

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

Programa de Pós-graduação em Letras e Artes

Benjamin da Santa Cruz Prestes

RECONSTITUIÇÃO DE *BELIZÁRIO* A PARTIR DO MANUSCRITO

P.v.v-g 117.20

**Dissertação para obtenção do título de Mestre em
letras e Artes na área de concentração em
representação e interpretação da obra artística.**

Orientador: Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

Manaus-2015

Agradecimentos

Aos meus pais Raimundo Xavier e Ana Lucia pelo grande esforço que sempre fizeram ao me proporcionar educação e suporte emocional. Aos meus irmãos e outros familiares pela admiração e apoio. À minha querida Manuzinha pela maravilhosa companhia.

Um agradecimento especial ao professor Márcio Páscoa pela dedicação em orientar-me não somente neste trabalho, mas também nas escolhas da árdua carreira musical.

RESUMO

A obra *Belizário* contém informações valiosas para o entendimento do repertório musical luso-brasileiro do século XVIII. A principal fonte musical que faz referência ao título *Belizário*, encontra-se no acervo do Paço ducal de Vila-viçosa em Portugal. Consta no manuscrito P.v.v-g 117.20 as partes instrumentais e vocais das árias que provavelmente estiveram como parte de algumas representações da obra em ambiente lusófono. A presente pesquisa tem como objetivo a contextualização histórica da obra, tendo em vista que a mesma possui ligação com o Brasil setecentista, no que diz respeito às representações e à escrita de pelo menos uma parte do manuscrito. A transcrição musicológica deste manuscrito tornou-se necessária, já que, as condições físicas do mesmo não se encontram favoráveis para a execução. Portanto, por meio da transcrição, é possível obter a análise dos esquemas composicionais da música galante na intenção de evidenciar características estruturais das árias.

Palavras-chaves: Manuscrito P.v.v-g 117.20 – Transcrição musicológica – *Belizário*.

ABSTRACT

The Belizário guard work with valuable information for understanding the Luso-Brazilian musical repertoire of the eighteenth century. The main music source that references the title Belizário, is in the Ducal Palace of the collection of village-lush in Portugal. Does the PVV-g 117.20 manuscript instrumental and vocal parts of the arias that were probably as part of some representations of the work in Portuguese-speaking environment. This research aims the historical context of the work, considering that it has a connection with the eighteenth century Brazil with respect to the representations and writing by at least one part of the manuscript. The musicological transcription of this manuscript became necessary, since the same physical conditions are not favorable for execution. Therefore, through the transcript, you can get the analysis of compositional schemes gallant music in an attempt to highlight structural features of arias.

Keywords: Manuscript PVV-g 117.20 - musicological Transcript - Belizário.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
1. O contexto teatral de <i>Belizário</i>	10
1.2. O texto de <i>Belizário</i>	13
1.3. Relação entre o texto e cantorias do manuscrito musical.....	16
1.4. Aspectos do manuscrito G prática 117.20.....	20
2. Análise dos esquemas composicionais.....	31
2.1. Esquemas em <i>Parte partir é justo</i>	31
2.2. Esquemas em <i>Vós amantes que estás vendo</i>	34
2.3. Esquemas em <i>Irei armado eu mesmo</i>	36
2.4. Esquemas em <i>Prometo vingar-te princesa adorada</i>	38
2.5. Esquemas em <i>Que causa ó que te move</i>	40
2.6. Esquemas em <i>Deixa me ó céu piedoso</i>	41
2.7. Esquemas em <i>Final a 4</i>	43
2.8. Esquemas em <i>Ouve ó céu piedoso</i>	44
Considerações Finais.....	46
Fontes e referências.....	48
Anexos	
Transcrição musicológica.....	51
Apêndice 1 (folheto de cordel 1777).	

Lista de quadros

Quadro 1. Obras representadas em 1786 na vila de Cuiabá

Quadro 2. Quadro das cantorias com partes de dois violinos, baixo e canto.

Lista de figuras

Fig.1 Parte cava do violino 1º pertencente à oitava cantoria

Fig.2 Parte cava de oboé

Fig.3 Página referente à Srª Paula

Fig.4 Página referente à Srª Ignácia

Fig. 5. IDEM

Fig.6. Indicação de viragem da página

Fig 7. Baixo cifrado

Fig 8. Clave em forma de caracol

Fig. 9. Diferentes claves do manuscrito G prática 117.20

Fig.10. Parte da cantoria *Deixa-me ó céu piedoso* (G prática 117.20)

Fig.11. Parte da cantoria *Lasciami o ciel pietoso* (G prática 117.20)

Fig.12. Trecho da Segunda versão textual do recitativo Bárbara mão (G prática117.20)

Fig. 13. Letra da cantoria *Que causa ó que te move* (G prática 117.20)

Fig.14. Prinner e Clausula perfectíssima em *Parte partir é justo*. Compassos 6 a 9.

Fig.15. Fenarolli em *Parte partir é justo*. Compassos 11 a 15.

Fig.16. Esquema Fonte em *Parte partir é justo*. Compassos 24 a 25.

Fig.17. Esquema Fonte em *Parte partir é justo*. Compassos 50 a 56.

Fig.18. Clausula Perfectíssima em *Parte partir é justo*. Compassos 92 a 93.

Fig.19. Esquema Clausula Perfectíssima em *Vós amantes que estás vendo*. Compasso 4.

Fig.20. Clausula Perfectíssima em *Vós amantes que estás vendo*. Compasso 13.

Fig.21. Esquema Monte em *Vós amantes que estás vendo*. Compasso 22 a 23.

Fig. 22. Esquema Indugio em *Vós amantes que estás vendo*. Compasso 41 a 42.

Fig.23. Esquema Fenarolli em *Irei armado eu mesmo*. Compasso 14.

Fig.24. Esquema Do Re Mi em *Irei armado eu mesmo*. Compasso 22.

- Fig.25. Esquema Do Re Mi em *Irei armado eu mesmo*. Compasso 67.
- Fig.26. Esquema Do Re Mi em *Irei armado eu mesmo*. Compasso 121.
- Fig.27. Clausula Perfeitíssima em *Prometo vingar-te princesa adorada*. Compasso 50.
- Fig.28. Quiescenza em *Prometo vingar-te princesa adorada*. Compasso 52.
- Fig.29. Clausula perfeitíssima em *Prometo vingar-te princesa adorada*. Compasso 56.
- Fig.30. Quiescenza em *Prometo vingar-te princesa adorada*. Compasso. 106.
- Fig.31. Do Re Mi e Clausula perfeitíssima em *Que causa ó que te move*. Compasso 3.
- Fig.32. Indugio em *Que causa ó que te move*. Compasso 87.
- Fig.33. Prinner em *Que causa ó que te move*. Compasso 95.
- Fig.34. Esquema Prinner em *Deixa-me ó céu piedoso*. Compasso 5.
- Fig.35. Esquema Mi Re Do em *Deixa ó céu piedoso*. Compasso 29.
- Fig.36. Esquema Mi Re Do em *Deixa-me ó céu piedoso*. Compasso 94.
- Fig.37. Esquema Indugio em *Deixa-me ó céu piedoso*. Compasso 144.
- Fig.38. Esquema Sol Fa Mi e Mi Re Do em Final a 4
- Fig.39. Esquemas Indugio, Mi Re Do e Clausula perfectissima.
- Fig.40. Mi Re Do e Clausula perfeitissima em *Ouve piedoso ó céu*.
- Fig.41. Mi Re Do e Clausula perfectissima em *Ouve piedoso ó céu*.

APRESENTAÇÃO

Quando um pesquisador tem em mãos um conjunto de partituras antigas desconhecidas e quando se quer reconstituir e torná-las novamente executáveis, descobre-se um contexto muito rico e muito representativo. Isso acontece com a presente obra em pesquisa. O manuscrito P.v.v-g 117.20 referente à música da obra *Belizário*, é um documento que serve de valiosíssima fonte para compreender alguns aspectos da prática musical no Brasil do século XVIII. O resgate do patrimônio musical brasileiro foi o principal motivo que impulsionou esta pesquisa. O fato de ser comprovado o envolvimento de três estados brasileiros (Mato Grosso, Minas Gerais e Rio de Janeiro) no processo de criação e recepção da obra, faz crescer ainda mais a autenticidade a respeito dessa joia cultural.

Muitas óperas foram compostas, traduzidas e adaptadas em língua portuguesa sendo largamente representadas em território luso-brasileiro. A constituição de tais óperas funcionava por meio de um hibridismo composicional, pois nessa época, em oposição ao pensamento austro-germânico, não havia a preocupação em unificar a autoria. Os textos das óperas podiam ser de autores lusófonos inclusive de obras italianas traduzidas. Uma das práticas predominantes deste contexto era o procedimento chamado *pastiche*, um hábito de reunir e adaptar árias de diferentes compositores em uma única ópera. O manuscrito em pesquisa é originado de *pastiche*.

Neste contexto muitos artistas italianos fixavam-se em Portugal para suas representações. Isso foi possível porque Dom João V, se baseava no modelo da música italiana. O seu sucessor, Dom José I, buscou assim como o pai, e com ainda mais entusiasmo intensificar a realização da ópera italiana.

Houve neste período uma febre pelos textos de Goldoni e Metastásio, que foram difundidos por meio de traduções e conseqüentemente por adaptações aos aspectos sociais da época. Pode-se dizer que o teatro português do século XVIII surgiu como resultado de uma profusão de diálogos culturais. Todas essas características teatrais foram expandidas para as Américas, principalmente para o Brasil, já que era a grande colônia lusitana.

Poucos estudantes de música sabem a respeito deste riquíssimo passado da música brasileira. Isso se deve ao fato dos historiadores terem criado zonas de ausências decorrentes de um pensamento unitário da historicidade. Pensamento que atribui a história escrita uma

verdade absoluta. Deve-se ter a convicção de que não há apenas um sentido ao se contar uma história. Tal riqueza dramático-musical tem que constar nos livros de história da música brasileira.

O presente trabalho mostra no primeiro capítulo, uma breve contextualização do fenômeno teatral em que o título *Belizário* foi inserido, tratando das representações do mesmo em ambiente luso-brasileiro, assim como as características da literatura que faz referência ao título. Os aspectos do manuscrito P.v.v-g 117.20 também se encontram no primeiro capítulo. Consta no segundo capítulo a análise musical seguindo a metodologia analítica abordada pelo autor Gjerdingen.

Espera-se que o leitor consiga ter uma dimensão do passado dramático-musical que o Brasil possui. Esta pesquisa é apenas a interpretação de uma obra inédita que merece ser posta em prática novamente.

1. O contexto teatral de *Belizário*

Belizário é um título que aparece descrito como ópera nas fotografias do acervo Curt Lange (BUDASZ, 2008, p. 217) e está situado entre o fenômeno de massificação do teatro dramático-musical por meio dos festejos e de representações em tabladados. *Belizário* também se encontrou encenado na Amazônia meridional, especificamente na cidade de Cuiabá, no ano de 1786. Esta representação ocorreu num tablado montado ao ar livre, no festejo do casamento de Dom João de Bragança, futuro Dom João VI, com Dona Carlota Joaquina, e de Dom Gabriel com Dona Mariana Vitória (IDEM, 2008, p.74).

Não há maiores descrições do que ocorreu nesta temporada de 1786. Entretanto, sabe-se que foram representadas nos festejos diversas obras. Estas foram seguidas a cada dois dias do mês de fevereiro.

Títulos	Dias
<i>Belizário</i>	12 de fevereiro
<i>Os triunfos de São Francisco</i>	14 de fevereiro
<i>Demofonte em Trácia</i>	16 de fevereiro
<i>Artaxerxe</i>	18 de fevereiro
<i>Dido abandonada</i>	20 de fevereiro
<i>Filinto perseguido e exaltado</i>	22 de fevereiro

Quadro 1. Obras representadas em 1786 na vila de Cuiabá (BUDASZ, 2008, p. 193)

O ouvidor geral de Cuiabá Diogo Ordonhes escreveu em 1790 notas e críticas a respeito dos festejos ocorridos na vila. Afirma ter presenciado com admiração o bom empenho dos atores de Cuiabá, que haviam subido no palco para tal fim. Ordonhes fala com admiração sobre um ator chamado Victoriano, que participou da representação da comédia *Tamerlão na Pérsia* em 26 de Agosto de 1790.

Esta noite saiu a público a comédia Tamerlão na Persia, representada pelos crioulos. Quem ouvir falar neste nome dirá que foi função de negros, inculcando neste dito a idéia geral que justamente se tem que estes nunca fazem coisa perfeita e antes dão muito que rir e criticar. Porém não é assim a respeito de um certo número de crioulos que aqui há; bastava ver-se uma grande figura que eles tem; esta é um preto que ha pouco se libertou, chamado Victoriano. Ele talvez seja inimitável neste teatro nos papéis de caráter violento e altivo.(ORDONHES, transcrição, 1898-1899 p.239).

Na continuação do relato, fica claro que os outros atores já eram conhecidos de outras representações: " Todos os mais companheiros são bons e já tem merecido aplausos nos anos passados. Eles além da comédia, cantaram muitos recitativos, árias e dueto" (IDEM).

Percebe-se então que tais artistas já eram experimentados, sendo evidente que os mesmos "crioulos" tiveram algum aprendizado musical para poderem cantar as árias e os recitativos mencionados por Ordonhes. Esses fatos descritos acima mostram muito a respeito do contexto teatral em que *Belizário* foi inserido no Brasil setecentista.

Pode-se também ter uma noção do tamanho dos grupos musicais presentes em Mato Grosso nessa época. Haviam instrumentos de grupos musicais militares como, caixa, clarins e trompas. (ALAMÍNO, apud. Siqueira, 2006, p. 576). Além desses citados, segundo documentos da Vila Real que datam de 1740 a 1810, também tinha um outro conjunto de instrumentos que constituíam uma orquestra, com um "rabcão grande, um pequeno, uma viola, uma flauta, duas trompas e dois clarins"(ALAMÍNO, apud. Silva p.576).

Dentre as manifestações musicais nas festas, observa ainda a mobilidade dos grupos musicais, pois para que uma orquestra pudesse circular com seus músicos andando e tocando pelas ruas da Vila Real, estes músicos deveriam ter fácil locomoção. Os pequenos grupos musicais de Minas Gerais do setecentos eram grupos adaptáveis a este porte, tocavam instrumentos que permitiam que seu executante caminhasse (IDEM, apud. Neves).

Ordonhes também faz menção aos instrumentos usados nos festejos de Cuiabá. Fala a respeito de uma trompa, e de uma orquestra numerosa com Caixas e trombetas (ORDONHES, transcrição 1898-1899, p. 240 e 241). Não há certeza se *Belizário* foi uma ópera totalmente musicada na sua representação em Cuiabá. Porém, era comum neste período fazer representações com inserções de árias e recitativos. Além do mais, Ordonhes relatou o bom empenho dos atores dos festejos no que diz respeito à execução de árias, duetos e recitativos. Portanto, provavelmente esta obra foi no mínimo parcialmente musicada em sua representação.

Sobre a organização dos festejos, era habitual obter as armações das solenidades com um curro, uma espécie de circo de madeira onde aconteciam touradas, cavalcadas e também contradanças, e nas proximidades um tablado destinado às óperas. Este esquema de espetáculo era usualmente destinado às solenidades régias, aniversários, aclamações, casamentos da família real, onde possuíam um programa "inalterável para o território brasileiro. As homenagens para as autoridades preenchiem a primeira parte do programa e os espetáculos públicos, notadamente a ópera, encerravam as manifestações." (SOBRINHO, 1961, p. 38).

Cavalcadas e contradanças foram, nesta altura, predominantes em Cuiabá. Os dois gêneros aconteciam na mesma noite. A respeito das cavalcadas tem-se o relato de Diogo de Lara Ordonhes:

Quatro máscaras muito asseados, que eram o Peixoto, Ignácio, Alexandre, José Duarte e o filho, e os mesmos cavaleiros... O mesmo rancho dos pardos e outros de capitães do Mato com negros fugidos etc...(Cavalcadas do dia 12) Os mesmos cavaleiros e um rancho de 13 máscaras muito asseados, 7 homens e 6 mulheres, entre os quais estavam Theodoro de Brito Freire, José Duarte do rego e o filho. (ORDONHES, transcrição, 1898-1899 pp.222 e 223).

Provavelmente *Belizário* teve uma longa trajetória no território brasileiro, pois anos depois que esteve em cena em Mato Grosso, foi representado em Minas Gerais em 5 de Junho de 1797 (BUDASZ, 2008, p. 217). Portanto a obra esteve durante pelo menos 10 anos em circulação no Brasil.

Os tablados montados para os espetáculos realizados em relevantes festividades públicas eram comum também em Minas Gerais. Houve em Vila Rica no ano de 1751 um importante festejo em tablado para comemoração da aclamação de Dom José I, com cavalcadas e comédias (Ávila, p. 4). Também em Sabará os tablados eram palcos improvisados em praça pública. Era natural encontrar em meio aos festejos, solenidades de igreja assim como espetáculos de rua, audições de música, além dos desfiles alegóricos. (Idem, p.5).

As ruas encontravam-se ornamentadas de arcos, mastros e guirlandas, com as casas vistosamente alcatifadas de colchas e cortinas nas janelas, sendo que a noite o ambiente ganhava uma atmosfera feérica, seja pelas luminárias acesas por toda a vila, seja pelos castelos de fogos e outros jogos pirotécnicos. (Ibidem, p. 3)

Quase que paralelamente às suas representações no Brasil, *Belizário* também foi representado em Portugal. O viajante sueco Carl Israel Ruders, que esteve em Lisboa de 1798 a 1802, escreveu várias cartas sobre os costumes e o que assistiu em teatros. Numa das cartas datadas de 1801 ele menciona que o Teatro de Belém, arredores de Lisboa, estava com *Belizário* em cartaz (RUDERS, 1798-1802, p. 383).

Supostamente o conjunto de cantorias designado para cada representação de *Belizário* se diferenciava, pois não havia neste contexto dramático-musical a ideia de uma obra cristalizada que deva ser mantida inalterável a cada encenação. As obras eram costumeiramente modificadas ao longo de representações, pelo fato de que a recepção por parte do público podia mudar a cada espaço que um grupo musical percorria. Então se o público não

correspondia de forma positiva, em relação ao texto ou a música usada no espetáculo, os responsáveis pelo espetáculo tratavam de fazer acréscimos ou supressões nas partes que não agradavam. A música de *Belizário* foi supostamente originada deste fenômeno teatral.

1.2. O texto de *Belizário*

Grande parte das obras teatrais encenadas em território luso-brasileiro era baseada em folhetos de cordel. Tem-se a convicção de que os folhetos eram impressos em massa para atender ao grande número de leitores (BUDASZ, 2008, p. 80). Esse conjunto de impressões abarca reedições, traduções e textos escritos no período, sendo muitos de autoria desconhecida. Segundo Abreu, houve um grande número de edições, cerca de sessenta e sete impressores e tipógrafos trabalharam na impressão e publicação de peças de teatro de cordel ao longo do século XVIII (ABREU, 1993, p. 49).

O teatro de cordel deve muito à influência estrangeira; Corneille, Voltaire, Goldoni, Metastásio foram traduzidos e adaptados à sociedade. É interessante notar que alguns tradutores tinham a preocupação de esclarecer ao público que não se tratava de uma simples versão lusitana de obra estrangeira e sim uma adaptação ao gosto português (ABREU, 1993, p.50).

Os folhetos abarcavam os mais variados assuntos, como por exemplo, temas de amor, de heróis, anti-heróis e de tradição religiosa, sendo por muitas vezes reeditados. Os temas de elementos mágicos, de manifestações naturais, acontecimentos sociais, críticas de costumes, entre outros, surgem de maneira esporádica (ABREU, 1993, p. 51 e 52).

Sobre a circulação de livros entre Brasil e Portugal tem-se o catálogo referente aos pedidos de obras literárias que se encontram no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. O catálogo abrange um total de 2.600 pedidos de obras literárias, sendo 250 de folhetos de cordel.

Pode-se estabelecer quais eram os títulos mais apreciados pelos lusitanos e estes foram, consequentemente, enviados para o Brasil. São eles: *Carlos Magno; Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno; Belizário; Magalona; D. Pedro; Imperatriz Porcina; Donzela Teodora; Roberto do Diabo; Paixão de Cristo; D. Ignez de Castro; Divertimento para um quarto de Hora; João de Calais; O diabo Coxo; Santa Bárbara; Reinados de Montalvão* (ABREU, 1993, p. 64 e 65).

Como muitas outras obras que fizeram sucesso entre o público lusitano, *Belizário* foi escrita por um autor italiano. Carlos Goldoni escreveu o texto no ano de 1734. Posteriormente foi traduzido para o português por Nicolau Luis (ABREU, 1993, p. 50). E foi, por várias vezes, publicado nos séculos XVIII e XIX, nos anos de 1777, 1781, 1787, 1792, 1802 e 1836 (ABREU, 1993, p. 75).

A respeito da versão portuguesa, existe uma mudança nos nomes de alguns personagens da trama. Na edição portuguesa de 1777 (Ver apêndice 1), os principais personagens do folheto são: Belizário, Justiniano, Felipe, Pórcia e Onória. Entretanto, Goldoni escreveu originalmente com os seguintes nomes: Belisario, Justiniano, Filipe, Antônia e Teodora. Nota-se que no processo de tradução houve uma mudança em alguns nomes com a intenção de adaptar ao gosto português daquela época. O mais interessante é que não ocorreu uma mudança no enredo da obra. Isso confirma o fato de que mantinha-se a essência da criação original.

Entretanto, há outra adaptação portuguesa que se difere da versão de 1777. Trata-se de um manuscrito de 1783 por Pedro Antônio Pereira. Essa versão mantém os nomes do texto italiano original. Não se sabe ao certo o alcance e os usos deste manuscrito, mas provavelmente as duas traduções portuguesas serviram de base para compor a música de *Belizário*, pois, os personagens do folheto de cordel são os mesmos encontrados no manuscrito musical.

Como se pode notar, *Belizário* foi um dos títulos que fez sucesso entre o público luso-brasileiro. Trata-se de uma comédia baseada na história do Capitão Belizário, personagem histórico que provavelmente viveu entre 494d.c. e 565d.c. (ABREU, 1993, p. 74).

Após ter comandado o exército que venceu os Persas, Belizário volta para Roma onde recebe saudações do povo. Ganha a recompensa dada pelo imperador Justiniano, que o escolhe rei dos romanos. Entretanto, Felipe que até então seria o sucessor do trono, se enfurece e reprova a escolha de Justiniano (Apêndice 1):

É muito injusta, celar a tua lei;
Eu que nas veias sinto o sangue correr
Da prole Augusta devo um trono ceder,
Devo ser preterido de um soberbo...
Enfim se o povo o consente, eu não o aprovo.

Após o escândalo de Felipe, Justiniano pede para que os soldados o prendam como punição por seu desrespeito. Mas Belizário pede com piedade para que Justiniano liberte Felipe, e assim se sentiria recompensado das Batalhas:

De Felipe te peço a liberdade;
E seja essa, senhor,
a recompensa das fadigas da guerra...

Onória, futura esposa do imperador Justiniano, teve o seu amor rejeitado por Belizário, enquanto Felipe foi rejeitado por Pórcia, que era companheira de Belizário. Felipe e Onória então revoltados, se juntam para separar Belizário e Pórcia. Onória procura Pórcia e obriga que ela se afaste de Belizário, caso contrário o mataria.

Felipe sente-se ainda mais revoltado, pois, recebe a notícia de que será mandado para a Itália, para ser capitão através da escolha de Belizário, que foi encarregado a fazer isso. Felipe enxerga nisso algo de proposital por parte de Belizário para o afastar de Pórcia, e seu ódio cresce. Ele nega ir a Itália.

Onória diz a Justiniano que Belizário estava se aproximando dela e que tentava seduzi-la. Mostra a ele uma carta escrita por Belizário, dizendo que foi entregue a ela. Na verdade, fora escrita para Pórcia, que negou ser a referida na carta, pois estava sendo ameaçada por Onória que a usou para se vingar. Além disso, Onória também colocou sob os braços de Belizário, que dormia, um retrato de si mesma. Justiniano então o viu com o retrato da futura esposa e decidiu castigá-lo:

Belizário infiel, que os olhos perca:
Não veja o traidor mais a luz do dia,
O rosto que o fez réu...
Mas cego ficará o caro amigo;
Porque o fez crime vil, foi paixão cega...

No entanto, Felipe e Onória são desmascarados pelas empregadas, que presenciaram as cenas de conspiração. Justiniano, após saber da verdade, procura Belizário – já cego –, que partira com Pórcia. O capitão Belizário novamente aceita o posto do Império, apenas para livrar Felipe e Onória da condenação.

O caráter educacional e civilizatório da obra deveria ser demonstrado através do bom caráter do capitão, mostrando ao público que é preciso ter gentileza, nobreza de caráter, lealdade e desprendimento, assim como ser fiel ao seu estado para conseguir reconhecimento.

1.2.1. Relação entre texto e as cantorias do manuscrito musical

Essa parte do trabalho visa contextualizar e dar um sentido para algumas árias em relação ao enredo exposto na versão do texto de 1777 (Apêndice 1). Não se sabe ao certo qual era a posição na época dos músicos, enquanto a obediência à narrativa do texto que servia de base para a estruturação de uma ópera. Entretanto, existem alguns pontos no texto que são passíveis de inserções de algumas árias do manuscrito como: *Irei armado eu mesmo*, *Parte partir é justo*, *Deixa-me ó céu piedoso* e *Final a 4*.

Seguem abaixo propostas de inserções das árias, nos momentos correspondentes do texto, junto às letras das árias.

A cantoria *Irei armado eu mesmo*, pode ser inserida no momento em que o Imperador Justiniano pede aos seus soldados para prender Felipe (Apêndice 1, p. 5) por desrespeitar a sua decisão em tornar o Capitão Belizário rei dos romanos. Narcete, soldado do império, seria o encarregado em tirar a liberdade de Felipe.

Justiniano. Basta! Eu sou juiz das ações más ou boas dos vassalos

Os que são delinquentes, sei puni-los

Os que méritos tem, sei premia-los....

Se não ceder da pérfida altiveza

Meus decretos respeite ou seu destino

Tremer o faça, os braços entregando

Às vis cadeias como réu indigno.

Felipe. Meu brio, meu valor, minhas ideias

Não se abatem com tuas ameaças!

Os braços aqui estão, pelas cadeias

Já intrépido espero: que desgraças

Possa sentir maiores, que o castigo

De ver entronizado este inimigo...

Justiniano. Oh! Lá! Soldados, seja desarmado o soberbo: encarcerai-o

Numa escura prisão.

Neste momento, Narcete, obedecendo às ordens de Justiniano cantaria a ária:

Irei armado eu mesmo
Tirar-lhe a liberdade?
E a sua falsidade
O céu castigará

No segundo ato do texto, surge uma oportunidade de inserção da cantoria *Parte partir é justo*, no momento em que a personagem Porcia está sofrendo com as chantagens de Onória, que pede para que se afaste de Belizário. Caso contrário, teria a morte de seu amado. Portanto, num momento de diálogo do casal (Apêndice 1, p.12), Porcia pede que Belizário vá pelo bem, pois partir é justo.

Porcia. Sou fiel, mas ai de mim, que a fera está me observando (referindo-se a Onória)

Belizário ama-me, e vai-te! (eu me confundo...)

Belizário. Queres que te ame e me ausente...

Me obrigas, cruel, eu parto...

Se achas que mereço acaso

Emprega em mim teus belos olhos

Que de amor são raios

E vê em minhas angustias

De seu efeito os estragos...

Porcia. Não me maltrate mais..., parte...

Adeus, adeus Belizário...

Porcia. (oh céus, que lei tão cruel!)

Belizário. (Oh Deus que injusto fado)

Porcia. Parte ó meu bem e minha alma o vai triste acompanhando...

Belizário minha vida!

Belizário. Porcia, ídolo adorado.

Porcia. Por que não parte...

Belizário. Queres que eu parta...

Porcia. É preciso.

Então apareceria em seguida a personagem Porcia cantando *Parte partir é justo*, olhando o seu amado a caminhar:

Parte, partir é justo
a dar a morte
Mísero afeto
Bárbara sorte...

A cantoria *Deixa-me ó céu piedoso* poderia ser encaixada em algum momento de aflição da personagem Porcia, como o que será mostrado abaixo, onde Porcia é chamada por Justiniano para ouvir que Belizário escrevera uma carta amorosa à Onória, que na verdade fora escrita para Porcia. Onória então deturpa a história dizendo a Justiniano que fora ela a amada referida na carta. Justiniano chama Porcia esclarecendo os fatos (Apêndice 1 p. 23).

Justiniano. Venha já Pórcia (apuremos, ou da inocência a candura

Ou da traição o veneno)...

Dize Porcia já rendeste teu peito aos empenhos do amor.

Porcia. Rendi constante.

Justiniano. Belizário declarou-se o desejo por Onória...,

A mão da fiel Porcia repudia.

De minha esposa queira, e a minha afronta.

Dize, esperaste ser correspondida

Do objeto que adoras

Porcia. E o espero, enquanto o céu piedoso me der vida...

Ó céus que ofensa.

Belizário. Eu sou inocente.

Porcia. Teu rigor ó Monarca poderoso.

A minha desventura não remove.

Belizário é fiel...

Justiniano. Ela te acusa. Porcia te convence

Tu mesmo te condenas...

Porcia. Que erro te faz réu Belizário...

Que carta é aquela.

Porcia cantaria neste momento:

Deixa-me o céu piedoso

Se te não sei aplacar

Deixa-me respirar

Por um momento

Faça-se com o repouso

O aflito pensamento

É hábil a suportar

Novo tormento

Há um diálogo entre os casais Felipe e Onória com Belizário e Porcia, no fim do 3º ato, que parece ser um momento oportuno para inserir a cantoria *Final a 4*, já que, é um quarteto onde os mesmos personagens cantam. Nesse diálogo Felipe e Onória lançam ofensas e tentam apartar Porcia de Belizário (Apêndice 1 p. 25).

Felipe e Onória. Soberbos... apartai-vos.

Porcia. Aparto unida ao peito... esta ,

que mais que os bens do mundo estimo

Belizário. Eu na tua, meu bem.

Cândida e Bela... os meus lábios imprimo

Felipe. Oh fúria.

Onória. Oh inveja.

Belizário e Porcia. Justos céus... proteja a inocência.

Após o diálogo o quarteto cantaria:

Porcia tirana

Felipe e Onória

Teme o teu dano

Cala-te insano

Belizário e Porcia

Esta mão bela debes temer[...]

1.3. Aspectos do Manuscrito musical

O manuscrito musical intitulado *Belizário* (P.v.v-g 117.20) faz parte de um conjunto de manuscritos do Acervo do Paço Ducal de Vila Viçosa em Portugal. Muitos dos documentos deste acervo são partes cavas de obras cênico-musicais. Em 1989 o cônego José Augusto Alegria organizou o acervo musical em um catálogo com as referências a respeito de cada maço de partituras. Entre os anos de 2007 e 2008, o pesquisador David Cranmer pôde organizar as partes de obras distintas da pasta G 117, que ainda faltavam ser organizadas. Neste maço pode-se não somente encontrar partes reunidas de uma mesma obra, como também trechos de obras que faltam em outros maços do arquivo. Mas a grande maioria destes manuscritos possui títulos incompletos pela falta de partes, principalmente as partes vocais. Desta forma torna-se mais difícil organizá-los e restaurá-los (CRANMER, 2009, p. 101 e 111).

O manuscrito está dividido em cadernos com partes instrumentais de *basso* (baixo contínuo), primeiro violino e segundo violino além de viola, trompa e oboé. Encontram-se partes vocais com letra e música designadas para cinco personagens: *Belizário, Felipe, Narcete, Onória e Porcia*. Com exceção das partes de viola, é possível obter um conjunto coerente de dez cantorias, que podem ser ordenadas de acordo com suas disposições no manuscrito. Porém, as partes dos cadernos de *trombe* e *corni* são combináveis com apenas duas das dez cantorias possíveis de serem restauradas, que são *Parte partir é justo e Bárbara mão*. Apenas uma parte cava de oboé pôde ser utilizada na transcrição do manuscrito. Tal parte encontra-se na cantoria *Ouve piedoso ó céu*. Portanto, as partes de viola e as outras de oboé, integrariam mais cantorias do manuscrito, caso existissem suas respectivas partes vocais e de cordas.

Mostra-se no quadro abaixo, como foram organizadas as cantorias. O quadro é organizado de acordo com algumas características pertencentes ao manuscrito, que são combináveis entre si, tais como tonalidade, formulação de compasso, e personagens indicados nas páginas. As cantorias abaixo foram as únicas possíveis de serem restauradas.

Cantorias	Tonalidade	F. compasso	Andamento	Personagem
<i>Parte, partir é justo</i>	Ré Maior	4/4	<i>Allegro</i>	Porcia (atribuição)
<i>Recitativo: Bárbara mão</i>	Mib Maior	4/4	Sem sugestão.	Belizário
<i>Vós amantes que estás vendo</i>	Sib Maior	4/4	<i>Anima. Poco</i>	Não identificado

<i>Irei armado eu mesmo</i>	Mib Maior	4/4	<i>Allegro Magestoso</i>	Narcete
<i>Prometo vingar-te princesa</i>	Mib Maior	3/4	<i>Andante Amorozo</i>	Felipe e Onória
<i>Final a 4: Porcia Tirana</i>	Dó Maior	3/8	<i>Allegro</i>	Felipe, Belizário, Porcia e Onória.
<i>Deixa-me ò céu piedoso</i>	Sol menor	4/4	<i>Allegro</i>	Porcia
<i>Que causa ó que te move</i>	Dó menor	4/4	<i>Allegro</i>	Onória
<i>Coro: Ouve piedoso o céu</i>	Ré Maior	4/4	<i>Allegro</i>	Coro
<i>Recitativo: Ah Leôncio! Resolve!</i>	Ré menor	4/4	Sem sugestão	Felipe

Quadro 1. Quadro das cantorias com partes de dois violinos, baixo e canto.

Observa-se no conjunto do manuscrito, a diferença das cores das páginas. Algumas se encontram mais bem conservadas que outras. As partes do primeiro violino, por exemplo, são as que mais sofreram com o passar do tempo. Nesta pode-se notar que está mutilada no canto esquerdo da página, chegando a apagar alguns compassos.

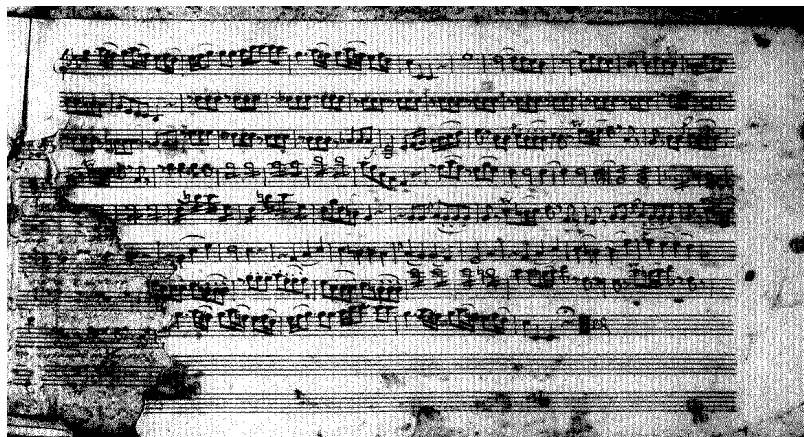


Fig.1 Parte cava do violino 1º pertencente à oitava cantoria. (P.v.v-g 117.20)

Existe sempre um grande contraste entre as partes cavas no que diz respeito às cores das páginas e a diferença de grafia.



Fig.2 Parte cava de oboé. (P.v.v- g 117.20)

Pôde-se notar alguns nomes localizados no canto direito superior, de algumas partes vocais do manuscrito. Como se vê na figura abaixo, o nome Paula encontra-se presente.

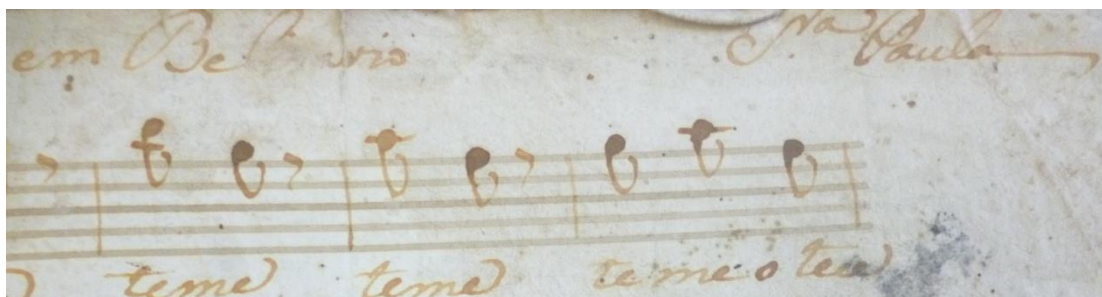


Fig 3. Página referente à Sr^a Paula. (P.v.v- g 117.20)

Paula parece ter sido uma cantora da época. Segundo o relato de Manoel de Meneses, Paula foi colega de trabalho da famosa soprano Joaquina da Lapa, mais conhecida como lapinha.

Entre as cantoras, distinguia-se Joaquina da Lapa, que passou pela Europa , e viajou, regressando alguns anos ao depois no tempo do vice reinado de D. Fernando Jose de Portugal, ao depois Marques de Aguiar, eram suas companheiras, Luisa, Paula, e outras, todas brasileiras, bem como os cantores... (MENESES, 1850, p.2).

Portanto, Paula foi provavelmente designada para atuar em uma das representações de *Belizário* em território brasileiro. Isso também elucida o fato de que *Belizário* fazia parte do repertório ouvido no Rio de Janeiro naquela época. Abaixo outro nome presente no manuscrito:



Fig 4. Página referente à Sr^aIgnácia (P.v.v-g 117.20)

O nome acima não é mencionado por Manuel de Meneses, mas provavelmente era outra cantora residente no Rio de Janeiro. Porém, segundo o que consta ao lado do nome citado, a cantora desempenharia um papel masculino. Como mostro abaixo, surge escrito " Sr^a Ignácia parte de Felipe".

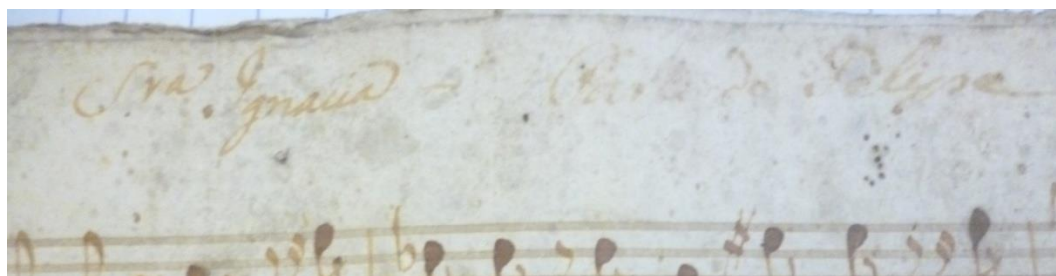


Fig. 5. IDEM

Outros aspectos do manuscrito também são valiosos, como as indicações de viragem das páginas:

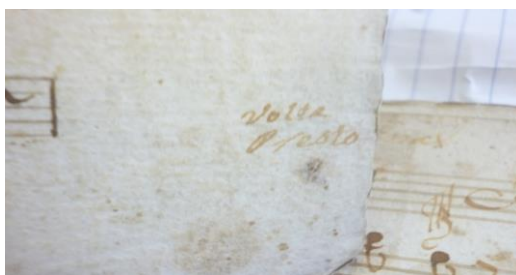


Fig.6. Indicação de viragem da página. (P.v.v-g 117.20)

Uma característica peculiar no manuscrito, é a escrita de cifras na parte do baixo. Tal característica não se encontra tão facilmente em partes de outros manuscritos vizinhos, e indica que a música de *Belizário* foi executada com o acompanhamento de algum instrumento harmônico como o cravo. A guitarra também pode ter sido usada, já que o Brasil possuía uma grande variedade de cordofones.

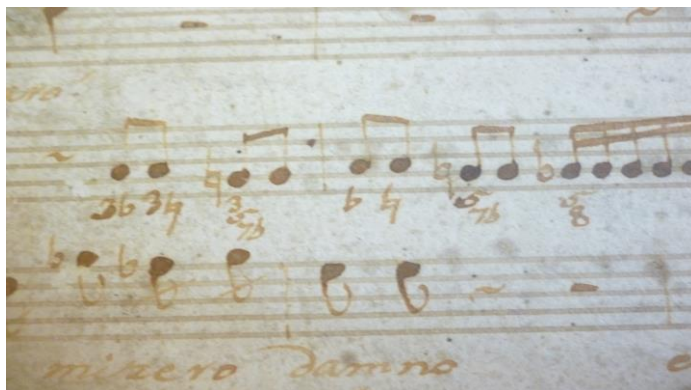


Fig.7. Baixo cifrado (P.v.v-g 117.20)

Uma das claves que aparece no manuscrito, segundo David Cramner, também encontra-se presente em obras vizinhas como *Variedades de Proteu*, *Guerras de Alecrim e manjerona* e também na comédia *D. João de Alvarado*. “Este copista, assim como outros encontrados em *Guerras* e *D. João de Alvaro* aparecem igualmente nos manuscritos de várias outras obras, especialmente as que têm associações com Nicolau Luiz como tradutor/adaptador” (CRANMER, 2009, p.115).



Fig.8. Clave em forma de Caracol (P.v.v-g 117.20)

Portanto essa clave foi escrita por algum copista que residia no Rio de Janeiro, pois, Meneses relata que *Variedades de Proteu*, *Guerras de Alecrim e Mangerona* e *D. João de Alvarado*, eram algumas das obras interpretadas no Rio de Janeiro da época (BUDASZ, 2008, p. 249). Então isso justifica a hipótese de que pelo menos uma parte da música de *Belizário* talvez tenha sido copiada no Rio de Janeiro, já que as obras citadas têm traços de escrita comuns com o referido manuscrito. Além desta clave em forma de caracol, encontram-se no manuscrito outras três que se diferenciam:

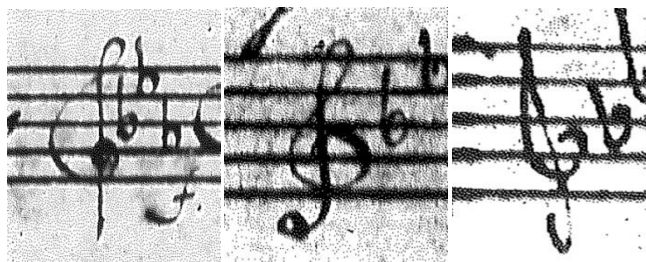


Fig. 9. Diferentes claves do manuscrito (P.v.v-g 117.20)

Os acabamentos destas claves são bastante diferentes. A primeira clave ilustrada possui o seu eixo em uma linha totalmente reta, sem curva, já a segunda possui curvas mais acentuadas e seu traço final é muito arredondado, chegando a fechar um círculo. A terceira clave tem uma aparência mais vertical com uma leve queda para a esquerda.

Percebe-se que a obra passou pelas mãos de pelo menos quatro copistas. Porém, não há certeza de que estes trabalharam em equipe, ou se estas diferenças de grafias estabeleceram-se por meio da circulação do manuscrito. Talvez os próprios músicos copiavam suas partes e as adaptavam em diversas situações de suas representações.

Não há certeza de quem foi o compositor de cada cantoria, com exceção da cantoria *Deixa-me ó céu piedoso*, pois sabe-se sua respectiva proveniência. Esta cantoria tem origem na ópera *Zenobia* (1769) do compositor italiano Niccolò Piccinni (1728-1800). A adaptação em consistiu apenas na tradução da letra do italiano para o português.

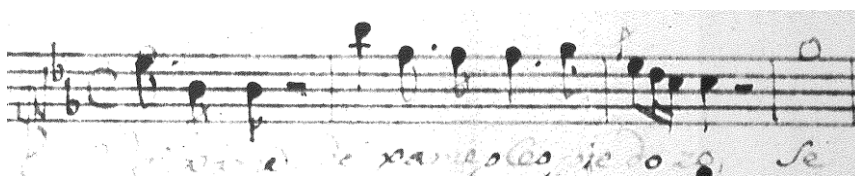


Fig. 10. Parte da cantoria *Deixa-me ó céu piedoso* (P.v.v-g 117.20)

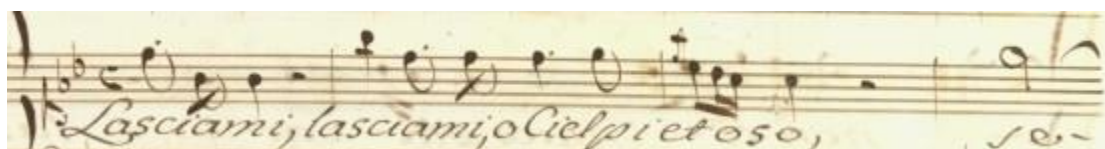


Fig.11. Parte da cantoria *Lasciami o ciel pietoso* (Manuscrito musical da ópera *Zenobia*)

Deixa-me ó céu piedoso é uma *contrafacta* inserida no pastiche de *Belizário*.

A cantoria *Irei armado eu mesmo*, também se encontra em outra obra. A parte instrumental e vocal – com exceção da letra – são presentes no manuscrito (P.v.v-g 117.30) referente à comédia *A mulher amoroza*, pertencente assim como *Belizário*, ao acervo do Paço Ducal de

Vila Viçosa. Este dado ilustra justamente o procedimento da época chamado “pastiche”, a técnica de adaptar músicas de outras proveniências em uma única obra (CRANMER, 2009, p.117).

São legíveis, no manuscrito digitalizado, o texto de apenas oito das dez cantorias. A letra das cantorias *Que causa ó que te move* e *Ah Leôncio! Resolve!*, somente tornaram-se legíveis em contato com o manuscrito físico no acervo de Vila Viçosa em Portugal.

Existe apenas um texto para cada cantoria, com exceção do recitativo *Bárbara mão*. Aparece num certo ponto da partitura uma letra de cor preta, diferente do restante que se encontra em cor castanha. A respectiva letra foi muito provavelmente colocada, posteriormente, devido alguma situação específica das representações, ficando assim como uma segunda opção de texto para o respectivo recitativo. Como se vê na figura 13 o verso "Tocou o vosso pranto nesse império" está escrito por uma caligrafia diferente do verso "Se acaso apressados em meu dano".

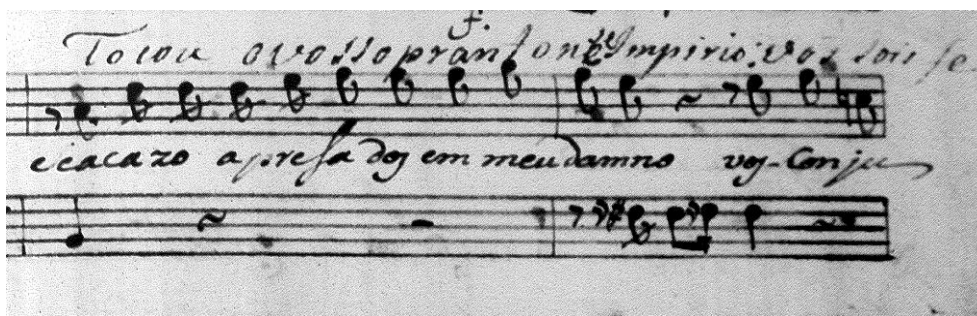


Fig. 12. Trecho da Segunda versão textual do recitativo *Bárbara mão* (P.v.v-g 117.20)

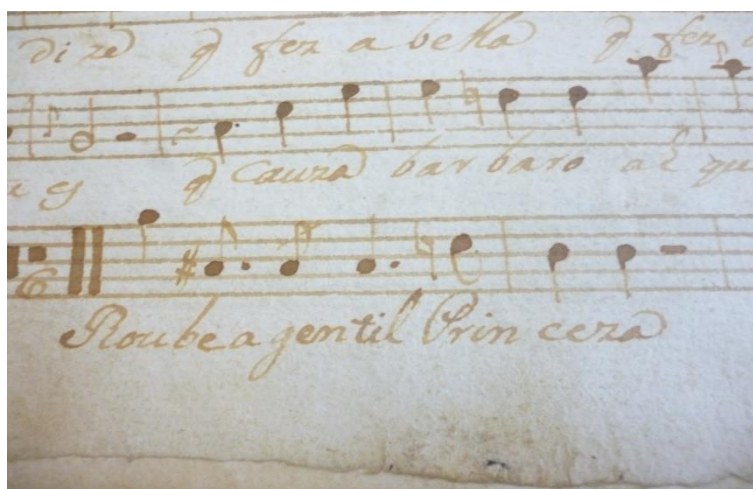


Fig.13. Letra da cantoria *Que causa ó que te move* (P.v.v-g 117.20)

Segue abaixo as letras das cantorias, e ao lado a indicação de como estas ficam divididas dentro das seções de cada cantoria.

1. *Parte, partir é justo.*

Parte, partir é justo	}	Seção A
a dar a morte		
Mísero afeto		
Bárbara sorte		
Assim me torna		
Esposa infiel		

Destino ingrato	}	Seção B
ingrato destino		
Sorte inumana		
esta é sua pena		
Pena muito tirana		
sorte inumana		
Este é o tormento		
muito cruel		
Esta é sua pena		
muito tirana		

2. Recitativo: *Bárbara mão.*

Bárbara mão não te assusta	}	Seção A
De um frio gelo		
O espavento de horror		
Tirar-me a vida		
Uma inocente vida		
De um alto do monte		
Não temes despencar-te		
Bárbaro impulso		
Orgulhosa tensão		
Sistema errado		

Se acaso apressados em meu dano	}	Seção B (<i>Allegro</i>)
Vos conjuras-tes		
Não julgues que eu seja tímido		
Em contrastar-vos		
Já da bela virtude	}	Seção C (<i>Largo</i>)
Zeloso me abraço		
Céus que amparas benignos		
A vós peço mercê		
Se tantos estragos vences		
É justo levando		
Ilustre palma		
Inspirai-me benignos		
Tranquila alma		

Segunda letra do recitativo *Bárbara mão*:

Bárbara mão não te assusta
 De um frio gelo
 O espavento de horror
 Tirar-me a vida
 Uma inocente vida
 De um alto do monte
 Não temes despencar-te
 Bárbaro impulso
 Orgulhosa tensão
 Sistema errado
 Tocou o vosso pranto nesse império
 Vós sois felizes
 Ah não fiqueis imóveis
 Tímidos em derramá-lo
 Deus é de que fala
 já dos seus esplendores

vossa alma se abrange
 Povos que ouvires as vozes
 Estás vozes do céu
 Liberdade tereis

3. Ária: *Vós amantes que estás vendo.*

Vos amantes que estás vendo	}	Seção A
quanto é grande este tormento		
Se vos move o sentimento		
Condoei-vos do meu mal	}	Seção B
Nesta angústia em que me vedes		
Neste mal tirano e forte		
Se resisto à mesma morte		
Justos céus que mais será		

4. Ária: *Irei armado eu mesmo.*

Irei armado eu mesmo	}	Seção A e B
Tirar-lhe a liberdade?		
E a sua falsidade		
O céu castigará		

5. Duetto: *Prometo vingar-te princesa adorada.*

Prometo vingar-te, princesa adorada	}	Seção A e B
lembrada será minha fé		
Serás satisfeito na tua esperança		
Se buscas vingança		
Num peito cruel		
Que queres que eu faça?		
Que queres que eu diga?		
Cruel inimiga, Porcia infiel		

6. Final a 4. *Porcia tirana.*

Porcia tirana, teme o teu dano	}	Seção A
Cala-te insano		
Essa mão bela debes temer		

A minha fúria é toda em vão
 Satisfação me deves dar
 Satisfação não quero dar

} Seção B

Em zelo ardente batalha o peito
 Em tanto dano ei de ficar
 Em paz serena vamos gozar

} Seção A'

7. *Ária: Deixa-me ò céu piedoso.*

Deixa-me o céu piedoso
 Se te não sei aplacar
 Deixa-me respirar
 Por um momento

} Seção A

Faça-se com o repouso
 O aflito pensamento
 É hábil a suportar
 Novo tormento

} Seção B

8. *Que causa ó que te move*

Que causa ó que te move
 A tal perfídia ingrato
 Dize que quer a bela
 Que incita o teu vil grato
 Misera, ah qual é ela
 Bárbaro, é que tu és bárbaro
 E ela mísera, ah qual tu és

} Seção A

Roube a gentil princesa
 Roube amador troiano
 Mas tenha em seu dano
 Se torne o mais cruel

} Seção B

9. *Coro: Ouve piedoso o céu*

Ouve piedoso o céu
 Os ecos inocentes
 Dos míseros viventes
 Quando os sente clamar

} Seção A

Vede a inocência pura
 Depois de perseguidos
 E os seus fieis gemidos
 Enfim vem consolar

Seção B

10. Recitativo: *Ah Leôncio! Resolve!*

Ah Leôncio! Tu não deves temer

Morra o tirano que amor me rouba insano

Bárbaro? eu tremo! Cheio de pena e dirá:

E neste mísero dano em moto interno

Padecendo estou no grande inferno

2. Análise dos esquemas de composição

O presente capítulo tem como fundamentação a teoria analítica desenvolvida pelo autor Robert O. Gjerdingen, que em seu livro “The music in the galant style” (2007) apresenta os esquemas composicionais encontrados na música galante. Gjerdingen deu aos esquemas nomes e termos comuns da época galante, tais como *Romanesca*, *Fenaroli*, *Indugio*, etc... A análise dos esquemas se caracteriza de maneira contrapontística onde os graus da escala combinam-se de maneira particular para cada esquema.

A referida teoria analítica torna-se fundamental para a compreensão musical das árias presentes no manuscrito em pesquisa. A elucidação dos esquemas pode evidenciar características particulares de cada ária, como alguns traços composicionais, como a possível época em que foram compostas as cantorias, e se são da primeira ou da segunda metade do século XVIII. Isto se torna relevante já que a prática do *pastiche* encontrada na música de *Belizário*, torna a autoria de cada cantoria desconhecida, com exceção de *Deixa-me ó céu piedoso*, composta por Piccinni.

2.1. Esquemas em *Parte partir é justo*

Nota-se, na ária *Parte partir é justo*, uma variedade de esquemas composicionais. O primeiro que aparece é o esquema *Prinner*, seguido por uma *clausula perfectissima*, ambos na

tonalidade de ré maior. Estes surgem como um refinado acabamento que encerra a exposição temática do início da ária.

The image shows a musical score for three parts: voice, violin I, and violin II. The voice part has the lyrics "jus to a dar a mor - te". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a descending scale (7 6 5 4 3) in the first measure, followed by a more complex pattern. The left hand plays a descending scale (6 5 4 3 2 1) in the first measure, followed by a more complex pattern. Red circles highlight specific notes in the piano accompaniment, and red lines indicate fingerings for the vocal line.

Fig.14. *Prinner* e *Clausula perfectíssima* em *Parte partir é justo*. Compassos 6 a 9.

O esquema *Fenaroli* aparece em seguida da *clausula perfectissima*, como uma progressão em Lá Maior contrastando com o tema exposto, dando início à uma espécie de desenvolvimento da ideia inicial.

The image shows a musical score for three parts: voice, violin I, and violin II. The voice part has the lyrics "Mi - se-ro a - fe - to Bár - ba - ra...". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a descending scale (1 2 3 7) in the first measure, followed by a more complex pattern. The left hand plays a descending scale (1 2 3 7) in the first measure, followed by a more complex pattern. Red circles highlight specific notes in the piano accompaniment.

Fig.15. *Fenaroli* em *Parte partir é justo*. Compassos 11 a 15.

O esquema *Fonte* reforça o drama da personagem Porcia junto ao verso: *Mísero afeto, bárbara sorte*. Assim como no verso: *Destino ingrato, ingrato destino*. A própria relação harmônica (maior, menor) do esquema *Fonte* favorece uma maior carga emocional ao texto.

23

a dar a mor-te mi-se-ro a-fe-to, bár-ba-ra sor-te, as-sim me

Vln. I

Vln. II

B.C.

7 1 7 1

Fig.16. Esquema *Fonte* em *Parte partir é justo*. Compassos 24 a 25.

50

Des - ti - no in - gra - to In - gra - to des -

I

II

B.C.

MENOR MAIOR

56

ti - no sor - te i - nu - ma - na es - ta é sua pe - na - mui - to ti - ra - na, sor - te i - nu - ma - na, es - te é o tor -

I

II

B.C.

Fig.17. Esquema *Fonte* em *Parte partir é justo*. Compassos 50 a 56.

Esta *clausula perfectissima* serve como uma finalização do esquema *Fonte* (compasso 25). Além de ser uma cadência da *Fonte*, também conclui a narrativa de Porcia, que após cantar

mísero afeto, bárbara sorte como *Fonte*, concluí com o verso *assim me torna esposa infiel* em forma de *clausula perfectissima*.

tor - na_ 'spo - sa in - fi - el mí - se - ro a

Fig.18. *Clausula Perfectissima* em *Parte partir é justo*. Compassos 92 a 93.

2.2. Esquemas em *Vós amantes que estás vendo*.

Os esquemas presentes em *Vós amantes que estás vendo*, mostram que a ária, ao contrário de *Parte partir é justo*, se desenvolve de uma maneira mais cadenciada com a *Clausula perfectissima*, que é um esquema mais conclusivo.

- ei - vos do meu mal

Fig.19. Esquema *Clausula Perfectissima* em *Vós amantes que estás vendo*. Compasso 4.

The image shows a musical score for the aria 'Vós amantes que estás vendo'. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the bass line. The lyrics are 'céus que mais se- rá jus- tos'. In the vocal line, four notes are circled in red and labeled with fingerings 3, 2, 1, and 1. In the bass line, four notes are circled in red and labeled with fingerings 3, 4, 5, and 1. The notes in the bass line are connected by a slur.

Fig.20. *Clausula Perfectissima* em *Vós amantes que estás vendo*. Compasso 13.

A seção B torna-se contrastante, pois, inicia com o esquema *Monte*, de caráter mais dramático, que mostra outra direção harmônica saindo de Si bemol, muito reforçado pela *clausula perfectissima*, e caminhando para tons mais afastados indo de Dó maior para ré menor, com a voz do baixo progredindo na relação 7-1.

The image shows a musical score for the aria 'Vós amantes que estás vendo'. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the bass line. The lyrics are 'Hermafrodita -gus-lia em-que me- ve-des nes-te mal ti-ran-no e for-te se re'. In the vocal line, a note is circled in blue. In the bass line, two notes are circled in red and labeled with fingerings 7 and 1 in both measures 22 and 23. The notes in the bass line are connected by a slur.

Fig.21. Esquema *Monte* em *Vós amantes que estás vendo*. Compasso 22 a 23.

O compositor desta ária utilizou o esquema *Indugio* para encerrar as seções A e A'. O *Indugio*, apesar de ser um esquema conclusivo, ajuda a dar mais movimento à ária, pois, o mesmo distorce a percepção de cadência.



Fig. 22. Esquema *Indugio* em *Vós amantes que estás vendo*. Compasso 41 a 42.

2.3. Esquemas em *Irei armado eu mesmo*:

A ária *Irei armado eu mesmo* começa com uma longa introdução orquestral, que com um baixo em ritmo quaternário bem marcado, junto às tercinas dos violinos, formam uma sequência rítmica que pode ser interpretada como a representação de uma marcha. Seria então o ritmo dos passos do soldado Narcete indo tirar a liberdade de Felipe. Entretanto esse ritmo musical, e certamente cênico, é interrompido pela inserção que o compositor faz do esquema *Fenaroli* no compasso 14. Esse esquema serve como uma ponte e muda a direção rítmica e melódica. Essa interrupção pode ser interpretada como a indicação de um momento de espasmo do personagem, que numa mudança súbita de passo, pensa na arrogância de Felipe. Isso prova que o compositor de *Irei armado eu mesmo* provavelmente usou o esquema *Fenaroli* para mudar o motivo da ária.



Fig.23. Esquema *Fenaroli* em *Irei armado eu mesmo*. Compasso 14.

O esquema *Do Re Mi* encontrado no compasso 14, serve como subida diatônica que prepara a cadência que vem a seguir. O mesmo *Do Re Mi* também se repete no compasso 67.



Fig.24. Esquema *Do Re Mi* em *Irei armado eu mesmo*. Compasso 22.

Fig.25. Esquema *Do Re Mi* em *Irei armado eu mesmo*. Compasso 67.

Porém, o *Do Re Mi* no compasso 121 serve de recurso para aumentar a dramaticidade do final da ária, quando Narcete canta o verso *O céu castigará*.

Por meio desta interpretação dos esquemas, em *Irei armado eu mesmo*, que são colocados em pontos estratégicos da ária, é possível verificar a hipótese de que o texto da ária pode ser

uma tradução literária ou composto originalmente em português. Esta é uma hipótese clara já que o sentido do texto e da música é semelhante.

Fig.26. Esquema *Do Re Mi* em *Irei armado eu mesmo*. Compasso 121.

2.4. Esquemas em *Prometo vingar-te princesa adorada*:

O esquema *Clausula perfectissima*, do compasso 50, está como uma preparação da variação do tema inicial feita no compasso 52. Esta variação temática surge na forma do esquema *Quiescenza*.

Fig.27. *Clausula Perfectissima* em *Prometo vingar-te princesa adorada*. Compasso 50.

Pro - me - to Vin - gar - te Prin

p

p

VOZ 1

p

Fig.28. *Quiescenza* em *Prometo vingar-te princesa adorada*. Compasso 52.

Porém a *Clausula perfectissima* do compasso 56, encerra a variação temática e prepara a retomada do tema inicial no compasso 58.

- ce - sa a - do - ra - da

f

VOZ

f

f

Fig.29. *Clausula perfectissima* em *Prometo vingar-te princesa adorada*. Compasso 56.

A *Quiescenza* do compasso 106, segue para dar ênfase à palavra *infiel* exposta na parte final da ária. Além do mais é um trecho que o dueto de cantores mostra seu virtuosismo.

Fig.30. *Quiescenza* em *Prometo vingar-te princesa adorada*. Compasso. 106.

2.5. Esquemas em *Que causa ó que te move*

O esquema *Do Re Mi* aparece no início da ária após uma preparação em Sol maior. Em seguida, o esquema *Clausula perfectíssima* encerra a ideia musical inicial, junto ao verso *a tal perfídia ingrato*.

Fig.31. *Do Re Mi* e *Clausula perfectíssima* em *Que causa ó que te move*. Compasso 3.

O esquema *Indugio* que encerra a seção A, encontra-se de maneira semelhante ao *Indugio* da ária *Vós amantes que estás vendo*, com o sexto grau na parte do violino.

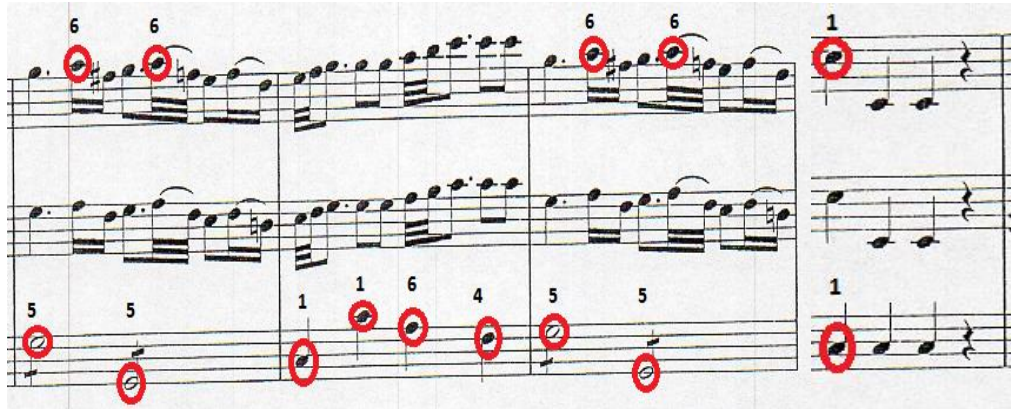


Fig.32. *Indugio* em *Que causa ó que te move*. Compasso 87.

O esquema *Prinner* que consta na ária, caracteriza-se de uma maneira mais conclusiva. A cadência perfeita na parte do Baixo reforça essa ideia.

Fig.33. *Prinner* em *Que causa ó que te move*. Compasso 95.

2.6. Esquemas em *Deixa-me ó céu piedoso*

O esquema *Prinner* em *Deixa-me ó céu piedoso*, aparece no começo da ária encerrando a ideia inicial exposta pela frase *Deixa-me ó céu piedoso se te não sei aplacar*. Nesse sentido tal esquema finaliza a exposição do assunto de que irá tratar a personagem Porcia.

O *Mi Re Do* no compasso 29, 39 e 94 surge sempre junto ao verso *por um momento*. Provavelmente Piccinni pensou em evidenciar tal verso sempre que ele aparece na música.

5
6 5 4 3 2 3
te não sei a - pla - car,

4 5 5 1

Fig.34. Esquema *Prinner* em *Deixa-me ó céu piedoso*. Compasso 5.

Mi Re Do
3 2 1
men - to

5 5 1

Fig.35. Esquema *Mi Re Do* em *Deixa-me ó céu piedoso*. Compasso 29.

Mi Re Do
3 2 1
men - to

5 5 1

Fig.36. Esquema *Mi Re Do* em *Deixa-me ó céu piedoso*. Compasso 94.

O *Indugio* que segue abaixo, caracteriza-se por uma maneira diferenciada dos outros indugios do manuscrito. Ao invés de ter na parte do violino a relação 6-1, tem-se a relação 6-1-7-1.

Fig.37. Esquema *Indugio* em *Deixa-me ó céu piedoso*. Compasso 144.

2.7. Esquemas em Final a 4 vozes

Há nesta ária a sobreposição de esquemas. Como se vê abaixo, o *Sol Fa Mi* e o *Mi Re Do* são expostos em simultâneo. Isso ocorre pela homofonia que caracteriza a ária, fazendo com que as vozes sejam sobrepostas em Terças.

O mesmo acontece no final da ária, onde o esquema *Indugio* aparece complementado com mais dois esquemas, o *Mi Re Do* e a *Clausula perfectissima*, formando uma grande malha esquemática.

Fig.38. Esquema *Sol Fa Mi* e *Mi Re Do* em *Final a 4*

The image shows a musical score for a piece titled 'Mi Re Do' and 'Clausula perfectissima' from the work 'Ouve piedoso ó céu.' The score is written on a grand staff with five systems. The first system features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are labeled 'Mi', 'Re', and 'Do' above the staff, with red circles around them. Below the staff, the lyrics 'con - so - lar.' are written. The second, third, and fourth systems show the same melody in different parts, with the lyrics 'con - so - lar.' repeated. The fifth system shows a different part of the melody, with notes labeled '5' and '1' below the staff, and red circles around them. The lyrics 'con - so - lar.' are also present below this system.

Fig.41. *Mi Re Do* e *Clausula perfectissima* em *Ouve piedoso ó céu.*

Há uma grande variedade de esquemas galantes presentes no contexto musical de *Belizário*. Entretanto nota-se a ausência de esquemas como a *Romanesca* e o *Meyer*. Esse dado confirma o fato de que estas cantorias são da segunda metade do século XVIII, já que, o esquema *Romanesca*, segundo Gjerdingen, “teve seu grande período de uso entre 1720 e 1730, embora pudesse ser usado como opção durante o século XVIII”. (GJERDINGEN. 2007, p.467). Em oposição a esta situação da ausência do esquema *Romanesca*, surgem na obra esquemas como o *Prinner* que foi longamente usado no século XVIII até aproximadamente 1770, e o *Do Re Mi* muito usado por todo o século XVIII (IDEM, p. 455 e 457). Porém a presença do esquema *Indugio* em quatro das cantorias, parece ser uma prova mais clara de que estas são de cunho mais tardio. Gjerdingen afirma que o esquema *Indugio* foi pouco frequente na primeira metade do século XVIII e foi como um clichê na segunda metade (IDEM, p. 464).

Nota-se que faz parte da música, a maioria dos esquemas da música galante abordados por Gjerdingen. Entretanto os esquemas *Monte*, *Fonte* e *Quiescenza*, não foram usados em mais de uma cantoria, ao contrário dos esquemas *Clausula perfectissima* e do *Indugio*. Das cantorias a que parece ser mais completa de esquemas é a *Parte partir é justo*, contendo cinco dos onze esquemas encontrados. Além de *Que causa ó que te move*, possuindo quatro tipos de esquemas em sua estrutura.

Considerações finais

Com base nessa pesquisa, pode-se dizer que *Belizário* é um produto de um hibridismo composicional, pois a mesma obra passou por diversos processos desde que foi escrita por Goldoni até a sua execução nos palcos brasileiros. Pelo que tudo indica, com inserções de árias originadas da praticidade do *pastiche*. Estes processos foram decisivos para sua composição no contexto teatral luso-brasileiro do século XVIII, na medida em que foi submetida a diferentes adaptações em diferentes espaços.

A transcrição do manuscrito musical tem como objetivo colocar novamente em circulação esta partitura nas estantes das orquestras, e tornar novamente possível o deleite do público brasileiro que ainda não conhece esta obra de arte do nosso passado. A transcrição tornou-se importante, pois, evidencia um refinado tratamento esquemático da música galante.

A transcrição foi realizada por meio do programa Sibelius 6 (software de edição de partituras), com o objetivo de transformar as partes cavas em grade orquestral, para a obtenção de um melhor panorama da música. Além da transcrição, também foi realizada a composição das partes de viola, já que as encontradas no manuscrito não combinam com as árias restauradas.

Um dos primeiros passos para a realização da transcrição do manuscrito, foi o entendimento das letras das cantorias enquanto suas disposições na estrutura musical. Desta maneira foi possível dar nomes a cada cantoria, no intuito de separá-las e fazer um agrupamento diferente das partes instrumentais, tendo por base suas respectivas partes vocais. Somente depois de ter essa organização das partes, foi possível dar início aos procedimentos de transcrição.

Os critérios para a transcrição se estabelecem em manter uma edição mais fidedigna possível ao manuscrito, principalmente no que diz respeito às dinâmicas e articulações escritas, além de correções de algumas notas estranhas ao contexto harmônico, que esporadicamente surgem no manuscrito (provavelmente são erros dos copistas).

Foi realizada a reconstrução de alguns compassos deteriorados, devido o longo tempo de existência do manuscrito. Tal procedimento foi possível por meio de uma análise harmônica e dos esquemas composicionais. A reconstituição das partes de viola consistiu, em sua maioria, no dobramento da linha do baixo contínuo.

Esforços já começaram a ser feitos no caminho da recuperação histórica das obras desse passado musical brasileiro. Há em Manaus, por exemplo, um grupo de pesquisadores da Universidade do Estado do Amazonas que se preocupa em restaurar óperas e outros gêneros musicais, através de transcrições de manuscritos e reconstituições históricas das mesmas.

Portanto tem-se a convicção de que esta pesquisa servirá como parte de um capítulo para uma nova história da música brasileira.

Fontes e referências

1.Livros

ABREU, Márcia Azevedo de. **Cordel Português/ Folhetos Nordestinos: confrontos, um estudo histórico-comparativo**. Programa de pós graduação em teoria literária Mestrado Doutorado. Campinas, 1993.

AMADO, Janaína e ANZAI, Leny Caselli (org). **Anais de Vila Bela: 1734-1789**. Cuiabá: Carlini e Caniato editorial, 2006.

AMEAL, João. **História de Portugal**.Portugal: Livraria Tavares Martins, 1962.

ÁVILA, Affonso. **O Teatro em Minas Gerais: Séculos XVIII e XIX**. Belo Horizonte: Editora Bernardo Álvares.

BARATA, José Oliveira. **História do Teatro em Portugal (séc.XVIII) António José da Silva (o judeu) no palco joanino**. Portugal: Editora Difel, 1998.

BRITO, Manuel Carlos de. **Opera in Portugal in the eighteenth century**. Cambridge university press, 1989.

BUDASZ, Rogério. **Teatro e Música na América portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder/ Rogério Budasz**. – Curitiba: DeArtes – UFPR, 200

CALVO, Javier Huerta. **História Del teatro Español, Del Siglo XVIII a La Época Actual**. Madrid: Gredos, 2003.

FUBINI, **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Espanha: Alianza Editorial, 2001.

GJERDINGEN, Robert O. **MUSIC in the Galant Style**. Oxford University Press, 2007.

MOURA, Carlos Francisco. **O teatro em Mato Grosso no século XVIII**. Belém: SUDAM, 1976.

PACHECO, Alberto José Vieira. **CASTRATI e outros virtuosos - A prática vocal sob a influência da Corte de D.João VI**. São Paulo: Annablume FAPESP, 2009.

RUDERS, Carl Israel. **Viagem em Portugal, 1798-1802**. Biblioteca nacional de Portugal.

SOBRINHO, José Seixas. **O teatro em Sabará: da colônia à República**. Belo Horizonte: Edição comemorativa ao 250º aniversário de Sabará. 1961.

2. Artigos e comunicações científicas

ALAMÍNO, Cacilda Elisabete Cardoso. Atividades musicais na Vila real do senhor Bom Jesus do Cuiabá (1778-1817). XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Brasília, 2006, p. 575-578.

BRESCIA, Rosana Marreco. Os teatros públicos nas Minas setecentistas: Da casa de ópera de Vila Rica ao Theatro de Ouro Preto. *revista ieb* n52 2011 set./mar. p. 89-106.

CÂMARA, José Bettencourt. A música em Portugal na primeira metade do século XVIII. **Revista Brotéria**. Lisboa: vol. 168. 2009.

CÂMARA, José Bettencourt. D. João V, o italianismo e a musicologia portuguesa. **Revista Colóquio-Artes**. Lisboa: Nº82, 1982, Fundação Calouste Gulbenkian.

CRAMNER, David. Os Manuscritos De Música Teatral No Paço Ducal De Vila Viçosa – A Ligação Brasileira. **Callipole Revista de cultura**. Portugal: nº 17, p. 101-118 – 2009.

Crônicas do Cuiabá. RIHASP vol IV, 1848-99. São Paulo, Tip. Andrade, Melo e Comp. p. 01-217

LEEUWEN, A. van; HORA, E. Um olhar sobre as atividades musicais nos teatros do Rio de Janeiro... *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 17, 2008, p. 18-25

MARTINS, José Pedro Ribeiro. O teatro no Porto no século XVIII. **Revista de História**. Portugal: pág. 99-114. Faculdade de Letras, Universidade do Porto. 1980.

ORDONHES, Diogo de Toledo Lara. [1898-99]. Lista das pessoas que entraram nas funções principais de agosto de 1790 [seguida pela] Crítica das Festas. [transcrição] **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, v. 4, 1898-1899, p. 219-242.

PÁSCOA, Márcio. Ópera na Amazônia durante o século XVIII. **Música em perspectiva**, v. In. I, março 2008, p. 43-57.

SILVA, Edson Santos. Em busca de um mercado fictício: as casas da ópera na cidade de São Paulo, **Revista Todas as Musas** ISSN 2175-1277, ano 01 número 01 Jul-Dez 2009.

3. Fontes literárias

Comédia intitulada *O Capitão Belizário*. Lisboa, na oficina de Francisco Sabino dos Santos 1777.

Comédia Nova *O Capitão Belizario*. Lisboa, na oficina de Joaquim Thomaz de Aquino Bulhoens 1801.

Tragédia de Belizário (cota cod. 1377-2) BNP

4. Manuscritos musicais

Manuscrito P.V.V.G prática 117.20 *Belizário*. Acervo do Paço Ducal de Vila Viçosa

Manuscrito P.V.V.G prática 117.30 *A mulher Amoroza*. Acervo do Paço Ducal de Vila Viçosa.

Manuscrito (*Rari cornice* 4; 13) *Zenóbia* Biblioteca del R.conservatorio di musica di Napoli.

Anexo

TRANSCRIÇÃO MUSICOLÓGICA