



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

GABRIEL DE SOUSA LIMA

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
ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA (1705-1739) E ANTÔNIO TEIXEIRA (1707-1774).

MANAUS – AM

2013



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

GABRIEL DE SOUSA LIMA

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 ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA (1705-1739) E ANTÔNIO TEIXEIRA (1707-1774).

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 e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias R. Páscoa

MANAUS – AM

2013

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Setorial da Escola Superior de Artes e Turismo da UEA.

L732r

LIMA, Gabriel de Sousa.

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 Antônio José da Silva (1705-1739) e Antônio Teixeira (1707-1774) / Gabriel de Sousa Lima; orientador Márcio Leonel Farias R. Páscoa. - - Manaus : [s. n.], 2013.

183 f.; il.; part.; fot.; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) Universidade do Estado do Amazonas, 2013.

Inclui bibliografia.

Inclui partitura.

1. Letras e Artes - Dissertações 2. Ópera luso-brasileira
3. Reconstrução de partitura I. Páscoa, Márcio Leonel Farias R.
II. Título.

CDU(1997) 784.2 (469+81) (043)

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

TERMO DE APROVAÇÃO

GABRIEL DE SOUSA LIMA

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 ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA (1705-1739) E ANTÔNIO TEIXEIRA (1707-1774).

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, 02 de setembro de 2013.

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

Membro: Prof^ª. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa
Universidade do Estado do Amazonas - UEA

Membro: Prof. Dr. Mário Marques Trilha Neto
Universidade Nova de Lisboa

DEDICATÓRIA

Eu, **Gabriel de Sousa Lima**, dedico essa conquista e esta obra aos meus pais, Roselita de Souza Lima e Vicente Angelo de Sousa Neto, que sempre acreditaram nessa carreira por mim escolhida; aos meus irmãos, que me apoiaram e me deram bons conselhos; às minhas sobrinhas Maria Luisa e Angela Júlia, por existirem em minha vida; à minha amada, Marcella Duarte, que me apóia incondicionalmente em todos os momentos, com muito carinho e dedicação; ao Prof. Dr. Márcio Páscoa, que além de amigo, é um inestimável orientador que mostrou-me a possibilidade de entrar em contato com esse material e me incentivou durante todo o meu percurso acadêmico; aos amigos da Orquestra Barroca do Amazonas e, por fim, aos meus futuros alunos e demais leitores.

AGRADECIMENTOS

À Deus, à minha família, em especial meus queridos pais e irmãos, exemplos de dedicação e trabalho. Ao meu amor, Marcella Duarte e a todos os mestres, amigos e colegas que de alguma forma contribuíram para o meu crescimento pessoal e profissional.

“Não morre aquele que deixou na Terra a melodia de seu cântico na
música de seus versos.”

Cora Coralina

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
I - OS AUTORES E SUA PRODUÇÃO	11
1.1 A trajetória de Antônio José da Silva e suas influências	11
1.2 Aspectos biográficos de Antônio Teixeira e seu processo de composição	22
1.3 Contexto de criação e recepção da produção dos dois Antônioos.....	27
II – A TRAGÉDIA DE FAETONTE NO CONTEXTO DO SÉCULO XVIII.....	40
2.1 Pressupostos e características do Estilo Galante	40
2.2 As fontes litero-visuais do <i>Precipício de Faetonte</i>	59
2.3 O Manuscrito MM876 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra	67
III - RECONSTRUÇÃO	75
3.1 Atribuição de Autoria.....	75
3.2 Reconstrução das partes de viola e canto	78
3.2.1 <i>Naquela deidade galharda</i>	78
3.2.1.1 Reconstrução da parte de viola da ária <i>Naquela deidade galharda</i>	83
3.2.1.2 Reconstrução da parte de canto da ária <i>Naquela deidade galharda</i>	87
3.2.2 <i>Nas pupilas de meus olhos</i>	91
3.2.2.1 Reconstrução da parte de viola da ária <i>Nas pupilas de meus olhos</i>	95
3.2.2.2 Reconstrução da parte de canto da ária <i>Nas pupilas de meus olhos</i>	98
3.2.3 <i>Se quer adorar-me</i>	101
3.2.3.1 Reconstrução da parte de viola da ária <i>Se quer adorar-me</i>	104
3.2.3.2 Reconstrução da parte de canto da ária <i>Se quer adorar-me</i>	106
3.2.4 <i>Os deuses não podem</i>	107
3.2.4.1 Reconstrução da parte de viola da ária <i>Os deuses não podem</i>	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
FONTES BIBLIOGRÁFICAS.....	120
PRODUTO CULTURAL.....	132
ANEXO I.....	172
ANEXO II	178

RESUMO

Entre 1733 e 1738, Antônio José da Silva (1705-1739) estreou no Bairro Alto em Lisboa oito óperas em língua portuguesa, das quais sete contam com provável autoria musical de Antônio Teixeira (1707-1774). São conhecidos hoje os manuscritos musicais para apenas três delas: *Guerras do Alecrim e Mangerona*, *As Variedades de Proteu* e *Precipício de Faetonte*, sendo que para esta última ainda estão perdidas todas as partes de viola, e com exceção de um quarteto, todas as partes vocais. A autoria da música contida nestes manuscritos requer um exame cuidadoso e aponta para resultados que envolvem a origem dos documentos, o contexto de seu surgimento e uso, bem como do material musical nele contido, revelando um universo estético que remete a influências distintas, mas importantes para a compreensão do teatro musical luso-brasileiro do século XVIII. Dessa maneira, é imprescindível que se reconstruam as partes musicais perdidas, para que se possa realizar a montagem da referida ópera com as melhores condições. A presente proposta de dissertação visa apresentar o processo de reconstrução da parte de viola de um quarteto e das partes de viola e canto de três árias da ópera *Precipício de Faetonte*, escrita por Antônio José da Silva - o Judeu (1705-1739), com música de Antônio Teixeira (1707-1774), a partir do manuscrito que se encontra no acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, sob a cota MM-876. Tal reconstrução é resultado da análise desta e de outras obras da parceria Judeu e Teixeira, extraindo procedimentos composicionais utilizados durante o período chamado *galante*, como distribuição de frases, quantidades de vozes, vozes dobradas com instrumentos, região comumente usada para os instrumentos, escolhas retóricas para o texto, predileção rítmica, harmônica e melódica, que possam ser aplicados durante o processo.

Palavras-chave: Ópera luso-brasileira, reconstrução de partitura, *Precipício de Faetonte*, Antônio José da Silva, Antônio Teixeira.

ABSTRACT

From 1733 up to 1738, Antônio José da Silva (1705-1739) published for the first time, at the Bairro Alto Theater in Lisbon city, eight operas, all of them in Portuguese language, seven among them having their music probably written by Antônio Teixeira (1707-1774). Nowadays, there are but three of those operas the musicals manuscripts of which are known: *Guerras do Alecrim e Mangerona*, *As Variedades de Proteu* and *Precipício de Faetonte*, and yet the parts for viola in the latter are lost in full, the same being the case for the parts for singers, apart just one singing quartet. The authorship of the music which is contained in these manuscripts requires a careful examination and points to results surrounding the provenance of the documents, the context of their creation and use, as well as of the musical material that is contained in it, revealing an aesthetic world which refers to a sort of different influences, however important to understanding the Luso-Brazilian musical theater of the eighteenth century. This way, rebuilding these lost musical parts is imperative, so that the performance of this opera can be turned into a possible one and under its best condition. This dissertation aims to report the process of rebuilding of the viola score in a quartet and parts for viola and the singing ones in other three árias of the opera *Precipício de Faetonte*, written by Antônio José da Silva - *O Judeu* (1705-1739), with musical composition by Antônio Teixeira (1707-1774), as from the manuscript in the University of Coimbra General Library's collection, under the quota MM-876. This rebuilding is based on the analysis of the compositional techniques from other operas by the partnership between Silva and Teixeira, extracting compositional procedures used during the period called the *galant style*, like phrases organization, quantity of voices, rhetorical choices for text, rhythmic, harmonic and melodic predilection, which can be applied during the process.

Keywords: Luso-Brazilian opera, Fall of Phaeton, Antônio José da Silva, Antônio Teixeira, musical score rebuilding.

APRESENTAÇÃO

Antônio José da Silva (1705-1739) estreou no Bairro Alto em Lisboa, entre 1733 e 1738, oito óperas em Português, das quais sete contam com provável autoria musical de Antônio Teixeira (1707-1774). Atualmente, são conhecidos os manuscritos musicais para apenas três delas: *Guerras do Alecrim e Mangerona*; *As Variedades de Proteu*¹ e *Precipício de Faetonte*, sendo que para a última ainda estão perdidas todas as partes de viola, e com exceção de um quarteto, todas as partes vocais. A comprovação da autoria musical destes manuscritos requer um exame cuidadoso e aponta para resultados envolvendo a procedência documental, o contexto de seu surgimento e utilização, bem como do material musical nele contido, revelando um universo estético que remete a influências distintas, mas importantes para a compreensão do teatro musical luso-brasileiro do século XVIII (PÁSCOA, 2010).

O conjunto manuscrito objeto desta pesquisa encontra-se no acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (P-Cug), sob a cota MM876, em Portugal. Trata-se da reunião de partes cavas de violinos primeiro e segundo, baixo contínuo, oboés e um quarteto vocal com baixo instrumental, intitulado *Precipício de Faetonte*. Todos têm o mesmo ordenamento de árias e recitativos do tipo *obbligato*, com seus respectivos títulos coincidindo quase totalmente com o que está disposto na obra homônima de Antônio José da Silva, publicada no *Theatro Cômico Portuguez* (AMENO, 1744). Estão ausentes todas as demais partes vocais, bem como as da viola e eventuais trompas.

Este trabalho pretende estabelecer procedimentos seguros de reconstrução, aqui aplicados primeiramente em três árias e um quarteto que, confirmando-se satisfatórios, podem ser posteriormente usados para viabilizar a restante restauração e conseqüente performance musical do manuscrito P-Cug MM876. As únicas seções possíveis de reconstruir são aquelas cuja autoria possa ser estabelecida, de modo a obter parâmetro estilístico.

No capítulo inicial é traçado um panorama sobre a trajetória dos autores, sua produção, bem como a recepção de suas obras no contexto do século XVIII e ao longo da história, relacionando também o possível transporte desse conjunto artístico para outros países lusófonos como o Brasil, visto que a Corte portuguesa se instalou aqui a partir do início do século XIX, trazendo consigo o arraigado gosto artístico português.

¹ Os manuscritos das óperas *Variedades de Proteu* e *Guerras do Alecrim e Mangerona* pertencem ao acervo da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa (P-VV), sob as cotas AMG-6 e AMG-7, respectivamente.

A seção central do texto volta-se mais especificamente para o contexto da obra estudada, *Precipício de Faetonte*, abordando diretamente aspectos históricos e estilísticos, e de forma comparada a relação que este tema estabelece com outras áreas das artes, como por exemplo, a associação com a pintura e a arquitetura, destacando inclusive fontes iconográficas do ambiente lusitano. Além desse apanhado contextual, são feitas considerações a respeito do conjunto manuscrito P-Cug MM876, seu surgimento, divisão de seções musicais, correlação com a obra literária; aspectos intrínsecos à música como as fórmulas de compasso, tonalidade, andamento, além da discriminação da instrumentação de cada seção musical, indicando ainda quais as partes faltantes e quais foram as reconstruídas.

O capítulo final fornece informações importantes a respeito da atribuição e comprovação de autoria para as seções musicais encontradas, assim como descreve os procedimentos utilizados para a realização da reconstrução das partes de viola e canto, discutindo os problemas e impasses encontrados, bem como apontando possíveis soluções.

Para isso, foram analisadas as partituras das árias do conjunto manuscrito encontrado, sendo selecionada, por comparação de padrões estilísticos musicais, aquelas intituladas *Naquela Deidade Galharda*, *Nas pupilas de meus olhos*, *Se quer adorar-me* e o quarteto *Os deuses não podem*, respectivamente compostas para os personagens Mecenas, Faetonte, Chirinola e o quarteto: Ismene, Albano, Faetonte e Rei Fíton.

Através do exame minucioso de partituras de óperas compostas por Antonio José da Silva, com música de Antonio Teixeira, esperou-se extrair elementos que possibilitassem a reconstrução da parte de viola e de canto das seções musicais anteriormente citadas. Para isso, fez-se necessária a análise dos procedimentos composicionais do autor, fazendo uso de outras obras do mesmo, a fim de reconhecer a maneira da distribuição orquestral de árias e *ensembles* que continham parte de viola. Posteriormente, pode-se discriminar os elementos usados na maioria das composições, como distribuição de frases, quantidades de vozes, vozes dobradas com instrumentos, região comumente usada para os instrumentos, escolhas retóricas para o texto, predileção rítmica, harmônica e melódica.

Obtidos esses dados, os mesmos serviram de base para o reconhecimento dos elementos musicais, técnicos, retóricos, dentre outros, resultando numa gama de procedimentos aplicáveis na reconstrução das partes de viola e canto, nos moldes estéticos composicionais do autor, o que possibilita que essas seções sejam executadas tendo a orquestração na sua textura adequada.

I – OS AUTORES E SUA PRODUÇÃO

1.1 A trajetória de Antônio José da Silva e suas influências

Antônio José da Silva (1705-1739), mais conhecido na História da Literatura pela alcunha de *o Judeu*, foi constantemente perseguido pela Inquisição – dada a sua origem judaica e de sua família – sendo obrigado a penitenciar-se em autos de fé e de conversão à Igreja Católica. Assim, o que mais se apreende de sua vida são fatos concernentes à história de sua família com relação à dificuldade de ser judeu em um contexto marcado pela Inquisição (BARATA, 1998, p. 37-58).

Devido ao seu reconhecimento como dramaturgo, muitos autores procuraram relatar passagens de sua vida (com base documental ou não), como fez Camilo Castelo Branco em *O Judeu* (1866), Gonçalves de Magalhães em *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição* (1838), Bernardo Santareno em *O Judeu* (1966), Alberto Dines em obras como *Vínculos do Fogo, Antônio José da Silva, o Judeu e outras Histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil* (1992), dentre outras (IDEM, p. 14, 45-46).

Mesmo com a devida importância às obras supracitadas, é possível também observar a vida do Judeu contextualizando sua realidade e ressaltando os valores de sua obra literária, sem necessariamente transformá-lo num mártir da Inquisição, pois assim pode-se deixar de focar nas questões realmente importantes, no que tange à originalidade e riqueza dos elementos literários e cênicos que ele elabora em suas paródias da Ópera Barroca (IDEM, p. 13-16).

Alberto Dines, em *Vínculos do Fogo* (1992), relata aspectos biográficos do Judeu, de maneira cronológica e muito direta, porém com relevante importância para contextualizá-lo em seu tempo e fazer um possível juízo de valor quanto à influência de seus percalços pessoais sobre sua obra.

Em 8 de maio 1705, nasceu o menino Antônio, batizado dez dias depois (18 de maio) na Igreja de São José, Freguesia da Candelária, Rio de Janeiro. Em 1712, seus pais, José Mendes da Silva e Lourença Coutinha – família de cristão novos que vieram ao Brasil atraídos pela relativa tolerância religiosa vigente através do tratado de paz com os holandeses nos fins do século XVII – foram acusados de heresia pelo Santo Ofício, embarcando como presos à Lisboa e penitenciados em 1713. Ficaram O Judeu e irmãos com parentes paternos, que os despacham depois para Lisboa. Após a libertação de seus pais, a família se reúne em

1713, morando em Lisboa, coincidentemente no Pátio das Comédias, uma praça diante do Teatro Público, de mesmo nome (na época, havia poucos teatros públicos, pois os ricos faziam teatro em casa e a Cômte em seus próprios palácios).

Em 1722, Antônio José da Silva matriculou-se na cadeira de Direito de Coimbra, seguindo os passos do irmão, porém sem concluir o curso. Foi preso pela Inquisição em 1726, tendo que confessar suas supostas heresias. Casou-se em 5 de dezembro de 1734, com Leonor Maria de Carvalho, cristã-nova da Covilhã. No dia 5 de outubro de 1737, véspera do Grande Dia (Iom Quipur), foi preso novamente pelo Santo Ofício junto com a mulher grávida, a mãe, a tia, o irmão André e sua esposa. Durante o ano seguinte, o processo arrastou-se lentamente entre acusações e tentativas de defesa.

Em 13 de março de 1739, três dias depois de inserida no processo a ordem verbal de prisão, pelo cardeal inquisidor geral D. Nuno da Cunha Athaíde, o caso foi abruptamente encerrado, considerando-o relapso no crime de judaísmo e sentenciando-o a ser relaxado à justiça secular. Depois de seis meses, em 19 de outubro do mesmo ano, foi executado por garrote, antes de ser queimado, pois declarou que preferia morrer na Lei de Cristo, uma forma de diminuir os sofrimentos executórios.

Muito se discute acerca dos dados biográficos de Antônio José da Silva, porém qualquer narrativa que procure fornecer apenas os momentos mais importantes do itinerário do autor de *Guerras do Alecrim e Mangerona*, apresenta-nos, de forma linear, etapas balizadas pela secura de datas e acontecimentos (BARATA, 1998, p. 39).

As etapas balizadas, acima referidas, sobre a biografia de Antônio José da Silva, podem ser resumidas sob quatro pontos fundamentais:

1 – Considerando sua origem judaica, apesar dos enigmáticos e controversos depoimentos constantes dos processos da Inquisição, nos revelam de forma medianamente clara que o referido autor viveu num ambiente de crenças judaicas, apesar das profissões de fé na Igreja Católica. Assim conclui-se que a perseguição religiosa não se deu tão somente pelo teor de suas obras (críticas ao poder civil e religioso), mas principalmente pelas relações familiares, pela sua própria ascendência e a desconfiança da Igreja, que suspeitava de uma “falsa conversão” por parte de seus familiares, como assinala Alberto Dines:

E, se neófito fosse em matéria de Auto, saberia como proceder, como fora ensaiado. Não ele, mas seus ancestrais, que este aprendizado os marranos conservam no sangue, como sua infecção: há 73 anos sua família arrasta-se pela trilha do Rossio (DINES, 1992, p. 83).

2 – Antônio José da Silva chegou a Portugal em 1711. Em 1722 matriculou-se em Cânones, na Universidade de Coimbra, iniciando seus estudos em 1723, e cursando até 1725. Seguiu-se a prisão e veio a sofrer seu primeiro processo em 1726. De acordo com os *Estatutos da Universidade* (de Coimbra), eram impostos limites de idade e de anos a que um advogado deveria cursar, exigindo assim um mínimo de cinco anos para o exercício do direito comum. Entretanto, a análise dos documentos do Arquivo da Universidade de Coimbra apontam para um período de aproximadamente quatro anos a que ele teria realmente cursado. Logo, não poderia receber o grau de bacharel. Além das exigências acadêmicas, o exercício de funções judiciais também estava condicionado a algumas questões cívicas, chamadas *inquirições de genere*, como cita Fernando Taveira da Fonseca:

Um dos motivos da preferência é, porém, e claramente, uma cláusula de exclusão: para serem providos, os candidatos deviam demonstrar a sua qualidade de cristãos-velhos. A formulação do Regimento é mais ampla: “não hão de ter raça de Judeu, Christão Novo, nem Mouro, nem proceder de gente infame, nem ter doenças contagiosas: hão de ser de habelidade e esperanças e sendo possível, honrados, e de boa graça, e pessoa, porem ainda que o não sejão nem por isso se terão por inhabeis, tendo as mais calidades (FONSECA, 1995, p. 659).

A partir dessa informação documental, aliada às várias acusações de práticas judaizantes confirmadas pelo próprio Antônio José da Silva, Barata (1998, p. 50-64) defende ser difícil acreditar que ele tenha atuado como advogado, pois descumprira quase todos os pré-requisitos para tal função. Porém o que realmente interessa é que a impossibilidade de exercer a advocacia (além do tempo em que ficou preso) possa ter contribuído e condicionado o seu processo frenético de criação, sendo provavelmente intermediado pelo impressor Francisco Luís Ameno, que divulgou as óperas joco-sérias como sendo fruto de um autor nos Estaus.

3 – Quanto à formação cultural do Judeu, não se têm fontes documentais suficientes para saber como ele teve contato com o *corpus mitológico-teatral* que suporta a trama de suas peças. Para o tema de *Quixote* é compreensível, por ser mais conhecido no âmbito europeu, porém o que interessaria saber era de onde ele adquiriu a perceptível influência dramática espanhola nas óperas como *Esopaida* e *Precipício de Faetonte*. Infelizmente, não há registros dos livros existentes na biblioteca de Antônio José da Silva, nem de seu irmão (BARATA, 1998, p. 64).

É também relevante o motivo da dura perseguição pela Inquisição, pois como se sabe, os inquisidores não o acusavam pela sua produção, e mesmo depois de passado o primeiro processo, e apesar das boas companhias e depoimentos a favor que tinha, ele continuava a ser atacado pela Igreja, restando a dúvida de qual era a verdadeira razão, além do caso comum de criptojudáismo, para essa perseguição inquisitorial (IBIDEM).

Já no segundo processo, é estranho que várias testemunhas de defesa do Judeu não tenham comparecido para depor, como Francisco Luís Ameno ou Isidoro da Fonseca, conhecido impressor lisboeta que imprimiu o *Labirinto de Creta* (1736), *As Variedades de Proteu e Guerras do Alecrim e Mangerona*, ambas de 1737 (BARATA, 1998, p. 65).

O relato das questões anteriormente levantadas é com exclusivo interesse pelo seu significado e importância na criação de Antônio José da Silva e a transmissão dessa criação.

4 – A sentença do Judeu coincide com a diminuição dos autos de fé e não pode ser vista isoladamente. A essa altura a Inquisição já era uma instituição decadente, pois as contradições internas se acentuavam, porém nessa fase final aumentaram as perseguições, causando um surto repressor entre 1720 e 1730, buscando alvos principalmente baseados em grupos familiares (IBIDEM).

O clã familiar em que o Judeu se inseria era muito arraigado na prática judaica e em interesses comuns, e foram consolidando alianças, muitas vezes através de casamentos, para manter esses interesses. Esse clã, duramente perseguido pela Inquisição, era provindo de dois grupos familiares principais que se uniram com interesses comuns de comércio e fabrico de lanifícios, sendo um sediado na Beira e outro em Lisboa, exercendo exploração de engenhos de açúcar (BARATA, 1998, p. 66).

Os dados expostos até aqui servem para que se faça um juízo de valor, tendo por base a vida e a obra de Antônio José da Silva, mas não de forma que se possa relacionar de forma “fanática” (ou fantasiosa) sua vida de perseguido religioso com a qualidade de sua obra. Porém, o que se pode apreender é que se o Judeu foi vítima da Inquisição, a sua obra não poderá deixar de refletir, segundo alguns, a animosidade do homem contra seus ferozes perseguidores (BARATA, 1998, p. 68).

No entanto, não se pode reduzir a leitura das óperas do Judeu à simples *operação divinatória* das possíveis intenções do emissor. Há que não sacrificar o problema da interpretação global de sua obra ao que de acessório e, em alguns casos, obscuro ainda exista no domínio da sua biografia (BARATA, 1998, p. 69).

As obras teatrais de Antônio José da Silva publicadas em vida foram incluídas, sem indicação de autoria, nos dois primeiros volumes do Teatro Cômico Português, publicados em 1734, pois àquela altura, o Judeu podia complicar-se em seu processo junto à Inquisição se seu nome fosse associado a obras que, dentre outras coisas, ridicularizavam a nobreza. Foucault (1979, p. 149) ressalta a influência dos momentos históricos sobre as percepções que se tem de autor e autoria em diferentes épocas. Além disso, a atribuição de autor, com relação a direitos autorais não se aplicava na época, já que o Judeu não obtia lucro direto com vendas de livros, ou congêneres, mas sim com a montagem de suas óperas.

O mais interessante é pensar em como ele conseguiu estabelecer um conhecimento teatral para publicar oito óperas entre 1733 e 1738. Uma das pistas pode ser o fato de ele ter morado por muito tempo no Pátio das Comédias, onde passavam quase todas as companhias de teatro, provindas de toda a Península Ibérica, principalmente da Espanha, que impunha seu prestígio teatral com Lope, Tirso ou Calderón (BARATA, 1998, p. 72).

A presença espanhola, para além da quantidade, impunha-se pelo impacto contínuo que as várias companhias ambulantes espanholas conseguiam em terras portuguesas — de certo por causa da situação política de dominação espanhola sobre os portugueses, durante o século XVII, que deixou uma clara influência cultural, como por exemplo, o gosto pelas guloseimas da neve e do sorvete, a comodidade dos coches e os pátios de comédias. O público era composto não somente pelo povo, por assim dizer, mas também de uma parcela entre classes de nobres arruinados e homens da corte, que além de apreciarem as comédias, ali estavam muito mais pela belas atrizes que se apresentavam (SEQUEIRA, 1947, p. 223; DANTAS, 1916, p. 141-147).

Dessa maneira, o público português se familiariza com a *comédia nova* espanhola, tomando gosto por ela, pela sua forma simples de abordar os assuntos cotidianos, assim como de fazer homenagens ou mesmo sátiras a alguns personagens da corte, com um repertório destinado a captar êxito fácil nos pátios de comédias.

Em meio a esse já arraigado legado teatral deixado pelos espanhóis no século XVII, aliado aos esquemas cênicos hispanos-italicos, Antônio José da Silva procurou então absorver esses esquemas, vertendo neles um conteúdo voltado para o contexto da sociedade portuguesa da época, sem, no entanto, quebrar com a tradição vigente, mas sim buscando uma espécie de nacionalização do teatro. Pois, romper com a tradição, não seria produtivo (visto o costume do público com o teatro espanhol); assim como manter-se rigidamente submisso a ela

seria o mesmo que reafirmar uma “colonização”, que àquela altura, já não interessava aos interesses gerais portugueses.

Assim, o Judeu procurou absorver e elaborar as técnicas e processos dramáticos que o exemplo estrangeiro oferecia, adicionando-lhes a *vis satírica* da raiz vicentina, o que lhe permitiu optar entre dizer a verdade nua e crua, ou mascarar-se nas falas prudentes como o adágio na fala de Esopo: “*não é o mel para a boca do asno*” (BARATA, 1998, p. 124).

A par dos trâmites organizacionais de uma companhia de teatro, Antônio José da Silva assume ao mesmo tempo papel de *autor de comédias*, pessoa com funções de contratações de elenco, administrador, ensaiador, programador; e também escritor e poeta (BARATA, 1998, p. 75).

Apesar da escassez de dados disponíveis, e da dificuldade em relacionar os poucos existentes com informações recolhidas no domínio da história econômica, sabemos que não era compensador o salário de um *autor de comédias* (DÍEZ BORQUE, 1978, p. 46-61; BUCK, 1980, p. 131-146).

No entanto, aceitando que o Judeu era o principal responsável pela atividade das *saisons* do Teatro do Bairro Alto, há sempre que se colocar algumas reservas, sobretudo à plena (e visível) assunção por Antônio José da Silva dessa tarefa que, pela diversidade de domínios que abrangia, levava a que, já ao seu tempo, a designação *autor de comédias* se prestasse a confusão (OEHRLEIN, 1993, p. 84).

Como *autor de comédias*, Antônio José da Silva distingui-se-ia, de acordo com os valores da época, do verdadeiro *poeta*. Este, além de merecer acolhimento especial junto ao poder (muitos fidalgos e mecenas), gozava do estatuto de verdadeiro *criador de teatro*, sendo muito bem remunerado por cada encomenda produzida (BARATA, 1998, p. 75-76).

Porém, por mais que o Judeu tivesse todo esse conhecimento sobre vários domínios da atividade teatral, sua situação civil muitas vezes não permitia que tratasse de negócios diretamente com o contratante, ou mesmo que não pudesse protagonizar ou ser enunciado como autor de suas obras (BARATA, 1998, p. 78).

O Teatro do Bairro Alto surge como o resultado possível das experiências que cruzavam o espaço teatral português, sendo considerado por alguns historiadores como uma organização empresarial mista, baseando-se nos modelos *espanhol* e *italiano*, em que o Judeu se inseriu, sabendo de todas as limitações que condicionavam sua atividade criadora, como a escassez de profissionais liberais dedicados à música e dança, elucidada nos escritos de

Borges de Macedo, quanto aos apenas noventa e um profissionais liberais dessas atividades habilitados na cidade de Lisboa à época de 1763-69:

Músicos (sem discriminação), 18; tocadores de rabeça, 18; mestres-de-dança, 11; tocadores de trombeta, 8; cômicos da Ópera, 7; dançarinos, 6; cravistas, 3; organistas, 3; tocadores de flauta, 3; copistas de musica, 2; tocadores de timbales, 2; tocadores de trompa, 2; casa de Ópera, 1; mestre de musica, 1; mestre de Ópera, 1; mestre de viola, 1; músico aposentado da Basílica de Santa Maria, 1; músico da Basílica de Santa Maria, 1; musica da Capela de Bemposta, 1; tocadores de rabeção, 1 (MACEDO, 1982, p. 104-105).

Se comparada à estrutura dos espetáculos operísticos italianos, por exemplo, esse corpo de profissionais apresenta um número irrisório. Aí reside a dificuldade de estabelecimento da ópera italiana nesse meio teatral *público*, por assim dizer. As óperas italianas ficavam, muitas vezes, restritas ao ambiente da corte ou palaciano, ao *meio privado*, já que tais obras eram feitas sob encomenda e assistidas apenas por um seleto grupo de espectadores, excluindo-se o *público*², remetido aos espetáculos em praças ou pátios, com quadros culturais totalmente diferentes, mas próximo ao legado cultural do *Judeu*.

Antônio José da Silva revela, além da organização empresarial mista antes citada, uma forma de escrever também incomum para a época, pois inova na estrutura dramática, escrevendo em prosa – esta em desuso no teatro desde Sá de Miranda, Camões e Antônio Ferreira – e intercalando a música na intriga dramática, criando um modelo original de transição entre a comédia espanhola e o melodrama italiano.

Perante o imenso acervo de comédias espanholas dos séculos XVII e XVIII, muitas delas encontram-se bastante coincidentes com outras, por terem as mesmas *fontes de inspiração*, por assim dizer (BARATA, 1998, p. 81). Em traços genéricos, o conceito de *imitação*, ainda e sempre associado ao princípio de verossimilhança, aconselhava pela pena de Lopes Pinciano “que las fábulas que non tienen imitación y verossimilhança no son fábulas sino disparates” (PINCIANO, 1974, p. 32).

Dessa maneira, verifica-se que o *corpus* sobre o qual o *autor de comédias* ou o *poeta* ia trabalhar, por ser o que melhor se lhe oferecia, era o clássico. Aliado a esse modelo eram enxertados elementos regionais, nacionais, unidos à arte da fábula, ao conto moral ou apólogo (BARATA, 1998, p. 81).

² Essa dicotomia é colocada por conveniência metodológica, porém sabe-se que na prática, a mobilidade entre as esferas *pública* e *privada* já são mais do que comprovadas.

No caso do Judeu, seis das suas obras inspiram-se em episódios da mitologia grega bem conhecidos e exaustivamente explorados pelos poetas dramáticos. Vale ressaltar que na época o conceito de plágio era bem diferente do que se conhece hoje, já que inspirar-se em algo ou na obra de alguém e realizar um trabalho que lhe faça referência era tido como um ato de homenagem, de lisonjeio. Apesar disso, Antônio José da Silva reelaborou o material dos temas abordados, deixando transparecer sua capacidade inventiva, escrevendo em forma de comédia uma das mais fortes tragédias, que é o caso de *Medeia*, de Eurípidés (IDEM, p. 117).

As obras teatrais de Antônio José da Silva publicadas em vida foram incluídas, sem indicação de autoria, nos dois primeiros volumes do Teatro Cômico Português, publicados em 1744. Na descrição cronológica apontada por Alberto Dines, sem levar em consideração a verdadeira probabilidade da autoria, pois não é de interesse deste trabalho, tem-se entre 1729 e 1733, *Os Amantes de Escabeche*, *Fábula de Apolo e Dafne*, *El Prodigio de Amarante* (em espanhol) e sua primeira ópera no Teatro Público do Bairro Alto, *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* (DINES, 2007).

Na continuidade de apresentações, tem-se em 1734, *Esopaida* ou *A Vida de Esopo*. Em 1735, *Os Encantos de Medeia*, e no ano seguinte foi encenada a ópera *Anfitrião e Alcmena* e a obra *O Labirinto de Creta*. Por ocasião do carnaval de 1737, foi encenada a ópera joco-séria *Guerras do Alecrim e da Mangerona*, única obra ambientada em Portugal e contemporânea. Em maio desse mesmo ano encenou-se a ópera *Variedades de Proteu* e em junho de 1738, foi encenada a última ópera atribuída ao Judeu, *Precipício de Faetonte* (DINES, 1992).

Na discriminação acima, pôde-se observar que Antônio José da Silva foi um escritor bastante profícuo. Mal recebida em seu tempo (por parte do Santo Ofício), por causa da rigorosa censura da hierarquia católica que dominava a Corte de D. João V, sua obra passou a ser muito valorizada no século XIX, quando suas sátiras anticlericais e antiabsolutistas começaram a ser apreciadas (DINES, 2007).

As comédias (assim eram denominadas todas as peças de teatro na época³) do Judeu, que ele chama de óperas joco-sérias, correm ao longo de dois planos e de uma dupla intriga: o fantástico e a realidade, o discurso sério e o gracioso, os poderosos e os criados, o

³ Termo 'Comédia' no sentido em que faz referência ao teatro sobre as pessoas comuns, assim como as tragédias estão relacionadas às pessoas superiores e seus feitos heróicos.

amor nobre e o amor prosaico, o mundo sobrenatural e o mundo dos humanos. Assim se desenvolve uma estratégia dramaturgica que permite um constante *zapping*⁴ entre espaços e situações, contribuindo para o progresso da intriga e para a comicidade da peça (CARDOSO, 2005).

Antônio José da Silva soube, como poucos, revitalizar as personagens tão celebradas pela tradição herdada de Plauto e revisitada pelo teatro de capa e espada. Em suas óperas joco-sérias encontramos, com efeito, a clássica composição das personagens: a Dama e sua fiel companheira e confidente, a Criada, que pode fazer par com o gracioso ou desempenhar ainda o papel de velha ou feiticeira. O Galã, geralmente herói no teatro espanhol, agora podendo ser também anti-herói, amante, pretendente ou ainda soldado, sempre acompanhado de seu Criado, o Gracioso, que é às vezes bobo ou ladrão e, especificamente no teatro do Judeu, muitas vezes é esperto e mexeriqueiro. O personagem gracioso serve, de certo modo, como uma consciência social, servindo para pôr em ridículo os poderosos da época.

Neste ponto já podemos observar algumas mudanças realizadas pelo Judeu, pois nas suas peças os fidalgos facilmente podem perder o seu caráter heróico, sendo muitas vezes retratados com pouca inteligência e certa covardia; já os seus graciosos, sempre descritos como muito feios, pouco ou nada tem de bobos, assemelhando-se mais ao tipo do pícaro da tradição espanhola, já que têm que sobreviver dos frutos de suas tramóias, concebidas em benefício próprio ou de seu amo (ORLANDI e JUNQUEIRA, 2010).

Geralmente o enredo das peças apresenta o galã tentando conquistar o amor da dama com a ajuda do gracioso, que com isso tenta obter vantagens pessoais. A estrutura das peças tradicionais era comumente alargada com a ação de reis, príncipes, nobres em geral e pais, normalmente apresentados como velhos e zelosos bastiões da honra da casa ou da família (IDEM).

Antônio José da Silva encontrou uma forma de popularizar o teatro, escrevendo suas peças para o teatro de marionetes, os chamados *bonifrates* – fantoches de cortiça pintada articuladas com arame. Dessa forma, além do uso mais prático do aparato de maquinaria, ele podia encenar uma peça de 20 personagens com apenas quatro atores, tornando mais econômico e viável de se fazer em um bairro popular como o Bairro Alto (DINES, 2007).

⁴ Termo proveniente da língua inglesa, com significado de mudança repentina ou rápida entre situações, ou mesmo entre canais de televisão. Sua primeira utilização foi em 1942, podendo ser usado como verbo transitivo ou intransitivo (*Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, 2011).

Tais fantoches não se limitavam à função econômica, já que eram perfeitos substitutos para atores de carne e osso que não poderiam se expor interpretando personagens que criticavam/satirizavam o sistema governamental vigente, além de melhor se protegerem em tempos de regime inquisitorial (PICCHIO, 1969, p. 187-188).

É importante que se atente aqui para uma visão crítica feita por Gonçalves de Magalhães acerca desse aspecto popularizante da obra de Antônio José da Silva. Para o dramaturgo, o Judeu seria uma espécie de escritor menor, cuja obra seria mais afeita à simples diversão do populacho, não apresentando a grandiosidade literária dos modelos clássicos. Na Cena VI do Ato III da peça *Antonio José* ou *O Poeta e a Inquisição*, os personagens Conde e Mariana tecem o seguinte diálogo:

CONDE

(...)

Eu gosto de teatro, e tenho pena
Que este Antônio José não se elevasse
Ao gênero sublime da tragédia,
Ou da boa comédia.

MARIANA

Suas óperas sempre são aplaudidas pelo povo.
Quisera antes que o fossem pelos sábios.

(...)

Mas Antônio José, apesar disso,
É um digno rival de Gil Vicente;
Sobretudo é faceto; e só por isso
Há de ser sempre lido com agrado.

(...)

(MAGALHÃES, 1839, p. 157-158).

Como se depreende destes trechos, o Judeu, na crítica gonçalviana lançada pela boca de seus personagens, “pecaria” por não imitar os notáveis autores clássicos, e nomeadamente os que cultivaram o gênero trágico e nobre, como Molière, Corneille (que propôs, no século XVII, uma novidade, a comédia séria), Racine, todos tidos por Magalhães como modelos a serem seguidos. A escolha de Antônio José da Silva, que não quis trilhar o caminho do “gênero sublime da tragédia” ou da “boa comédia”, teria feito dele um teatrólogo

amado pelo povo, mas que não arranca aplausos nem provoca a admiração dos sábios (SILVA e JUNQUEIRA, 2010, p. 7).

Esse tipo de postura crítica, que marca a obra do Judeu como produção teatral inferior, sobreviveu com força durante algum tempo nos meios críticos e literários. Alguns documentos da censura portuguesa do final do século XVIII citam as peças do Judeu como apresentando “charlatanarias e ridículas visualidades, que só podem agradar a crianças e à estúpida plebe (...)” (PRADO, 1993, p. 155). Segundo Décio de Almeida Prado, no entanto, o que essas críticas negativas tinham na verdade como alvo eram as peças barrocas e suas “ ‘mágicas’ teatrais desse fim de século XVIII, que viviam não do texto mas da técnica e da capacidade de invenção de cenógrafos e maquinistas” (PRADO, 1993, p.155), excluindo dessa crítica, a maquinaria utilizada nas representações das óperas do Judeu, que serviam apenas para apoiar o texto e a encenação, e não para suprimi-lo.

Na obra *Memórias da Academia Real das Ciências de Lisboa*, de 1818, há outras considerações críticas sobre as óperas do Judeu — como essa de autoria de Francisco Manuel Trigozo d’Aragão Morato — as quais, possivelmente, segundo Décio de Almeida Prado, influenciaram Magalhães:

Estas peças [de autoria do Judeu], que aliás não são estimáveis, nem pelo enredo, nem pelo estilo e linguagem, têm muita graça cômica, e (se me é lícito assim dizê-lo) uma certa originalidade que debalde se procura em todos os nossos Dramáticos do século antecedente. (MORATO *apud* PRADO, 1993, p. 155).

O pesquisador Luís Freitas Branco é de opinião que o Judeu seria poeta-compositor, fato nunca provado. O que se sabe, de fato, é que D. João V tinha mandado estudar em Roma, na qualidade de bolseiro da coroa — fato costumeiro a corte portuguesa enviar prodígios musicais para estudar na Itália, que era tida como uma das grandes escolas de composição na época — o compositor Antônio Teixeira que, posteriormente, viria a fazer parte do círculo restrito de colaboradores de Antônio José da Silva. Supõe-se que Antônio Teixeira tenha composto todas as árias de suas peças – mesmo que não nos tenha chegado todas elas – pois, pelo menos, tem-se hoje a comprovação de sua autoria na música das *Guerras do Alecrim e Mangerona* e das *Variedades de Proteu*, da qual se encontram cópias das partituras originais nos arquivos do Paço Ducal de Vila Viçosa. Também recentemente, foi descoberta na Biblioteca da Universidade de Coimbra a música da última obra do Judeu, o *Precipício de Faetonte* (CARDOSO, 2008).

Esta última citada é justamente ao que concerne este trabalho. *Precipício de Faetonte* foi representada no Teatro do Bairro Alto de Lisboa, em janeiro de 1738 e toma por argumento o seguinte:

Tages, irmão de Tirreno, rei de Itália, usurpa este reino, o qual pertence a Egéria, ninfa do Erídano e filha de Tirreno. Faetonte, filho do Sol e reputado por filho de um pastor de Tessália, vendo o retrato de Egéria, rendido lhe tributa o seu amor; e, para melhor o dar a conhecer a Egéria, sai de Tessália e se ocupa na Itália em acções do agrado desta ninfa; por cuja causa sai de Tessália o mágico Fíton em seguimento de Faetonte, para o desviar deste amor, porquanto ainda neste tempo ignorava Faetonte o seu verdadeiro pai, e Fíton lhe receava a ruína, quando o chegasse a conhecer. Estabelecido Faetonte nos agrados de Egéria, esta, para restaurar o reino pelas acções daqueles que a pretendiam, para este fim usa ocultamente prometer a mão de esposa a Mecenas e a Faetonte, em que consistem os maiores lances dessa história. – Albano, príncipe de Ligúria, pretende ser esposo de Ismene, filha de Tages. Este, quando Faetonte se declara filho do Sol, o pretende para esposo de Ismene e para o de Egéria a Albano, os quais fingidamente se declaram amantes com a ferida dos zelos. Aparece Apolo e declara a Faetonte por seu filho. Este lhe pede faculdade para girar na carroça do Sol. Resiste Apolo; porém, instando Faetonte, lho concede, e este, depois, à vista de Egéria, se vê precipitado no Erídano (SILVA, 1958, p. 93).

1.2 Aspectos biográficos de Antônio Teixeira e seu processo de composição

Antônio Teixeira (1707-1774) é um dos compositores portugueses de maior importância na primeira metade do século XVIII, como se vê no seguinte trecho de uma carta de Pedegache⁵:

“Na Musica temos feito os mayores progressos. Não ha casa onde se não ache algum instrumento musico, ou quem saiba cantar. Os Senhores Francisco Antonio, Antonio Teixeira, Pedro Avondano e outros que não nomeyo, por não ser mais extenso, fazem admirar as suas composições. Não fallo dos compositores italianos, que se achão n’esta Corte, porque não temos mister para realçar a nossa gloria do merecimento alheio.”

(Carta aos sócios do Journal Estrangeiro de Paris, em que se dá notícia breve dos literatos mais famosos existentes em Lisboa, pelo senhor Miguel Tiberio Pedegache, e pelo mesmo traduzida em Português, 1754).

⁵ Miguel Tibério Pedegache Brandão Ivo (1730-1794) foi um poeta, escritor, tradutor e Sargento-mor do Regimento de Setúbal. Dentre suas obras destacam-se a tradução em verso de *Arte da Guerra*, de Frederico da Prússia, manuscrito que faz parte da seção Real Mesa Censória do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, um dicionário francês-português. Um fato curioso é que ele foi comandante do então praça Manuel Maria Barbosa du Bocage, que viria a ser um dos poetas mais importantes da Literatura Portuguesa.

Se depreende da fala de Pedegache que a essa altura já haviam alguns compositores italianos atuando em óperas na Corte de D. João V. Porém, o monarca tinha a pretensão de criar em Portugal um núcleo de artistas capazes de assegurar a qualidade da música portuguesa, se não mesmo competir com os estrangeiros que se haviam instalado na capital. Isso pode ser observado atentando-se a pequenos relatos da vida de Teixeira, principalmente nos escritos de Diogo Barbosa Machado, na obra *Bibliotheca Lusitana, Tomo IV*, de 1759:

“Nasceu em Lisboa, e na Paroquial Igreja de Nossa Senhora da Encarnação foy bautizado, a 14 de maio 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 composição da Musica, como no toque do cravo. Restituído à pátria a 11 de junho de 1728, em premio da sua applicação, foy eleito Capellão Cantor da Santa Igreja Patriarcal, e Examinador dos Ordinandos em cantochão em todo o Patriarcado” (MACHADO, 1759, p. 61).

Segundo Vieira (1900, p. 347), as informações supracitadas de Barbosa Machado têm forçosamente erro nas datas, pois “não se pode acreditar que fosse para Roma estudar contraponto uma creança de nove annos, nem que viesse a desempenhar importantes funcções liturgicas na Patriarchal um mancebo de 22 annos[...]”.

Entretanto, é certo que Antônio Teixeira, já em 1732, era compositor bem considerado, pois foi incumbido de escrever a música para uma cantata, que tinha o libreto com o título *Gli Sposi Fortunati, componimento da cantarsi nella sala dell' Illustrissima ed Eccellentissima Signora D. Antonia Gioacchina de Menezes de Lavara, nel Carnevale dell' anno 1732* (VIEIRA, 1900, p. 348). E tem-se notícia de uma composição dramática em homenagem à realização do casamento do Marquês de Cascais, durante o carnaval de 1738.

Machado (1759, p. 61) cita ainda que

“[...] são inumeráveis as obras de Antônio Teixeira, merecendo distinção entre elas o *Te Deum laudamus*, a vinte vozes, com todo o gênero de instrumentos musicais, que se cantou no ultimo dia do ano de 1734, em agradecimento a Deus pelos benefícios recebidos naquele ano, cuja função se celebra na casa professa de S. Roque, e a ela assistem as pessoas Reais com toda a Côte”.

São apontadas por Machado (1759, p. 61), além das anteriormente citadas, mais obras sacras como o *Te Deum laudamus* a nove vozes, *Salmos*, *Ofertórios*, *Lamentações*, *Motetos* a quatro e oito vozes, com instrumentos ou não, e *Miserere* a oito vozes sem instrumentos. Para a Igreja de Santo Antônio dos Portugueses, em Roma, ele compôs uma *Missa* a oito vozes, outra a quatro e *Salmos de Vésperas* a quatro vozes.

Porém há uma seção de especial interesse para este trabalho, a composição do conjunto de *Sete Operas* a seis vozes com instrumentos, que se representaram com grande aplauso dos expectadores no teatro do Bairro Alto, em Lisboa (MACHADO, 1759, p. 61).

Para um compositor em Lisboa, na primeira metade do século XVIII, as oportunidades de compor para a ópera eram poucas, e quase todas fora da casa real – principalmente para Antônio Teixeira, que era clérigo – mas é no contexto da música dramática e mais ainda da música composta para um público mais popular que um compositor tinha chance de fazer experiências:

Se existe um compositor da tradição italiana cujo âmbito vai da temática religiosa até aos motivos mais populares, é sem dúvida Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), cujo *Stabat Mater* foi uma das obras mais divulgadas na primeira metade do século XVIII. Paralelamente à produção de música sacra, Pergolesi compôs ópera séria, “intermezzi” como *La serva padrona*, e mesmo algumas peças dramáticas em dialecto napolitano. Em Roma, entre a música religiosa que sem dúvida teria ouvido, é muito provável que Teixeira tenha tomado conhecimento da obra do *Stabat Mater* de Pergolesi, e se por acaso entrou em contacto com as óperas em dialecto, estas poderiam tê-lo inspirado na elaboração de ópera em português, língua cuja utilização na ópera da corte teria sido impensável na altura (BULL, 2008, s/p).

As óperas em questão, distanciaram-se do modelo italiano, pois eram constituídas de trechos falados e trechos musicais na forma de aberturas, árias, *ensembles*, acusando a influência espanhola das *zarzuelas* e, porventura, o impacte recente da *ballad opera* inglesa. Revestiram-se de excelente música composta sobre o texto em português, constituindo um gênero muito especial, próximo do futuro *Singspiel* (CARDOSO, 2010, p. 61). Além disso, sua música aproximava-se também de outras formas de ópera popular como o *vaudeville*, que caracterizava a ópera cômica francesa, e a *commedia dell’arte*, que através da *ópera buffa* italiana se prolongou até o século XVIII, renovando-se no teatro de Goldoni (PEREIRA, 2005, p. 134).

Ainda que não se tenha comprovação de autoria, os escritos históricos levam a crer que Antônio Teixeira foi o compositor das músicas para as sete óperas de marionetes do Judeu, encenadas no Teatro do Bairro Alto em Lisboa, entre 1733 e 1739. Pois além de Diogo Barbosa Machado, José Mazza (1944-5, p. 18) ratifica tanto os talentos de músico, referindo-

se a Antônio Teixeira como “[...]Mestre do Seminário Real de Muzica, excelente Compozitor e Organista da Patriarcal[...]”, quanto a composição das sete óperas, dentre as quais apenas duas não são sobre temas mitológicos.

A dificuldade em se determinar a autoria das composições pode estar no fato de que Antônio Teixeira teria sido vítima do terremoto de 1755, em Lisboa, pois após essa data, não se tem mais notícias dele (VIEIRA, 1900, p. 348). Além disso, há que se verificar as diversas influências, modificações e/ou adaptações do material musical contido no manuscrito, comparando-o com o estilo e as técnicas composicionais da época, no sentido de se fazer qualquer conjectura a respeito da comprovação autoral.

Apesar de seu suposto desaparecimento em meados do século XVIII, as obras de Antônio Teixeira continuaram a ser apresentadas, inclusive no Brasil, na cidade de Pirenópolis-GO⁶, onde existe pelo menos dois registros da montagem de *Guerras do Alecrim e Mangerona*, apresentadas por ocasião da celebração da Festa do Divino, em 1842 e 1899 (SOUZA, 2010, p. 144-145).

Na década de 40 do século XX, o compositor Luís de Freitas Branco descobriu no arquivo do Paço Ducal de Vila Viçosa a música original de duas peças de Antônio José da Silva: *Guerras do Alecrim e Mangerona e Variedades de Proteu* (PEREIRA, 2005, p. 135). Afirmava ele que as partituras foram escritas pelo compositor português Antônio Teixeira, contemporâneo do dramaturgo, e que pertenciam ao período do barroco ornamental (SILVA, vol. I, 1957-58, p. XXXII).

Mais tarde, os musicólogos Mário de Sampaio Ribeiro e Filipe de Sousa aprofundaram essas pesquisas, confirmando a autoria de Antônio Teixeira (SOUSA, 1974, p. 413-420). A partir daí entra em cena o pesquisador brasileiro José Maria Neves⁷ que, em parceria com Filipe de Sousa, ampliou o conhecimento a respeito da música das óperas de Antônio José da Silva. Na opinião de Paulo Roberto Pereira, “o trabalho de José Maria Neves é coroado de êxito quando, utilizando a Orquestra de Câmara do Conservatório Brasileiro de

⁶ Cabe apontar que algumas obras de Antônio Teixeira (em parceria com o Judeu), além de obras de Metastásio ainda se encontram em Pirenópolis, no acervo particular da família Pompeu de Pina.

⁷ José Maria Neves foi compositor, regente, professor, musicólogo e pesquisador. Nascido em São João del-Rei, em 1943, falecido em 2002. Mestre e Doutor em Musicologia pela Universidade de Paris IV-Sorbonne, foi membro de diversas instituições no Brasil e no exterior, bem como professor titular e emérito da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Estudou as obras de Caetano de Mello Jesus, Brasília Itiberê, Glauco Velásquez, Sigismund Neukomm, Heitor Villa-Lobos e a música sacra mineira.

Música, apresenta, com partitura revista, a ópera bufa *Variedades de Proteu*, no Teatro Villalobos, no Rio de Janeiro, em outubro de 1984” (PEREIRA, 2005, p. 136).

A vinda ao Brasil do pesquisador Filipe de Sousa a convite de José Maria Neves trouxe enormes frutos, pois ele encontrou em Pirenópolis, estado de Goiás, no arquivo da família Pompeu de Pina, os manuscritos de mais três partituras musicais supostamente⁸ de autoria de Antônio Teixeira para as seguintes óperas do Judeu: *Labirinto de Creta*, *Anfitrião* e *Os Encantos de Medéia* (IDEM, 2005, p. 136). Assim, apreende-se mais material concernente à trajetória acidentada das oito peças escritas por Antônio José da Silva, com a conjectura⁶ de que Antônio Teixeira é o autor da música de pelo menos cinco dessas obras.

Outro trabalho dedicado à pesquisa em música sobre as óperas compostas pela parceria de Antônio José da Silva e Antônio Teixeira é desenvolvido, desde 2008, pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), através da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM) e do Laboratório de Musicologia e História Cultural, sob a coordenação do professor Dr. Márcio Páscoa⁹. Este projeto resultou na Orquestra Barroca do Amazonas, vinculado à UEA, que experimenta o repertório pesquisado, executando-o com instrumentos de época e de maneira historicamente informada, já tendo apresentado a ópera joco-séria *Guerras do Alecrim e Mangerona*, no Teatro Amazonas¹⁰, em abril de 2010.

É através do referido projeto que desenvolve-se a pormenorização das partituras encontradas no acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, a respeito da ópera *Precipício de Faetonte* (P-Cug MM876), analisando-as sob aspectos estilísticos composicionais, no intuito de estabelecer quais das árias encontradas condizem com o estilo de composição de Antônio Teixeira, para que se possa, a partir daí, reconstruir as partes faltantes das seções de viola e canto.

⁸ Não se pode ter certeza da autoria dos três manuscritos encontrados, já que o pesquisador Filipe de Sousa não desenvolveu nenhum artigo ou qualquer comunicação sobre o assunto.

⁹ Prof. Dr. Márcio Páscoa é mestre em Música pelo Instituto de Artes da Unesp, onde também se graduou. Desenvolveu tese de doutorado sobre a Ópera na Amazônia durante o século XIX, na Universidade de Coimbra, Portugal. Atuou no ensino de graduação e pós-graduação na Universidade Federal do Amazonas e na Universidade do Estado do Amazonas, onde atualmente desenvolve projetos de formação e interpretação musical segundo uma abordagem historicamente informada. É autor de livros e vários artigos sobre a música e o teatro no norte brasileiro durante o século XIX.

¹⁰ Montagem realizada durante o XIV Festival Amazonas de Ópera, no dia 24 de abril, sob direção musical do Prof. Dr. Márcio Páscoa. Vide programação oficial da Secretaria de Estado da Cultura do Amazonas, 2010.

1.3 Contexto de criação e recepção da produção dos dois Antônios

Antes de ater-se à obra do Judeu em questão, há que se expor brevemente dados acerca do panorama político e social em Portugal durante o reinado de D. João V (1689-1750), que perdurou do ano de 1707 até sua morte. Seu governo é marcado pela afirmação da dinastia “Bragança”, pela superação da conjuntura econômica interna de escassez devido a chegada de ouro que vinha do Brasil, assim como pelos acordos com a Inglaterra, potência marítima dominante, como o Tratado de Methuen (1703)¹¹, que resultaram em uma aliança, através da qual o país se preservava da integração à poderosa Espanha após a Guerra de Sucessão espanhola. Disto resulta uma maior atenção política para o Brasil e para a disputa colonial na América do Sul, uma vez que, com tais acordos, se garante as possessões portuguesas na América, notadamente a soberania sobre a Amazônia e a restituição da Colônia de Sacramento.

Nos primeiros cinquenta anos setecentistas, a estrutura da administração pública do reino também sofreu mudanças no sentido de maior centralização. Até os anos de 1720, a aristocracia reunida nos conselhos de Estado era quem tomava as decisões, ao assistirem ao rei, como seus secretários e membros do alto clero. Porém, a partir das primeiras décadas deste século, acentuava-se a tendência de separação da antiga nobreza, encastelada nas suas moradas, e aquela que orbitava em torno da Corte com sede em Lisboa, que era estimulada a fazê-lo pela realeza. Era esta grande aristocracia que recebia comendas e títulos, assim como cargos de vice-reis na Índia e no Brasil. (MONTEIRO; TENGARRINHA, 2000, p.139)

A historiografia caracteriza o reino de João V pela pompa que emanava da Corte portuguesa, muito embora, se comparada a outras cortes européias mais suntuosas onde circulavam os membros da aristocracia, especialmente as cortes espanhola e francesa, a Corte portuguesa podia ser considerada até mesmo modesta. No auge do barroco, Portugal protagonizava uma espécie de centralidade cultural, com a importação sistemática de artistas e músicos italianos e na encomenda direta de trabalhos (IDEM.) Em consequência do

¹¹ O Tratado de Methuen, também referido como Tratado dos Panos e Vinhos, foi um tratado assinado entre a Inglaterra e Portugal, em 27 de Dezembro de 1703. Foram seus negociadores o embaixador extraordinário britânico John Methuen, por parte da Rainha Ana da Inglaterra, e D. Manuel Teles da Silva, marquês de Portugal. Pelos seus termos, os portugueses se comprometiam a consumir os têxteis britânicos e, em contrapartida, os britânicos, os vinhos de Portugal (Portugal - Dicionário Histórico, *Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*, Volume IV, págs. 1085-1086 ou edição eletrônica disponível em <http://www.arqnet.pt/dicionario/methuen.html>).

entesouramento promovido pela entrada do ouro brasileiro, D. João V tornara-se também mecenas das artes. Ele deu início à construção do Aqueduto das Águas Livres para regular o abastecimento de água de Lisboa, da Capela de São João Baptista, na Igreja de São Roque de Lisboa e do Real Convento de Mafra, grande expressão da arte barroca joanina, para a qual mandou vir milhares de operários, arquitetos e artífices estrangeiros que se tornaram mestres de uma geração de artistas portugueses.

Durante seu reinado surgiram também as academias literárias, das quais participava a aristocracia, e a cultura e literatura castelhana que se fez presente durante todo o *Siglo de Oro* começa a disputar espaço com os autores e referências francesas. D. João mandou construir a Academia Real da História Portuguesa em 1720, com a intenção de fortalecer as reivindicações dinásticas e absolutistas da família de Bragança (MAXWELL, 1996, p. 4). Foi nesse período que as primeiras idéias filosóficas iluministas começaram a alcançar o reino, apesar da presença da Inquisição e da tradição escolástica das universidades jesuítas. Assim, o que foi chamado de Iluminismo católico de João V, combinava a tradição católica e a abertura aos progressos da ciência aplicada e filosofia experimental, no sentido de reformar o tipo de ensino e cultura destinado à fidalguia.

D. João preocupou-se também com os acervos bibliotecários da Corte, patrocinando a impressão de escritos de autores pobres e mandando importar de fora do reino coleções de obras raras para sua biblioteca. Adquiriu obras para a Academia Real da História Portuguesa sem submetê-las ao crivo da censura; restabeleceu a Livraria Real, antes em estado de abandono, onde reuniu mais de 70.000 volumes, no intuito de convertê-la *a posteriori* em biblioteca pública. Supriu a biblioteca do Palácio-Convento das Necessidades com 30.000 volumes, investiu na biblioteca do Paço da Ribeira, na do Real Edifício de Mafra, que sonhava transformar em uma "universidade de todas as ciências", bem como, na biblioteca da Universidade de Coimbra, que foi inteiramente reformada, decorada e seu acervo melhorado, renovando os fundamentos científicos para o ensino ministrado na instituição, de modo a alcançar as principais universidades da Europa (BIBLIOTECA JOANINA¹²).

É importante salientar o papel da Igreja, que antes da época pombalina era a principal responsável por transmitir os valores de educação e evangelização, tornando-se bastante proeminente. A Igreja participava diretamente no cotidiano, sendo uma das poucas

¹² « <http://bibliotecajoanina.uc.pt> »

instituições e exercer sua influência com eficácia e autonomia administrativa e jurídica, nas esferas familiares, comunitárias e até internacionais. Fez-se presente desde as pequenas confrarias, até o nível das dioceses e dos reinos, sobre os quais exerciam certo controle através de registros paroquiais, manuais de confessores, catecismos, tratados teológicos e de direito canônico, das formas de devoção teatralizadas como procissões e festas, missas, autos de fé, da censura aos livros, das missões evangelizadoras, da pregação dos grandes oradores no púlpito e da ação persecutória da Inquisição. Como percebe Hespanha, o enquadramento episcopal do clero e dos fiéis interessava igualmente ao rei, com a criação de uma cultura religiosa controlada pelos eclesiásticos como parte de um trabalho disciplinar conduzido ao longo do Antigo Regime. (HESPANHA, 1993, p. 287, 292).

A dedicação especial do rei D. João V para com a religião é demonstrada na construção de capelas e mosteiros, na doação de altas somas para conventos e igrejas, nos gastos com missas, seminários para o ensino de música, contratação de músicos, arquitetos e artífices, pintores para ornar as capelas, cantores, professores italianos para tocar música sacra e também profana, bem como com óperas e peças teatrais ornadas de música nos saraus do paço ou em ocasiões festivas. O teatro e a ópera italiana lucraram muito com a grande devoção do rei à Santa Sé. D. João V mandou construir um teatro no palácio de Belém, que tinha comprado em 1726 ao conde de Aveiras e se tornou o primeiro teatro régio, inaugurado em 1739.

Assim, a idéia apresentada por Georges Balandier (1982, p. 5), dentre outros historiadores, de uma teatralização do poder no Antigo Regime, aparece muito claramente no período barroco, desde as manifestações sacras e de devoção coletiva, passando pelos rituais cortesãos de subordinação da nobreza à família real, até os verdadeiros “espetáculos” – de horror – que proporcionavam as execuções em praça pública dos conspiradores e hereges condenados. A punição pública estava arraigada culturalmente na sociedade, já que esta aceitava o castigo exemplar como a forma legítima de educar (HESPANHA, 1993, p. 295).

A Igreja católica era a principal protagonista desta ritualização do sagrado. A repressão da heresia em grandes dias festivos e júbilo religioso cumpre importante papel ao lado da divulgação de hagiografias exemplares e procissões que exteriorizam a fé e os dogmas. A extravagância destes eventos abarrotados de gente nas ruas, da arte sacra e arquitetura das capelas barrocas, do Te Deum e do culto dos santos e da virgem, têm

igualmente função pedagógica que manifestam seu poder em um mundo de cultura predominantemente oral (ANDRADE, 2011, p. 4-5).

O Tribunal do Santo Ofício da Inquisição toma o lugar dos bispos no século XVI para investigar e julgar as heresias e desvios da "verdadeira religião". Criado em 1536 pelo Papa Paulo III, em Portugal e em várias partes do Império ultramarino, o tribunal sentenciou nos seus primeiros cinquenta anos principalmente cristãos-novos, compulsoriamente convertidos na Península Ibérica ao final do século XV. O crime de judaizar tinha primazia sobre os crimes sexuais, morais e de feitiçaria, blasfêmia e heresias, sobretudo após meados do século XVI. O Brasil, país em que a Inquisição ainda não estava presente nesta época, recebeu muitas famílias de cristãos-novos fugidos das perseguições em Portugal, que se estabeleceram majoritariamente nas capitanias da Bahia e Pernambuco, passando a desenvolver atividades econômicas como agricultura e comércio (VAINFAS, 1997, p. 6-7).

A primeira visita do Santo Ofício no Brasil ocorreu em 1591, sob a União Ibérica, como parte da iniciativa de alastrar a Inquisição para as colônias portuguesas. A segunda vinda deu-se em 1618 e 1619 na Bahia, realizada no contexto da invasão holandesa e em 1620 no Espírito Santo, Rio de Janeiro, Santos e São Paulo. Os processos revelam que os suspeitos confessavam e delatavam outros. Contudo, processados e julgados, muitas vezes sem critério, os acusados não foram executados no Brasil, mas foram levados de volta a Portugal para aplicação da sentença.

A Inquisição foi responsável por muitos autos-de-fé, abjurações, delações e degredos de muitas famílias, que acabaram por se estabelecer nas colônias portuguesas na Índia, África e Brasil. Este foi o caso da família de Antônio José da Silva, cuja história familiar e ascendência hebraica os colocaram na mira do tribunal e cujo destino após o degredo foi o Brasil, mais precisamente o Rio de Janeiro, onde nasceu o dramaturgo. Assim, por força da severidade da inquisição, um dos mais importantes dramaturgos portugueses do século XVIII nasceu brasileiro.

A cidade do Rio de Janeiro era considerada um porto seguro para onde veio a maioria dos cristãos-novos durante o século XVII. Eles residiam principalmente no centro da cidade, convivendo com os cristãos-velhos. Possuíam muitos bens e terras, participavam da classe dirigente local, frequentavam as missas, igrejas e portavam-se externamente como cristãos. Perfaziam um total de 1.116 pessoas dentre os quais 24 por cento da população livre tinham ascendência judaica. Foi precisamente no Rio de Janeiro onde o Santo Ofício investiu

com maior força nas primeiras décadas do século XVIII, o que atingiu a família de Antônio José da Silva.

Feitas as devidas considerações a respeito do panorama histórico social do Antigo Regime, é importante que se faça um breve apanhado acerca do cenário cultural português nessa mesma época, principalmente na primeira metade do século XVIII, quando das estréias das obras do Judeu.

A esta altura, era notória a aproximação da classe nobre portuguesa com a cultura francesa, aureolada pelo esplendor do século de Luís XIV (1638-1715), influenciada primeiramente pelas atividades de Bluteau, do Conde de Ericeira, dentre outros, e continuada através do neoclassicismo, revivendo o teatro árcade. Mas seria enganoso pensar que o teatro francês se impôs facilmente no cenário português, já que este era apreciado apenas por uma parcela da sociedade, não sendo um fator de unificação social. Esta situação é explicitada por José Oliveira Barata ao expor que “efetivamente, as notícias sobre a grandeza da França de Luís XIV chegaram até os portugueses e quase se pode afirmar, sem receio de errar, que sempre encontraram singular receptividade entre a classe nobre que parasitariamente rodopiava em torno de D. João V” (BARATA, 1998, p.130).

Além de nomes franceses consagrados como Molière, Racine, Corneille e até mesmo Voltaire – para aqueles mais progressistas – surgiu também, posteriormente (início do século XIX), uma vasta galeria de nomes como Bocage, Marivaux, Beaumarchais, dentre outros, que contribuíram para o interesse português no gosto dramático francês. Dado o teor incômodo (para o poder), das obras de tais autores franceses, principalmente Molière, aliado ao estilo e quantidade da intriga, que os árcades não podiam apoiar claramente, essas obras chegaram tardiamente aos palcos públicos e privados de Portugal. Dessa maneira, procura-se demonstrar que é improvável uma filiação do Judeu aos modelos franceses, tendo apenas uma semelhança com o teatro de Marivaux, pelo contexto de retratar a classe dos burgueses mais bem sucedidos, assim como das condições financeiras, já que os dois autores teriam seu sustento a partir da bilheteria das récitas, não dependendo diretamente de um patrocinador.

A influência da ópera italiana também tardou a fixar-se em Portugal, já que o cenário cultural português era permeado e arraigado na miscigenação cultural advinda do domínio espanhol nos fins do século XVI e século XVII (*Siglo de Oro*), tendo as *mogigangas*,

as *comédias novas de capa e espada* (já velhas no século XVIII), *entremezes* e o *teatro de bonifrates* como maior expressão da cultura no meio popular.

Mas a vinda, em 1735, da companhia italiana das *Paquetas*¹³, e sua fixação em Lisboa, fez surgir, num primeiro momento, um especial interesse dos nobres da corte joanina pela ópera italiana, passando mais tarde a sair dos palácios reais e tocar em outras camadas sociais, surgindo como alternativa à saturação repertorial da época, no que se refere ao modelo luso-espanhol (BARATA, 1998, p. 137). Assim, os teatros – principalmente os construídos após o terremoto de 1755 – já terão maior estrutura para receber os espetáculos da ópera italiana e francesa, que aos poucos vão dominando o espaço cultural português, principalmente entre os nobres e a nova classe burguesa, surgida com os ventos do iluminismo e da revolução industrial, que têm suficientes recursos financeiros para subsidiar obras de tal porte.

O Barroco, cuja origem se encontra fortemente associada à Contra-Reforma, constitui-se como um “movimento de consciência” que pretende reintroduzir a espiritualidade na criação humana, como reação ao classicismo, ao racionalismo “pagão” renascentista. A arte barroca já não repousa no equilíbrio, na simetria, na linha reta e na perspectiva, mas numa certa “desordem”, no desenho curvilíneo, numa sensualidade exuberante que apela aos sentidos.

Esses ideais se refletem no teatro através de uma representação exuberante, que recorre ao maravilhoso, com diálogos engenhosos ao serviço de intrigas que propiciam malabarismos de ilusão a fim de proporcionar o deleite dos espectadores, buscando surpreendê-los a cada passo. Surgem assim as cenografias ilusórias, as tramóias espetaculares e as frequentes mudanças de cena garantidas por sofisticados mecanismos. Animam-se as ondas do mar, as nuvens do céu, as trovoadas e os raios, constroem-se máquinas sonoras poderosas, fazem-se descer ao palco os deuses do Olimpo, entram em cena sereias e dragões, e tudo se funde ao serviço de uma arte espetacular, de um grande teatro da ilusão.

“A “comedia de teatro”... apresentava-se triunfante e capaz de conquistar as platéias do espaço ibérico barroco. Oferecia um mundo tridimensional, composto de texto poético (a comédia), efeitos visuais, sonoros e musicais, tudo enriquecido por uma forte componente visual (edifício, cena, vestuário, atores, mutações). Assim se procurava combinar numa mesma arte – antecipando Wagner! – o fônico e o visual,

¹³ Companhia de ópera italiana dirigida pelo violinista bolonhês Alessandro Paguetti, a qual tinha como primadonas suas filhas Helena, Adriana, Ângela, Anna e Francesca (REBELLO, 2000, p. 77). Estas cantoras, também conhecidas como as “Paquetas”, contavam com privilégios especiais da corte e do próprio rei (MONFORT, 1972, p. 595).

ou se se preferir, a combinação simbiótica entre o temporal e o espacial.” (BARATA, 1998, p. 194).

Dessa maneira se define o espaço de recepção português até meados do século XVIII – aqui utilizando-se da estética da recepção – onde as obras de Antônio José da Silva foram, em seu tempo, aclamadas pelo público, pois procurava satisfazer o “já esperado”, adotando ainda mais os temas familiares ao contexto social da época, convalidando tópicos gratos à maioria dos espectadores, que eram arrastados por experiências invulgares num grande sensismo, suscitando ainda cenas de alguns problemas morais, não para os questionar, mas sim propagando-os, escancarando-os para que a própria sociedade se enxergue ali (BARATA, 1998, p. 259). Aliado a isso, tem-se a exigência crescente do público por uma apresentação espetacular (com uma variedade de espaços em um mesmo ambiente) — obrigando os dramaturgos a mudarem o foco da intriga verossímil para a intriga artificial — com uso de diversos recursos cênicos, como a criação do céu cenográfico, utilização de maquinaria para efeitos cenográficos, adotando uma artificialidade mágica das tramóias, em detrimento muitas vezes da significação principal da obra. Assim, como afirma AUBRUN (1981, p. 48), a platéia ia mudando seu conceito e sua forma de interferir na obra, passando de mero ouvinte ou auditório para espectador.

Para ilustrar a situação exposta anteriormente tem-se a *Esopaida* ou *A vida de Esopo*, que para a cenografia, Antônio José da Silva faz as seguintes indicações:

Primeira parte: 1) Praça com casas e uma feira com gente; 2) câmara; 3) sala; 4) câmara; 5) o mar; 6) praça à noite; 7) exército; 8) templo.

Segunda parte: 1) selva; 2) arraial; 3) selva; 4) câmara; 5) arraial; 6) pátio escuro; 7) câmara; 8) arraial; 9) jardim; 10) sala (AMENO, 1787, p. 111-112).

Vale salientar que os *pátios públicos*, apesar de terem estruturas capazes de responder ao desejo popular de ver os comediantes e as comédias, não eram locais de representação para todos (leia-se o povo em geral), haja vista a obrigação tributária que estes *corrales* mantinham com o *Hospital de Todos os Santos*, que recolhia boa parte dos lucros da bilheteria por cada apresentação realizada. Portanto, numa Lisboa onde nem todos recebiam o necessário para comer, é duvidoso que o espetáculo público dos pátios atingisse uma platéia eminentemente popular (BARATA, 1998, p. 153).

Nesse contexto, entre 1733 e 1738, Antônio José da Silva estreou, no Teatro do Bairro Alto em Lisboa, oito óperas em língua portuguesa, das quais pelo menos sete contam

com provável autoria musical de Antônio Teixeira. Dentre elas, fez-se apresentar, em 1738, a ópera *Precipício de Faetonte*, última desse conjunto que conta com provável autoria musical de Antônio Teixeira.

As óperas do Judeu, apesar do teor crítico/satírico político-social, principalmente às camadas nobres, obteve grande sucesso de público e rapidamente caiu no gosto português, já que o povo se identificara com as situações, muitas vezes esdrúxulas, salientadas pelos personagens graciosos acrescentados aos dramas pelo dramaturgo. Seus textos, repletos de sátira social e política, eram desenvolvidos sobre algumas convenções da comédia nova espanhola, emprestando elementos também dos entremezes e farsas portuguesas. O sucesso das “óperas do Judeu” acabou estabelecendo novas convenções teatrais, que por sua vez influenciaram as traduções e encenações portuguesas de peças de Molière, Zeno, Metastasio e Goldoni. Por causa desse sucesso, as encenações de obras dramáticas não religiosas em língua portuguesa tornaram-se mais e mais populares após a década de 1740. O sucesso foi tamanho que a influência cultural das óperas em português atravessou o Atlântico, chegando no Brasil colônia. A partir de meados do século XVIII, também as platéias brasileiras seriam expostas a libretos italianos, traduzidos para o português e adaptados ao gosto local, embora ainda não musicados em sua totalidade. O musicólogo José Maximo Leza aponta um fenômeno parecido ocorrido também em terras espanholas:

Como máxima expressão deste território ambíguo e fronteiriço estão as traduções e adaptações de melodramas italianos ou dramas jocosos (...) onde as músicas de compositores estrangeiros foram reutilizadas, abreviando-se e adaptando-se ao gosto do público espanhol (...)(LEZA, 2003, p. 1689).

A prática de se musicar obras dramáticas na sua totalidade – premissa fundamental da ópera séria italiana desde o século XVII – era desconhecida no Brasil até o século XIX. É claro que formas de teatro musical existiram na colônia bem antes disso, enraizadas nos autos vicentinos e no teatro moral jesuítico. O principal dramaturgo a atuar no Brasil seiscentista, José de Anchieta, escreveu e produziu vários autos em idioma português, tupi, espanhol e latim, onde os diálogos alternavam com números musicais – na sua maior parte versões religiosas de cantigas e romances ibéricos (*contrafacta*) e danças ameríndias e portuguesas.

Além dos autos religiosos, as representações dramáticas no Brasil do século XVII e início do século XVIII consistiam geralmente de comédias espanholas de autores como

Calderón de la Barca e Agustín Moreto, entremeadas de alguns números musicais. Não há, porém, como precisar até que ponto tais encenações fariam uso também de diálogos cantados, ou recitativos, prática documentada na Península Ibérica e América Espanhola (BUDASZ, 2008, p. 13).

Por essa época, as funções teatrais no Brasil poderiam compreender um peça séria ou jocosória em dois ou mais atos na maior parte em diálogos falados, geralmente incluindo algum número musical. Curtos *entremezes* de um ato e/ou *bailes* eram encenados durante os intervalos dos atos e no final da função. Essa sequência de peças de vários gêneros dentro da estrutura da função teatral, lembrava a comédia espanhola da segunda metade do século XVII, que geralmente observava a seguinte ordem:

1. *Loa* ou outro tipo de introdução;
2. I *Jornada* (ato) da comédia;
3. *Entremez* ou *Sainete*;
4. II *Jornada* da comédia;
5. *Entremez*, *Sainete*, *Baile* ou *Jácara*;
6. III *Jornada* da comédia;
7. *Sarau*, *Mogiganga* ou *Fim de Festa* (COTARELO Y MORÍ, 2000).

Tem-se relatos de apresentações das óperas do Judeu em vários espaços teatrais brasileiros ao longo dos séculos XVIII e XIX. Provavelmente, os libretos dessas óperas tenham vindo para o Brasil com Antonio Isidoro da Fonseca¹⁴, que a esta época (1747), teve que deixar Lisboa, talvez por motivos que o ligassem ao Judeu, sendo então recém-chegado de Portugal no Brasil (BUDASZ, 2008, p. 75).

Ao longo do século XVIII, o teatro musical no Brasil – incluindo repertório, espaço e audiência – assumiu formas variadas, foi influenciado por gostos e tradições locais e importadas e desempenhou diferentes funções, de acordo com as mutáveis configurações políticas, econômicas, sociais e morais da colônia. Mas não seria correto pensar essas transições como estágios na evolução da ópera no Brasil, como se, das comédias espanholas da década de 1710 às óperas italianas da década de 1820, gêneros fossem sendo transformados em outros sucessivamente até atingir uma suposta forma ideal. Alguns daqueles gêneros coexistiram por décadas, enquanto outros desapareceram repentinamente.

¹⁴ Antonio Isidoro da Fonseca foi um dos principais impressores do Reino, tendo publicado obras como a *Biblioteca Lusitana* de Barbosa Machado (1741), libretos de Metastasio para as produções da Academia da Trindade e também algumas óperas de Antônio José da Silva (1737) (BUDASZ, 2008, p. 75).

Por outro lado, se em certos aspectos o teatro na colônia seguia de perto o modelo da metrópole, em vários momentos da história há um distanciamento considerável. Não parece ter havido no Brasil fenômeno equivalente à ópera de corte de Dom José I. Já as comédias em música de Antônio José da Silva continuavam sendo encenadas no interior do Brasil quase um século após terem desaparecido em Portugal (IDEM, p. 109). É sabido que na cidade de Pirenópolis, e em outras cidades, algumas dessas óperas continuam a ser encenadas até os dias atuais.

Além das óperas originalmente escritas em língua vernácula, seja do Judeu ou de qualquer outro compositor português, no Brasil também eram representadas obras traduzidas de outras línguas, principalmente do Italiano – modelo de ópera em voga. Manuel Joaquim de Meneses explica com mais detalhes como os produtores lidavam com a questão do idioma das óperas no Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XVIII:

“Luís de Vasconcelos (vice-rei de 1778 a 1790), conhecedor do talento dos cantores, organizou uma companhia lírica, sob a direção do Tenente Coronel de Milícias e Escrivão do Selo da Alfândega, Antonio Nascentes Pinto, entusiasta de música, que havia estado na Itália e ouvido os grandes mestres dessa época, o qual, para obsequiar o Vice-rei, se encarregou dos ensaios e traduziu em verso português as peças que então estavam em voga, como *Chiquinha, Italiana em Londres, Italiana em Argel, Piedade de amor* e outras. Além das peças líricas propriamente ditas, todos sabem que as antigas comédias eram intercaladas de árias e duetos, tais como as de Antonio José [da Silva], *Labirintos de Creta, Variedades de Proteu, Precipícios de Faetonte, Alecrim e Mangerona, Encantos de Circe*, etc. e de outros autores, como a denominada *D. João de Alvarado*, tal era o gosto desse tempo” (MENESES, 1808).

As memórias de Meneses apresentam o relato em primeira mão de uma testemunha que vivenciou as modificações de gostos e práticas ocorridas nos últimos anos do século XVIII ao primeiro reinado. Das comédias portuguesas com alguns números musicais em sua juventude, Meneses passaria a assistir mais e mais adaptações de peças italianas ao “gosto do teatro português”. Somente no início do século XIX é que viriam os libretos cantados integralmente em italiano.

Façamos uma pequena cronologia das óperas do Judeu, com provável música de Antônio Teixeira, das quais se tem registro, apresentadas durante o século XVIII e XIX, em Portugal e no Brasil. As óperas do Judeu tiveram sua estréia no Teatro do Bairro Alto – ou

Casa de Bonecos, como era também conhecido – com a ópera *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* em junho ou outubro de 1733. Em abril do ano seguinte, o dramaturgo estreava *Esopaida ou A Vida de Esopo*. Em maio de 1735 faz-se estrear *Os encantos de Medeia*. Em 1736 estréia duas óperas, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* em maio, e *O labirinto de Creta*, em novembro. No carnaval de 1737 acontece a *avant-première* de uma das suas óperas mais famosas, *Guerras do Alecrim e Manjerona*, e em maio desse mesmo ano ouve-se pela primeira vez *As Variedades de Proteu*. Para concluir esse conjunto de obras do Judeu estreadas no Teatro do Bairro Alto, fez-se apresentar, em janeiro de 1738, *Precipício de Faetonte*, ópera objeto de estudo dessa pesquisa (BRITO, 1989, P. 129-132).

Fora esse período de estréias, pode-se especular que as obras do Judeu permaneceram sendo apresentadas em Portugal, pelo menos até fins do século XVIII. O que sustenta essa conjectura são alguns subsídios iconográficos do conjunto manuscrito P-cug MM876 (ver anexo I), da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, intitulado *Precipício de Faetonte*, onde constam os nomes dos intérpretes *Antonico*, *Vitorino* e *Santos* (prováveis Antonio Manoel Cardoso Nobre, Victorino José Leite e José dos Santos, respectivamente), que, de acordo com Theophilo Braga também representaram, em 17 de dezembro 1787, no Theatro do Salitre, por ocasião do aniversário de D. Maria I, a peça intitulada *Pequeno Drama*, com texto de José Caetano de Figueiredo e música de Marcos Portugal (BRAGA, 1871, p. 43-44). Braga relaciona alguns desses cantores durante o período de 1787 a pelo menos 1804, no teatro do Salitre, cantando repertório diverso, em sua maioria, músicas de Marcos Portugal (IDEM, p. 43-47). Brito também arrola alguns destes cantores, porém relacionando *Antonico* como sendo Antônio José da Serra, e os demais coincidindo com a descrição de Braga, sendo Victorino José Leite e José dos Santos. Ainda para Brito, os dois primeiros citados atuariam respectivamente em partes femininas, de *galan* e gracioso de meio caráter, no Teatro do Salitre entre 1788 e 1792 (BRITO, 1989, p. 107-108). Victorino entretanto aparece principalmente em partes de primeira dama. Assim, essa companhia de ópera devia representar as obras de Antônio José da Silva nessa mesma década.

Além da difusão em Portugal, as óperas em língua portuguesa migraram para o Brasil e não ocorreu diferente com a obra do Judeu. Nireu Cavalcanti dá conta de que um teatro, dirigido pelo Padre Ventura e que passou a ser conhecido em fins do século XVIII como “ópera velha”, teria sido também um teatro de bonecos em seus primeiros dias. Esta casa foi descrita por um marinheiro francês, tripulante da nave *L’Arc en Ciel*, que esteve no

Rio de Janeiro de 22 de abril a 10 de maio de 1748. A descrição, incluída décadas depois no livro de viagens do naturalista Pierre Sonnerat, mencionava marionetes de tamanho natural sendo usados em um auto sobre Santa Catarina e conversão de filósofos do Oriente (CAVALCANTI, 2008, p. 172). Segundo o viajante anônimo, as marionetes eram bem feitas, ricamente decoradas, e “tinham a voz e os movimentos agradáveis, e o mecanismo feliz o suficiente para escapar à vista” (SONNERAT, 1806, p. 26-27). Ele também achou que “a orquestra era suficientemente boa nos violinos”, adicionando que “havia um inglês que tocava excelentemente a flauta transversal” (IDEM). O marinheiro francês ainda descreveu com medidas precisas o interior do edifício, permitindo que Nireu Cavalcanti desenhasse um plano conjectural.

O prédio possuía dimensões aproximadas às do Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, usado principalmente para representações com marionetes, como as óperas de Antônio José da Silva. Baseando-se em documentos recentemente encontrados pelo genealogista Gilson Nazareth, Cavalcanti infere que a casa descrita no relato de 1748 era a mesma mencionada em contratos de arrendamento de 1749 e 1754, assinados por Boaventura Dias Lopes – nome completo do Padre Ventura – e sua mãe (NAZARETH, 1990, p. 10-17). No documento de 1754, o músico profissional Salvador de Brito concordou em pagar a Lopes a quantia de 600\$000 (seiscentos mil réis) por dois anos de aluguel do prédio, agora chamado “ópera dos vivos”.

Isso mostra que na colônia havia um grande movimento em favor da representação das óperas em língua portuguesa. A primeira apresentação de óperas do Judeu que se tem registro no Brasil, ocorreu em 1º de maio de 1751, sendo encenada *Labirinto de Creta*, por ocasião das festas de aclamação de D. José em Ouro Preto, em Minas Gerais. Entre 1753 e 1771, foram representadas *Encantos de Medéia e Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*, em temporadas no “teatro de bolso” de Chica da Silva e no palácio de João Fernandes de Oliveira. Por ocasião de comemoração ao casamento de D. Maria e D. Pedro, a ópera *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena* foi vista no dia 22 de dezembro de 1760, em Santo Amaro, na Bahia (BUDASZ, 2008, cronologia). Nos idos de 1762/63, na cidade de Belém, no Pará, talvez por ocasião do nascimento do Príncipe da Beira (D. José) no ano anterior, se representaram comédias e óperas de Antônio José da Silva e Alexandre Antônio de Lima, mas foram censuradas pelo Bispo D. João de São José Queiróz, provavelmente pelo teor de sátira da política e sociedade (PÁSCOA, 2007, s/p e BUDASZ, 2008, p.53).

Em 20 de junho de 1765, representou-se na teatro “Ópera Velha” (ópera dos vivos), no Rio de Janeiro, a obra *Precipícios de Faetonte*. No mesmo espaço, em 1776, apresentou-se a obra *Encantos de Medeia*, ocasião em que este teatro se incendiou (BUDASZ, 2008, cronologia).

Na casa de ópera de São Paulo, entre 1767 e 1768, foram apresentadas as obras *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmene; Encantos de Medeia e Guerras do Alecrim e Manjerona*. Esta última foi reapresentada, em 1770, no mesmo espaço, por ocasião do aniversário de D. José e ainda encenou-se em 1785, na festa de Nossa Senhora da Esperança, em Casal Vasco, no estado de Mato Grosso (IDEM).

Entre 1778 e 1790, *Variedades de Proteu, Labirinto de Creta, Precipício de Faetonte; Alecrim e Manjerona* foram apresentadas no teatro “ópera nova” (ópera velha reconstruído), no Rio de Janeiro, juntamente com óperas italianas encenadas em português. Ainda antes de 1808 ainda foi representada, na ópera nova do Rio de Janeiro, a obra *A vida de Dom Quixote* (IDEM).

Acredita-se que os últimos registros de execuções da ópera *Precipício de Faetonte* foram provavelmente nas últimas décadas do século XVIII no teatro “Ópera Nova”, no Rio de Janeiro. As apresentações das obras do Judeu continuaram no século XIX, com registro em Pirenópolis – Goiás (entre 1842 e 1899) e outros registros mais atuais (séculos XX e XXI) de grupos dedicados à difusão da música antiga.

II - A TRAGÉDIA DE FAETONTE NO CONTEXTO DO SÉCULO XVIII

2.1 Pressupostos e características do Estilo Galante

O termo **Galante** foi muito utilizado no século XVIII como referência a atitudes, maneiras polidas, educadas e associadas a círculos sociais cortesãos, cosmopolitas e culturalmente sólidos. Pode-se imaginar o homem galante ideal como aquele que reúne uma série de adjetivos como espirituoso, atencioso com as damas, confortável em um ambiente de realeza, religioso de forma moderada, saudável, charmoso, bravo em batalhas e treinado como amador de música e outras artes. Randle Cotgrave define *gallant homme* como um homem “galante, formoso, nobre, digno, virtuoso, hábil com a terra, sábio, esperto, astuto, companheiro” (COTGRAVE, 1611, verbete *gallante homme*). Sua contraparte feminina, que por razões pejorativas não se podia chamar ‘mulher galante’¹⁵, teria que possuir maneiras impecáveis, vestimenta de real sofisticação, profundo conhecimento de etiqueta e preparo em uma ou mais habilidades culturais como música, arte, linguagens modernas, literatura e ciências naturais (GJERDINGEN, 2007, p. 5).

As mulheres cortesãs geralmente adquiriam um alto nível de habilidade musical e, como conhecedoras de artes, elas desempenharam um papel muito importante para a definição do tipo de música e dos músicos que prosperariam na sociedade galante. Um exemplo tem-se com Charlotte Sophia de Mecklenburg-Strelitz, que ao desposar o rei George III do Reino Unido, escolheu ninguém menos do que J. C. Bach como seu professor de música. Assim, a música galante pode ser entendida, nesse contexto, como aquela comissionada pelos homens e mulheres dessa esfera social para entreterem-se como ouvintes, educar e diverti-los como músicos amadores, além de trazer glória a si mesmos como patronos da mais espirituosa, charmosa, sofisticada e elegante música que o dinheiro poderia comprar (GJERDINGEN, 2007, p. 5). Nesse contexto sócio-cultural que emergiu, principalmente entre 1720 e 1780, o novo estilo musical do século XVIII.

Muitos termos gerais competem para designar este período entre as décadas de 20 e 80 de setecentos. Os principais são “iluminismo”, movimento filosófico; “rococó”, advindo da história da arte; e “estilo galante”, da história da música. O Iluminismo é melhor entendido

¹⁵ Na França não se podia chamar uma mulher gentil e educada de “galante”, já que esse termo carregava uma conotação negativa. Segundo Fabienne Baider, “uma mulher dita galante sempre foi e permanece sendo como uma ‘prostituta’ (tradução livre do termo em francês ‘courtisane’), enquanto que o homem galante era tido, desde o início do século XVI, como um homem cortês, amável, cordial, atencioso” (BAIDER, 2000).

em seu sentido literal e etimológico, como um movimento de iluminação do intelecto, celebrando o poder do conhecimento ao libertar o espírito humano. O primeiro juízo de valor foi dado ao termo através dos *lumières* franceses e depois pela definição kantiana de *Aufklärung*¹⁶. O estilo rococó originou-se como um leve tipo de decoração em arabesco na França dos fins do século XVII e espalhou-se amplamente durante a primeira metade do século seguinte. Um equivalente italiano floresceu especialmente entre os artistas Venezianos. A arte Neoclássica, com suas linhas retas e formas geométricas, gradualmente suplantou as caprichosas curvas por volta de 1760, embora o charme do rococó tenha permanecido por mais tempo em alguns lugares (HEARTZ, 2003, p. 3-4).

No início do século XVIII, o artista do rococó francês Antoine Watteau (1684-1721) pintava quadros com cenas da guerra em Flandres, retratando soldados armados marchando numa paisagem triste ou descansando. Até as suas pinturas com esse tema tinham um aspecto teatral, assim como a representação dos festivais do país, com música e dança. Logo depois, ele começou a cultivar dois temas principais, que se tornaram sua especialidade: representações de atores ou trabalhos de palco no decorrer da performance, e cenas idílicas de jardins com casal de namorados ou amantes, fenômeno social que foi chamado *fêtes galantes*, ilustrando muito do que se pensava sobre o termo galante nessa época (IDEM, p. 4).

Os termos galante e galanteria foram definidos por Voltaire (1694-1778) na *Encyclopédie*. Primeiramente ele escreve “*Etre galant, en général, c’est chercher à plaire par les soins agréables et par les empresses flatteurs*” [ser galante, em geral, é tentar agradar com mimos e atenções lisonjeiras], ainda na definição do segundo termo tem-se “*C’est dans les hommes une attention marquée à dire aux femmes, d’une manière fine et délicate, des choses qui leur plaisent*” [Seja o homem de uma marcada atenção ao falar com as mulheres, de maneira fina e delicada, escolhendo as coisas que lhes dão prazer] (VOLTAIRE, 1782, p. 636-637). Visto isso, assimila-se que os termos acima descritos estariam, na França setecentista, mais atrelados ao uso e escolha das palavras, tanto em textos quanto no falar.

Além do enfoque dado ao galante por Watteau, na pintura; e por Voltaire, na função verbal; esta terminologia também foi amplamente utilizada em títulos de dramas musicais como a ópera-balé *L’Europe Galante*, de André Campra (1660?-1744) sobre o

¹⁶ Segundo Kant, *Aufklärung* [esclarecimento] “é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. *Sapere aude!* Tenha coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do *Aufklärung*” (KANT, 2005, p. 63-64).

libreto de Antoine Houdar de la Motte (1672-1731), que reunia pelo menos três perspectivas do galante: textual, visual e musical. Antônio José da Silva também utilizou o termo em várias falas de alguns personagens da obra *Precipício de Faetonte*, como a do personagem *Chirinola* ao final da Cena I do Ato II, imediatamente após à ária *Cara mia, cara, cara* — única escrita em italiano, talvez uma intervenção posterior — que diz “É o mais *galante* Chichisbéu¹⁷ que tenho visto!” (SILVA, 1958, p. 136).

O vocábulo galante esteve presente, ainda nos anos setecentistas, em títulos de livros que ensinavam boas maneiras, tanto na França, quanto em outros países europeus. Seu uso foi duramente criticado por Johann Gottfried, dentre outros escritores, ao acusarem que a importação de termos estrangeiros macularia a língua germânica. É provável que um dos principais “agressores” da língua germânica tenha sido Johann Mattheson (1681-1764), compositor Alemão, escritor, lexicógrafo e teórico da música, dado o título do seu método musical e primeira publicação, que no original é *Das neu-eröffnete Orchestre, oder Universelle und gründliche Anleitung wie ein Galant homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formieren, die Terminos technicos verstehen geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonnieren möge*. [A orquestra recém-inaugurada ou guia universal e fundamental mostrando como o homem galante pode adquirir uma noção perfeita da majestade e do valor da nobre arte da música, formando seu gosto e a partir daí, através da compreensão dos termos técnicos, raciocinando com habilidade sobre essa ciência esplêndida] (MATHESON, 1713, título) — aqui marcado em sublinhado os termos provenientes da língua francesa, destacados intencionalmente por Mattheson. Assim, para Mattheson, o *Galant homme* era aquele homem (ou mulher) elegante, instruído em música a fim de poder fazer juízo de valor sobre o que seria agradável aos ouvidos. Ele empregava o termo *Galanterie* em dois sentidos musicais distintos, significando uma melodia com ornamentação de bom gosto e também como título genérico de algumas peças de danças francesas, executadas principalmente ao cravo (HEARTZ, 2003, p. 17-18).

Mattheson estudou profundamente os estilos musicais presentes em sua época, como as teorias do contraponto de Johann Fux (1660?-1741), na obra *Gradus ad Parnassum*

¹⁷ O termo “Chichisbéu” pode corresponder tanto ao nome do personagem da ópera, quanto ao fenômeno italiano do *ciscisbeo*, que era tido como um amante assexuado ou galanteador (e servente) de uma mulher casada, que lhe fazia toda a côrte, acompanhando-a à igreja, entretenimentos públicos ou outras ocasiões, em comum acordo com o marido, já que a prática estava culturalmente arraigada na Itália dos séculos XVIII e XIX. Não era permitido demonstrações públicas de afeto entre o chischisbéu e sua amante.

(1725); e também as teorias harmônicas do tratado de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), *Traité de l'harmonie* (1722), além de outros estudos sobre o baixo contínuo, formando uma base musical suficientemente sólida discutir a respeito de conceitos e preceitos musicais utilizados em sua contemporaneidade, contrapondo-los, no sentido em que não utilizava o contraponto de Fux e se opôs à idéia de Rameau na qual a melodia provém da harmonia (LESTER, 1994, p. 159-162). Assim, Mattheson representaria o primeiro passo em direção à prioridade melódica e seu efeito expressivo, contrariando Rameau, ele afirma:

Como regra geral, damos pouquíssima atenção à ciência da melodia e misturamos quase tudo junto sob a ciência da harmonia. De forma similar, consideramos irrelevante que aqueles que desejam compor deveriam ser totalmente familiarizados com a ciência melódica como a primeira parte da composição: assim, estamos sempre colocando a ciência melódica como algo sem importância ou totalmente inútil e, portanto, não sabemos, entendemos, ou consideramos que esta parte mais nobre e preeminente [da música] não é apenas a verdadeira base de todas as outras, mas é também, certamente e verdadeiramente, a única essência sólida pela qual as emoções podem ser movidas... (MATTHESON, 1722, p. 261-262).

A discussão mais abrangente sobre melodia, de Mattheson, aparece na segunda parte de *Der vollkommene Capellmeister* (1739), que é em sua maioria, uma reformulação dos materiais de sua obra anterior *Kern melodischer Wissenschaft* (1737). Nela, há discussões parciais e observações ocasionais sobre obras de teóricos anteriores que abrangem materiais semelhantes, porém o escopo de sua apresentação é sem precedente (LESTER, 1994, p. 162).

Na primeira parte do livro ele argumenta a respeito do ensino de composição através do contraponto, baixo contínuo ou pela construção de melodias, primeiramente vocais, depois instrumentais. Na parte 2, capítulo 4, Mattheson lida com a criação melódica, essencialmente o que chamamos de *motivos*. Para estimular a criação de motivos, ele sugere o uso de padrões melódicos de outras composições — que ficaram conhecidos por ‘figuras’ (*figurae*) ou ‘maneiras’ (*manieren*) — explicando mais adiante como manipular essas melodias de forma rítmica, com permutação, inversão, repetição e transposição. Nos capítulos posteriores essa ideia se amplia, passando de motivos ao que ele chamou de padrões de subfrases, frases e parágrafos, compreendendo a música como uma linguagem, possuindo assim características como retórica musical e suas subdivisões, que se somam à estrutura como um todo (IDEM, p. 162-164).

Essa ênfase que Mattheson deu para a estrutura melódica, frases e para as cadências que resultam desse processo tornaram-se ainda mais importantes para os teóricos do fim do século XVIII, como Joseph Riepel (1709-1782), que publicou seu tratado de composição salientando a criação e a importância da melodia (IDEM p. 168). Assim, o termo *estilo galante* em música parece ter se originado com Mattheson, a partir do reconhecimento dessa ideia de valorização da melodia (HEARTZ, 2003, p. 18).

Carl Philipp Emanuel Bach, na obra *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), distingue entre os estilos galante e erudito, dicotomia codificada por Heinrich Koch (1749-1816), contrastando o estilo galante (ou estilo livre), apropriado para o teatro e para música de câmara, com o estilo erudito (ou estrito), associado com a música sacra (HEARTZ, 2003, p. 19). Segundo Koch, o estilo galante distingue-se do estilo estrito pelos seguintes aspectos:

1. Muita elaboração da melodia e divisões dos tons [ou frases] melódicos principais, através de paradas ou pausas óbvias na melodia, através também de mais mudanças nos elementos rítmicos e, especialmente, no alinhamento de figuras melódicas que não possuem relação estreita com outras, etc;
2. Harmonia menos entrelaçada;
3. As vozes restantes simplesmente servem para acompanhar a voz principal e não tomam parte na expressão do sentimento da peça, etc.

(KOCH, 1802 apud RATNER, 1980, p. 23).

Os compositores da chamada música galante, em sua maioria, não se pareciam com aqueles da visão Romântica do século XIX — artistas ou gênios lutando sós contra o mundo — mas sim, poderiam ser prósperos serventes civis. Eles geralmente tinham um cargo como mestre de capela (Ger., *kapellmeister*; It. *maestro di capella*) e/ou administrador ou revisor musical numa igreja secular ou outro templo sacro e, por isso, não tinham muito tempo para se preocupar com questões filosóficas sobre a arte, precisando, na prática, arregimentar e ensaiar músicos e compor obras para serem executadas a cada missa. Assim, eles estavam mais interessados no aqui e agora, tendo que compor algo no início da semana para a cerimônia da corte no final da mesma semana, de forma que não intentavam fazer uma obra-prima para a posteridade. Além disso, sua obra tinha que, apesar de expressar seus sentimentos pessoais, conseguir tocar os sentimentos de seu patrão, geralmente um rei, rainha, imperador, condessa, que muitas vezes, não tinham emoções em comum com o autor. Em suma, o compositor galante tinha a vida de um artesão musical, produzindo música para um

consumo imediato que, juntamente com os músicos e as performances, eram avaliadas segundo a recepção local com a intenção de manterem-se sempre na moda [em voga] (GJERDINGEN, 2007, p. 6-7).

O que Mattheson e outros teóricos do século XVIII chamaram de ‘figura’ pode ser comparado aos esquemas [*schemata*] apresentados por Gjerdingen em seu *Music in the Galant Style* (2007), na medida em que compreendem padrões musicais a serem adotados na composição, provindos de um estilo livre, se comparado ao estilo estrito, mas concatenados em idéias convincentes em si, o que caracterizou a arte da música galante.

O vocábulo *esquema* tem uma longa história de definições, primeiramente na filosofia, depois na psicologia. Para Kant, essa terminologia refere-se ao que é amplamente chamado de representação mental ou categoria, compartilhando significados com termos como **idea** ou **forma**, de Platão; **tipo ideal**, de Weber; **semelhança de família**, de Wittgenstein; **arquétipos**, de Frye; **protótipo**, de Posner; **essência**, de Putnam; **tipo natural**, de Rosch; dentre outros (GJERDINGEN, 2007, p. 10). A par disto, não resta dúvida da capacidade humana de compartimentar o conhecimento, categorizando-o e adaptando aos diferentes tipos de esquemas e de diversas maneiras. Definir esquema pode parecer difícil, mas encontra-se bem fundamentada quando Gjerdingen diz:

“*Schema* é, portanto, um atalho para um pacote de conhecimento, seja ele um protótipo resumido, um exemplar bem aprendido, uma teoria intuída sobre a natureza das coisas e os significados delas, ou apenas a sintonia de um conjunto de neurônios corticais de certa regularidade no ambiente”¹⁸ (GJERDINGEN, 2007, p. 11).

Sendo assim, são apontados por Gjerdingen uma série de esquemas oriundos da análise exaustiva dos procedimentos adotados nas composições musicais do período galante, bem como dos partimentos [*partimenti*]¹⁹ amplamente utilizados por célebres compositores desse período, como Alessandro Scarlatti (1660-1725), Carlo Cotumacci (1698?-1775?),

¹⁸ Minha livre tradução da definição original em inglês “*Schema is thus a shorthand for a packet of knowledge, be it an abstracted prototype, a well-learned exemplar, a theory intuited about the nature of things and theirs meanings, or just the attunement of a cluster of cortical neurons to some regularity in the environment*” (GJERDINGEN, 2007, p. 11).

¹⁹ Termo largamente utilizado nos fins do século XVIII e início do XIX para designar exercício de baixo cifrado ou não, mas não com função de acompanhamentos e sim para que fossem construídas peças solo para teclas e improvisos a partir de um baixo escrito, ou mesmo de uma seqüência de acordes escritos. Uma definição bem atual é dada por Giorgio Sanguinetti, “partimento é um esquete, escrito em um só sistema (pauta musical), no qual seu propósito principal é servir de guia para a improvisação de uma composição ao teclado” (SANGUINETTI, 2012, p. 13-14).

Giovanni Paisiello (1740-1816), Giacomo Tritto (1733-1824), estabelecidos em Nápoles, Stanislao Mattei (1750-1825), residente em Bolonha (GJERDINGEN, 2007, p. 26), além de David Perez (1711-1778) e José Joaquim dos Santos (1747-1801), proeminentes compositores que atuaram em Portugal. As duas cidades italianas citadas foram, dentre outras como Veneza, Dresden, Berlin, Paris, Stuttgart, Mannheim, pólos importantes para a música vocal no século XVIII, especificamente entre os anos de 1720 e 1780, período que caracterizou o estilo galante (HEARTZ, 2003, p. xxii). Pode-se ainda citar como grandes centros musicais do século XVIII a cidade de Madrid, pela atuação de músicos como D. Scarlatti (1685-1757), Farinelli (1705-1782) e L. Boccherini (1743-1805), dentre outros; e Lisboa, ainda por causa de D. Scarlatti, além de G. Schiassi (1698-1754), Scolari (1720?-1774?), D. Perez (1711-1778), N. Jommelli (1714-1774), e autores locais, como Sousa Carvalho (1745-1798), Cordeiro da Silva (1735-1808), Leal Moreira (1758-1819) e Antônio Teixeira (1707-1774).

O século XVIII, no florescer do iluminismo, foi uma era bastante cosmopolita, haja visto os numerosos monarcas de origem estrangeira, como reis alemães na Inglaterra, na Suécia e na Polônia, um rei de origem espanhola em Nápoles, um duque francês na Toscana e a princesa Catarina II (alemã) como imperatriz da Rússia. Além disso, o filósofo francês Voltaire frequentou por muito tempo a corte francófona de Frederico, *o Grande*, da Prússia, e o célebre poeta italiano Pietro Metastásio (1698-1798) esteve na corte imperial alemã de Viena. A música também sofreu o reflexo dessa globalização da vida e do pensamento durante o século XVIII, pois alguns compositores alemães de sinfonias atuavam em Paris, enquanto operistas e libretistas italianos exerciam atividades na Alemanha, Espanha, Rússia e França (GROUT & PALISCA, 2007, p. 477). A respeito dessa internacionalização, Johann Joachim Quantz (1697-1773) defende a ascensão de um novo estilo:

Num estilo que, como o da Alemanha atual, consiste numa mistura dos estilos dos diferentes povos, cada nação encontra algo com que tem afinidades e que, deste modo, não pode desagradar-lhe. Ao refletir a respeito de todas as ideias e experiências (...) a propósito das diferenças entre estilos, deverá dar-se a preferência ao puro estilo italiano sobre o puro estilo francês. Porém, uma vez que o primeiro já não assenta sobre fundamentos tão sólidos como outrora, tendo se tornado audacioso e bizarro, e uma vez que o segundo permaneceu excessivamente simples, todos concordarão que um estilo onde se conjuguem e misturem os bons elementos de ambos será, sem dúvida, mais universal e mais agradável. Pois um estilo musical que é acolhido e aprovado por muitos povos, e não por uma única terra, uma única província, ou uma única nação, um estilo musical que, pelos motivos acima

apontados, só pode ser recebido com aprovação, deverá, se for baseado também no bom senso e em sensações sadias, ser o melhor de todos (QUANTZ, 1966, p. 342).

O conceito de estilo galante, como definido anteriormente por Koch, surgiu independentemente dos modelos franceses. Esboçado por Arcangelo Corelli (1653-1713), os irmãos Bononcini — Giovanni Batista (1670-1747) e Antonio Maria (1677-1726) — e outros que buscaram remodelar o estilo barroco italiano, ele floresceu aproximadamente na década de 1720, na cidade de Nápoles, de onde se espalhou para o mundo, dominando a música durante grande parte do século, o que o definiu como uma época histórico-musical. Além disso, foi identificado por Hertz em seu artigo *Approaching a History of 18th-Century Music* (1969, p. 92-95) que o cenário operístico italiano era o *mainstream* (a corrente principal) e se referia às realizações francesas como uma espécie de contraponto, mais como uma característica diversa ao estilo “antigo”. A partir daí, cada geração francesa, iniciando por Couperin, foi mais fundo no que tange à assimilação do estilo moderno italiano, resultando, finalmente, num estilo internacional fundindo correntes francesas, italianas e também alemãs (HEARTZ, 2003, p. 23).

Duas cadências tornaram-se frequentes na música do século XVIII, no estilo galante, e servem para identificá-lo (Exemplo 1). A primeira (a), a mais comum, é geralmente encontrada em minuetos e ficou conhecida como *cadência galante*. Sua harmonia é simples, com encadeamento²⁰ I – IV (ou ii⁶) – V – I, decorado com uma descida característica da melodia superior. A segunda (b) é uma elaboração da primeira, com o baixo ascendendo por graus conjuntos do primeiro ao quinto grau e o soprano descendendo. Hertz primeiramente chamou essa última de *cadência de Hasse*, porém depois a batizou de *cadência de cunha* porque Johann Adolf Hasse não a utilizou tanto como seus seguidores (HEARTZ, 2003, p. 23). Provavelmente adotou essa terminologia comparando a forma de uma cunha (ferramenta) ao movimento contrário do baixo com a melodia.

The image shows two musical examples, (a) and (b), in 3/4 time. Example (a), titled 'a. Cadência galante', features a treble clef with a melodic line that descends from G4 to E4, and a bass clef with a simple harmonic accompaniment. Example (b), titled 'b. Cadência de Cunha', features a treble clef with a melodic line that descends from G4 to E4, and a bass clef with a harmonic line that ascends from G2 to C3.

Exemplo 1. Duas cadências características do estilo galante identificadas por HEARTZ (2003, p. 23).

²⁰ Entenda-se aqui os números romanos I, IV e V, como os graus da escala referindo-se à harmonia tradicional; e o ii como o segundo grau com sétima, na primeira inversão.

Não se pode falar de estilo galante sem associá-lo, ou pelo menos compará-lo à sua raiz dramática, proveniente do teatro cômico italiano ou da *Commedia de dell'Arte*, que no sentido etimológico do termo significa a comédia feita por atores profissionais (arte = ofício ou associação [clã] de profissionais), também chamados de **mercenários**. Como enuncia Croce:

Não se reparou que *commedia dell'Arte* não é, em primeiro lugar, um conceito artístico ou estético, mas profissional ou industrial. O próprio nome diz isso claramente: *Commedia dell'Arte*, ou seja, comédia tratada por gente de profissão e ofício, pois esse é o sentido da palavra arte no italiano arcaico (CROCE, 1933 *apud* SCALA, 2003, p. 18).

Apesar da definição crociana ter suscitado algumas polêmicas no século XX, quando Allardyce Nicoll (1963, p. 25-26) propôs o uso do significado de arte com a conotação de “aptidão especial” ou “talento singular”, a posição dos dois autores são válidas, visto que no decorrer da história linguística italiana, o termo arte é encontrado com significado tanto de habilidade e talento, quanto de profissão (SCALA, 2003, p. 18-19).

Este gênero teatral é caracterizado pelo uso da improvisação (*commedia all'improvviso*), tendo suas peças criadas coletivamente a partir de uma esquema de cenas, com um enredo padronizado (*scenari* ou *canovaccio*), de onde os atores se orientavam para criar as falas e ações, levando-se pela inspiração do momento, o que resultava no efeito humorístico. Esses esquemas eram passados de uma geração para outra, geralmente em uma mesma família (GJERDINGEN, 2007, p. 8-9). As obras deste gênero geralmente eram apresentadas com personagens estereotipados, que poderiam ou não usar máscaras (apenas do nariz para cima), incluindo dois ou mais casais de amantes (*innamorati*), um arrogante militar, uma empregada (*servetta*), dois ou mais servos cômicos (*zanni*) e dois homens velhos. Os personagens mascarados geralmente apresentavam traços associados a várias regiões da Itália e de outros países europeus, e ficaram eternizados como *Dottor Bolognese*, *Arlecchino* de Bergamo, *Beltrame* de Milão, *Pantaleão* de Veneza, *Pulcinella* com nariz comprido, de Nápoles e *Capitão Matamoros* da Espanha. Os personagens sem máscara incluem os *innamorati*, todos os papéis femininos (embora, por vezes, atrizes usassem véus ou meias-máscaras lisas) e, normalmente, quaisquer outros representantes da nobreza (MACNEIL, 2001, verbete *commedia dell'Arte*). Alguns personagens fixaram-se na dramaturgia por causa

dos atores que os personificaram, como o galante Otávio, a jovem e casadoira Isabella, dentre outros.

Vale ressaltar que os *scenari* (plural para *scenario*) foram tragi-comédias fortemente coloridas pelo gosto espanhol, tornando particularmente popular depois de 1620. Aventuras picarescas com conflitos dolorosos de amor e honra, dispostas em uma estrutura desintegrada em episódios, mas que mostrou ser uma fonte significativa de onde os compositores do século XVII, principalmente venezianos, tiraram a maioria dos temas de suas óperas (KIMBELL, 1994, p. 289).

O *modus operandi* de um ator que improvisava pode ser comparado ao de um compositor de ópera. O ator precisa saber quantos atos tem a trama, em que atos e cenas vai atuar, o tipo de emoção ou humor que vai expressar e, além disso, ter memorizado um arcabouço de falas, diálogos e cenas cômicas prévias para que o drama não pare ou fique monótono. Niccolò Barbieri (1576-1641), um grande comediante do século XVII, afirmou, em 1634, que um ator de improviso deve “estudar e fortificar sua memória com uma ampla variedade de coisas como falas, frases, declarações de amor, reprimendas, cenas de crise de choro, desespero e delírio, a fim de usar cada peça desse repertório na ocasião apropriada” (BARBIERI, 1954, p. 53). A par disso, pode-se tomar esses procedimentos e utilizá-los na composição musical no estilo galante, de maneira que os dramas de múltiplos atos e cenas tornam-se sonatas ou árias de múltiplas partes, o estoque de emoções de personagens tornam-se os *afetos* musicais; e o corpo de cenas e falas previamente memorizadas encontra seu análogo nas frases ou passagens musicais: os esquemas (GJERDINGEN, 2007, p. 9).

Veneza foi, durante grande parte século XVII, o centro operístico italiano, onde a contracena cômica foi primeiramente cultivada. Porém, no último quarto do século, tais encenações foram duramente criticadas por conterem, segundo Francesco Frugoni, — em seu prefácio do libretto *Epulone* (1675) — “indiscriminada mistura de heróis, realeza e bufões” (Troy, 1979, p. 66). Então, por volta de 1700, os personagens cômicos foram sendo extraídos dos libretto venezianos, principalmente depois dos trabalhos de ‘purificação do estilo’ de Apostolo Zeno. Porém, a cena cômica foi, gradativamente voltando a tomar parte nos espetáculos de ópera séria, principalmente em Nápoles, através dos entremeios (*intermezzi*) dos atos, mantendo a atenção do público e tornando-se sucesso até que na década de 1720 tornaram-se independentes da ópera principal, iniciando a era do *intermezzo* napolitano (KIMBELL, 1994, 302-303).

O período galante caracterizou-se dentre outros aspectos, pela atuação de grandes cantores de ópera e congêneres. Dentre eles figuravam os chamados *castrati*²¹, que com suas vozes agudas de soprano, executavam os papéis principais de quase todas as óperas da época. O principal, dentre eles, foi o italiano Carlo Broschi “Farinelli” (1705-1782), que estudou com Nicola Porpora (1686-1768) assim como Gaetano Majorano (“Cafarelli”) e Antonio Uberti (“porporino”). Era comum os artistas homenagearem seus professores ou patronos adotando como nome artístico uma variante do sobrenome a quem homenageia. Assim, Farinelli provavelmente adotou esse nome por causa da família Farina, de Nápoles (HEARTZ, 2003, p. 32-33).

Por causa da fama alcançada pelos *castrati*, eles eram constantemente pintados em quadros, placas de homenagens, gravuras, caricaturas, dentre outros. Uma dessas pinturas, foi o retrato de Carlo Scalzi (figura 1), um *castrato* nascido por volta de 1700 e que em meados da década de 1720 já cantava como *primo uomo* em quase todos os importantes teatros italianos (HEARTZ, 2003, p. 33-41). Metastasio o declarou incomparável em sua atuação no papel de Arbace, em *Artaserse* (HEARTZ, 1994, p. 133-145).

Esse quadro foi pintado por Charles-Joseph Flipart (1721-1797), o mais jovem de uma família parisiense de artistas, no qual Scalzi aparece apontando para uma partitura em que está escrito “*Sign. Scalzi Atto 3^o Arbace*” [Senhor Scalzi, III Ato, Arbace] e o texto é de uma ária substituída para o personagem Arbace, derivada de um dueto no III ato da ópera *Artaserse*, de Metastasio (HEARTZ, 2003, p. 40).

Vivrò se vuoi così	Viverei se quiseres
Ma in pegno di mia fide	Mas em penhor da minha fé
Vorei spirarti ai piedi	Eu morreria aos teus pés
Vorei morir per te. ²²	Eu morreria por ti.

²¹ Tipo vocal agudo masculino, cuja extensão corresponde em pleno às vozes de soprano, mezzo-soprano ou contralto. Essa faculdade vocal é proveniente de uma cirurgia de castração (cortes de canais provenientes dos testículos) de meninos com vozes promissoras antes de chegarem à puberdade. Durante os séculos XVII e XVIII, esse tipo de voz foi fundamental tanto para a música sacra, quanto para a ópera, em países sob influência italiana, e desapareceu da música sacra somente por volta de 1920, quando o último *castrato*, Alessandro Moreschi, deixou o coro da Capela Sistina, no Vaticano. Eles já haviam deixado a ópera cerca de 40 anos antes. No auge de sua popularidade, os *castrati* estavam entre os músicos mais famosos e mais bem pagos da Europa, e seu método de canto virtuoso teve uma influência considerável sobre o desenvolvimento de ópera e do oratório. O termo *músico* foi utilizado no século XVIII como um eufemismo para *castrato* (ROSSELI, 2001, verbete *castrato*).

²² A quarta linha foi fornecida a partir da disposição desta ária em *Artaserse*, de Christian Bach (Turim, 1761).



Figura 1. Atribuído a Charles-Joseph Flipart. Retrato de Scalzi. cerca de 1740.
Wadsworth Atheneum Museum of Art – acervo fotográfico de Luciana Arraes.

As notas no quadro destacando o detalhe da partitura (a direita), embora difíceis de ler, não são falsas, o que denota uma preocupação de Flipart em incorporar a música real nos retratos de músicos — valor que provavelmente ele aprendeu com seu mestre, Jacopo Amigoni (1682-1752), grande pintor Veneziano. A partitura pintada faz sentido e apresenta uma charmosa melodia (provavelmente de autoria do próprio cantor) com baixo em tempo ternário na tonalidade de lá maior, disposta em frases de três compassos com a forma **a b b'**, ou seja, uma frase antecedente seguida do que é chamado de “extensão galante” — uma frase consequente seguida de uma variação dela (HEARTZ, 2003, p. 40-41). Em HEARTZ (1994, p. 140) há a transcrição da partitura. Esse recurso de construção motívica com o uso da extensão galante é frequentemente utilizado por Antônio Teixeira na introdução e desenvolvimento em suas árias.

É interessante essa abordagem dos estudos iconográficos de Hertz onde engloba o texto musical e o literário, já que esse trabalho interdisciplinar é uma necessidade pungente da musicologia dos últimos anos, onde tem-se obras como o de Lorenzo Bianconi (1984, 1987-1988), Thomas Walker e Reinhard Strohm (1991, 1997), dentre outros, que incorporaram pontos de vista contemplando tanto aspectos da história social, como a análise

do texto musical dentro do texto do espetáculo e ambos em um sistema produtivo e estético mais amplo. Nesse viés, a respeito da interação da música com as diversas tradições dramáticas e das dimensões simbólicas e representativas que ela pode ter nos diferentes gêneros e contextos, encaixa-se também o trabalho de Dahlhaus (1988) concernente ao conceito de dramaturgia musical (LEZA, 2003, p. 1688).

Em seu texto, no que toca ao estilo galante e ao drama musical, Dahlhaus traça seu pensamento no seguinte axioma: “Como drama musical, e sem necessariamente excluir a teatralidade, a ópera baseia-se na idéia de que os conflitos e confrontos entre os seres humanos podem ser representados no palco em termos substancialmente musicais” (DAHLHAUS, 1998, p. 85). Essa afirmativa discorda do pensamento de Ignacio de Luzán (1702-1754), que em 1737 afirmava, embasado no critério da verossimilhança e no cenário teatral espanhol do século XVIII, que prefere “uma boa representação, bem executada por atores hábeis e qualificados, do que todo o primor da música”, pois “ainda que seja verdade que a música move também os afetos, nunca pode chegar a igualar a força que tem uma boa representação” (LUZÁN, 1737, p. 385).

O olhar musicológico atual é de certo apoio a Dahlhaus, visto que Luzán utiliza um argumento um tanto quanto frágil, quando rechaça a música pelo fator moral do deleite sensível, colocando-a em posição inferior à racionalidade da poesia. Ora, mas se a música está atrelada ao teatro para dar-lhe força expressiva, então Luzán acaba por rechaçar também a mescla de códigos artísticos, o que foi historicamente contradito, haja visto o sucesso das *zarzuelas* na Espanha, da *balad opera* na Inglaterra, do *singspiel* na Alemanha, das óperas sérias e cômicas italianas em toda a Europa e de toda a gama de *drama per música* surgida desde o século XVII (LEZA, 2003, p. 1690).

Dahlhaus aponta categorias e conceitos sobre dramaturgia musical, colocando a música como fator primeiro e preponderante para a realização dramática, ratificando que “se considerarmos os afetos, as emoções e os conflitos emocionais expressados musicalmente pelas árias, duetos e *ensembles* como o ‘verdadeiro’ drama musical, a análise dramatúrgica de uma ópera não pode se iniciar como uma narrativa que incide sobre a música, mas sim, em como o significado musical de uma ação dramática vem tornar-se base para narrar certa estória” (1998, p. 74). Expõe fatores de comparação como, por exemplo, o tempo psicológico obtido com a música, que nas cenas individuais consegue trazer de volta momentos dramáticos apenas pelo seu tema sem subjugar-se ao tempo (*timelessness*). O autor ainda

confirma sua posição teórica pondo também em discussão a questão do ritual, seja profano ou religioso, que só ganha suporte dramático através da música, sobressaltando ainda a capacidade de sugestão da música a fim de dar credibilidade ao “maravilhoso” ou sobrenatural, no período da ópera barroca, atribuindo um caráter essencial à música, e não só como parte incidental. Dahlhaus aponta ainda diversos exemplos de óperas para ilustrar as diferentes maneiras às quais a música pode inferir uma ação dramática como a “ação interior”, a “cor local”, a ação em cena, etc. Termina a comparação afirmando que “o fator determinante não é o domínio da música, mas a função que sua posição dominante permite que seja executada na constituição do drama musical” (1998, p. 77), ou seja, a emoção e os conflitos emocionais expressados na música (sua função) determinam o tipo de drama musical que a ópera representa. (DAHLHAUS, 1998, pp. 74-77).

Uma interessante abordagem é feita por Dahlhaus acerca dos termos ‘teatro musical’, ‘opera’ e ‘drama musical’, fazendo uma desambiguação quanto ao uso do primeiro, já que na década de 1920 se quis conceituar, de maneira geral, todos os espetáculos que envolviam música (oratório, pantomima, diálogos, dentre outros), chamando-os de teatro musical, mesmo que alguns fossem totalmente diferentes dos outros. Isso ocorreu apenas para que não se chamasse tudo de ópera. Porém, criou-se outro problema etimológico, pois ao distinguir-se “drama musical” (texto musical e verbal) de “teatro musical” (realização no palco), tem-se uma contradição no que diz respeito a uma das premissas do drama, de que não se pode separar a “criação” (origem) da “performance”, assim como sempre foi no teatro grego (DAHLHAUS, 1998, p. 84).

O texto verbal, também chamado *libretto*, é peça fundamental para a realização de um teatro musical, pois intrínseco nele está a arte do poeta, com seus dotes de métrica e versificação, mas também com sua capacidade — referindo-se estilo galante — em diferenciar os momentos de prosa daqueles que serão música, já que o texto deve produzir um cenário favorável à música, fazendo com que esta possa convergir no sentido de maximizar nela mesma a criação de um drama. Dessa forma, o libretto precisa prover um drama musical com as condições e possibilidades (DAHLHAUS, 1998, p. 85-86). Sobre isso, Jean-Jacques Rousseau, no artigo *Génie* do seu *Dictionnaire de musique*, aconselha jovens onde procurar inspiração.

Vocês gostariam de saber se alguma faísca desse fogo devorador os anima? Corram, voem para Nápoles e escutem as obras-primas de Leo, Durante, Jommelli e

Pergolesi. Se seus olhos encherem-se de lágrimas, seus corações palpitem, a emoção os agitar e a opressão lhes sufocarem em suas faculdades, tomem a obra de Metastasio e vão trabalhar. A genialidade dele aquecerá a sua e você criará após esse exemplo. Disso que o gênio é feito (ROUSSEAU, 1826, p. 378 – minha livre tradução).

No cenário operístico italiano do século XVIII, destacou-se o libretista Pietro Metastasio, que em Nápoles, por volta da década de 1720, ficou bastante famoso ao ter suas obras musicadas por Nicola Porpora, Francesco Feo, Domenico Sarro, Hasse dentre outros; e cantadas por Farinelli, Marianna Benti Bulgarelli (*La Romanina*), e demais solista de renome na época. Dentre seus libretos somente desta década, destaco *Gli orti esperidi*, *Angelica et Medoro*, *Didone abbandonata* e *Artaserse*, sendo esta última musicada não menos do que nove vezes por compositores diferentes. Seu predecessor principal foi Apostolo Zeno de Veneza, que fundou bases sólidas para o drama sério italiano (HEARTZ, 2003, p. 24-25).

A ópera cômica italiana, no período galante, herdou diversos aspectos musicais da ópera séria, já que adotou a divisão em atos, geralmente três, estruturados quase que invariavelmente através da alternância entre árias e recitativos. A ação desenvolvia-se nos recitativos, com diálogos, enquanto que as árias representavam uma espécie de monólogo psicológico-dramático do personagem, que formulava sentimentos ou comentários relativos à situação criada (GROUT & PALISCA, 2007, p. 496). Dahlhaus comparou essa relação entre ária e recitativo, ao tempo psicológico gerado pela primeira em contraparte ao tempo real sugerido pela segunda, criando um paradoxo entre os seres humanos e seus pensamentos, uma dicotomia entre essência e aparência. Geralmente os recitativos tem maior carga dramática, mas sem muito melodismo, enquanto que as árias têm mais melodismo com menor carga dramática. Porém, ao longo da história, a ária deixou de ter só função contemplativa e reflexiva do personagem, passando a representar também uma ação interna (DAHLHAUS, 1998, p. 119-120).

Vale ressaltar que na ópera do Judeu, o recitativo assume um papel de intróito da ária, denotando também um diálogo interno, ou mesmo um lamento, preparando para o tempo psicológico de determinadas árias, pois o tempo da ação real fica ao encargo dos trechos em prosa (falados). Essa é uma das poucas diferenças percebida entre os dois gêneros, já que na maneira de compor a música, a ária e o recitativo em muito se assemelham ao modelo napolitano — dada a influência da ópera italiana recebida por Antônio Teixeira durante seus

estudos em Roma. Os recitados, como Antônio José da Silva costumava chamar os recitativos, eram majoritariamente acompanhados pelo cravo realizando o contínuo e por um instrumento baixo de apoio. A maior atenção dramática se dava através das árias, que eram ponto alto de interesse nas óperas do século XVIII e foram compostas com uma enorme profusão em qualidade e diversidade melódica.

A forma de ária mais corrente no século XVIII era a ária *da capo*, geralmente com macro-estrutura tripartida A-B-A (GROUT & PALISCA, 2007, p. 363), ficando a seção “A” dividida em R₁ V₁ R₂ V₂ R₃, onde R significa ritornelo (do italiano *ritornello*) e V a parte vocal, sendo esta a música para a primeira quadra do poema a ser musicado. A seção “B” frequentemente é apresentada em uma tonalidade secundária, ou flutuante, e corresponde à segunda quadra da letra, sendo em forma mais livre que a primeira e geralmente com andamento diferenciado (TARUSKIN, 2010, p. 165).

O ritornelo é uma parte orquestral que pode tanto apresentar o material que irá depois ser cantado na tonalidade principal como o da tonalidade secundária, assim se assemelhando à exposição orquestral de um concerto instrumental (GROUT & PALISCA, 2007, p. 497).

Nesse período, o estilo de compor árias foi se adaptando às mudanças impostas pela música instrumental, que passava por um processo de abandono gradativo do contraponto estrito, passando a valorizar a melodia da voz solista, adotando dessa forma, uma harmonia mais lenta, com rítmica simples, mais agradável aos ouvidos, o que resultou em um estilo de ópera mais preocupado com a elegância e a eficácia externa imediata, em detrimento da força e da verdade dramática, mas que eram compensadas pela beleza da música. Este novo estilo tornou-se dominante no século XVIII e, por ter sido desenvolvido principalmente em Nápoles, ficou conhecido como **estilo napolitano**, que caracterizou o período galante (GROUT & PALISCA, 2007, p. 362-363).

A orquestração mais usual na época, e também utilizada por Antônio Teixeira nas óperas do Judeu, constituía-se do baixo contínuo, resolvido majoritariamente com textura a três partes, juntamente com a viola e dois violinos, que se distribuíam geralmente a três vozes, ou seja, quando havia partes de violino I e II independentes, a viola dobrava o baixo contínuo, porém quando os violinos estavam em uníssono, a viola fazia uma parte independente. Esse estilo de composição pode ser observado em óperas com autenticidade comprovada de autoria

de Antônio Teixeira (exemplo 2), como a ária *Em ti mesma considero*, da ópera *Variedades de Proteu* (P-VV AMG-6).

Como se pode observar, nos compassos 8 e 9, a viola e o baixo contínuo possuem melodias independentes, pois os violinos I e II estão em uníssono, porém do compasso 10 ao 12, a viola dobra a linha do baixo contínuo, visto que os violinos se distribuem independentemente. Como a linha do canto é composta baseada na melodia do primeiro violino, não se pode considerá-la uma outra voz (leia-se voz estrutural da textura harmônica), mas sim o reflexo de uma voz já presente. Com o aumento da importância melódica do canto, a orquestra passa a oferecer somente um suporte harmônico, não acrescentando propriamente vozes melódicas contrapontísticas significativas ou independentes. Talvez essa nova técnica de orquestração tenha oferecido ainda mais possibilidades para se desenvolver o *bel canto*, uma prática composicional bastante utilizada por operistas desde o século XVII, mas que alcança seu auge no século XIX, na geração de Rossini, Bellini e Donizetti.

Exemplo 2. Ária *Em ti mesma considero*, compassos de 8 a 12 – A.M.G-6.

A melodia de um período compõe-se geralmente de unidades de quatro compassos, constituindo, de maneira geral, os dois primeiros uma frase antecedente e os seguintes uma frase conseqüente, sendo que a partir do motivo desta última frase, compõe-se mais alguns compassos de variação, configurando uma espécie de ampliação da “extensão galante” — vide página 51 (GROUT & PALISCA, 2007, p. 497). Esse recurso foi muito

utilizado nas árias de Antônio Teixeira, como no dueto *Sois no céu de Flora*, da ópera *Guerras do Alecrim e Mangerona* (exemplo 3), mostrando ser um dos fatores primordiais que identificam a obra operística desse compositor.

Exemplo 3. Dueto *Sois no céu de Flora*, compassos de 1 a 6 – introdução, A.M.G-7.

Em quase todas as árias compostas por Antônio Teixeira, há uma introdução instrumental, onde se pode observar a exposição do tema (exemplo 3) a ser desenvolvido posteriormente, construído sob o prisma das frases antecedente e consequente, sendo bastante comum que o autor repita a consequente (exemplo 3, compasso 5) — para efeitos de análise estrutural, até aqui pode-se chamar primeira seção da introdução — e que faça uma variação dessa consequente (exemplo 3, início do compasso 6), criando os demais motivos e temas a serem utilizados no desenvolvimento da melodia do canto, que podem estar dispostos isoladamente ou em conjunto com as frases anteriormente expostas, criando um todo racional e coerente dentro na unidade tonal (PÁSCOA, 2012, p. 144).

Geralmente, essa seção de variação — ainda para estudos de estrutura opta-se por chamar segunda seção da introdução — é uma ampliação modulada da primeira (IDEM) e, neste duo, mostra-se com melodia mais movida em padrões isorrítmicos de tercinas com semínimas (exemplo 4), em contraste rítmico com a primeira seção. É importante frisar que este contraste pode ser obtido de diversas maneiras, rítmica, tal como apresentado, melódica ou harmônica. Ao final da introdução (exemplo 4, compasso 10), o autor retorna ao modelo rítmico-melódico da exposição para então fazer a cadência final da introdução na tonalidade inicial, facilitando a entrada vocal.

Exemplo 4. Dueto *Sois no céu de Flora*, compassos de 6 a 11 – introdução, A.M.G-7.

A partir dos exemplos 3 e 4 se pode fazer uma síntese da exposição dos temas na introdução do dueto *Sois no céu de Flora*, onde A e B são grandes temas motivos, e C é um terceiro motivo, derivado do primeiro, em forma de cadência de “cunha” (vide exemplo 1), que servirá para concluir a introdução.

A			B		C
a (1 e 2*)	+ b (3 a 4)	+ b' (5)	a (6 a 8)	+ b (9)	c (10) e 11
(Sol M; mi m)	(la m, Ré M; Sol M)	(la m; Ré M)	(Sol M; Ré M; mi m)	(Ré M)	(Sol M; Ré M) e Sol M
(I e vi)	(ii ⁶ e V ⁷ e I)	(ii ⁶ e V ⁷)	(I e V ⁶ e vi)	(V; V ²)	(I ⁶ e V ⁷) e I

* número dos compassos na partitura (não quantidade).

É importante ressaltar que o autor pode utilizar-se, em outras árias, de modulações mais longas, além de fazer algumas modificações na micro estrutura, porém, de maneira geral, Antônio Teixeira procede de acordo com a síntese apresentada, desenvolvendo a linha vocal em perfeita coerência às melodias expostas na introdução (PÁSCOA, 2012, p. 145).

Na observância destes e outros procedimentos, como escolhas retóricas, predileções rítmicas e melódicas, dentre outros, somados à análise da presença dos esquema apontados por Gjerdingen (2007), se fez a reconstrução das partes de viola e canto das árias pretendidas. Isso se constitui um trabalho, segundo a teoria de *Cripto-História de Arte*, na vertente da *reconstituição*, que se define como sendo uma “análise do fragmento de um

conjunto artístico nos nossos dias parcialmente inexistente, a fim de desvendar a sua possível estrutura inicial” (SERRÃO, 2011, p. 12); podendo-se somar aí a vertente de *dedução*, ao qual se tenta buscar uma forma de reconstruir a partir da análise visual, documental, estilística ou iconográfica das outras obras do conjunto.

2.2 As fontes litero-visuais do *Precipício de Faetonte*

Observou-se até aqui, que o Barroco europeu do século XVIII foi um período marcado pelo reflexo de uma sociedade e uma nobreza cortesã em mutação, governada por inúmeros regimes absolutistas, fortemente influenciados pelo poder religioso, o que resultou em conflitos de crença em que algumas pessoas eram perseguidas e sentenciadas, fato ocorrido com o dramaturgo luso-brasileiro Antônio José da Silva, morto pela Inquisição.

Tal mutação ocorria também na literatura e nas artes dos fins da centúria seiscentista, já que na Itália, em 1690, em honra à Rainha Christina da Suécia, viu-se florescer a Academia Arcadiana, ou *Arcádia*, como uma tentativa, tal qual a Academia Romana, de ‘purificar’ a literatura italiana dos excessos do barroco (leia-se barroco na literatura o período que compreende genericamente o século XVII). Por ser pupila de René Descartes (1596-1650) e correspondente de Pierre Corneille (1606-1684), a referida rainha tinha uma estreita ligação com a França, e sua influência, aliada ao poder político e cultural francês, combinou-se no sentido de proporcionar, na Itália, uma melhor recepção de dramaturgos franceses, como o próprio Corneille, e também de italianos como Jean Baptiste Racine (1639-1699). Este novo modelo, mais afastado dos dogmas estritos da religião, com a valorização da ciência e do racionalismo, e associado aos primeiros ideais libertários de simplicidade e igualdade franceses, fez com que os literatos adotassem uma escrita mais simples e fossem abandonando gradativamente o rebuscamento extremo do barroco, especialmente o da escola marinista (HEARTZ, 2003, p. 24).

Assim, esses novos dramaturgos, no intuito de fazer retornar a ópera à sua pureza “clássica”, expurgaram as cenas cômicas e indecentes, bem como os servos coniventes e as velhas amas, utilizados na ópera veneziana, e passaram a adotar os temas da antiguidade, sejam eles pastoris ou heróico-mitológicos, aproveitando-se desses temas para criar um teatro apólogo, com uma denotação educacional, fator que diferenciará esse chamado período

neoclássico do classicismo antigo, onde as tragédias seguiam o modelo aristotélico, com um herói falho e um final aterrorizante (TARUSKIN, 2010, p. 150-151).

Essa mudança de postura temática da tragédia clássica para o modelo neoclássico, incorporando uma instrução moral, deu-se dentre outros fatores, à adoção do que ficou conhecido como *lieto fine*, onde um libreto de ópera tinha que apresentar um final feliz, mesmo para as tragédias e mesmo contradizendo os fatos históricos, pois, como observou Marita McClymonds, historiadora especialista nesse período de reforma da ópera, “os poetas eram esperados para retratar o que, de acordo com um sistema moral ordenado, deveria ter acontecido e não o que realmente aconteceu” (McCLYMONDS, 2001, verbete *Opera Seria*) isto é, em outras palavras, a definição do que se entendia por “verossimilhança” no século XVIII. Dahlhaus faz uma menção ao conceito de *lieto fine* [final feliz], como sendo uma norma do drama musical do século XVIII, mas que faz perder toda a força dramática de uma história, em função apenas da rendição, da sublimação, sendo mais um artefato ético, de acordo com seu contexto, sempre com a intervenção de um Deus que dá a recompensa a quem se põe em sacrifício (DAHLHAUS, 1998, p. 139-142).

Na sucessão dos fatos, a comédia voltou à cena através dos *intermezzi*, com introdução dos personagens cômicos e de cenas inesperadas herdadas da *commedia dell’Arte*, fazendo uso dos mesmos temas literários correntes na época. Com relação à função moral, foi influenciada pelo pensamento filosófico do século XVIII no intuito em que as óperas desse gênero também apresentassem caráter apólogo, misturado a uma postura de crítica social, porém o principal mérito das comédias são os acontecimentos inesperados em seu meio, não importando muito como terminará, pois o efeito cômico se dá simultaneamente na platéia e no palco (DAHLHAUS, 1998, pp. 142-146).

Nesse contexto literário surgem as obras de Antônio José da Silva, que tinham as mesmas características apólogas e críticas, utilizando-se majoritariamente de temas mitológicos (influência árcade e postura moralizante), recheadas de personagens graciosos que perfaziam a teia da trama. A última dessas óperas foi *Precipício de Faetonte*, que utiliza-se da fábula clássica de Faetonte para tecer uma história de amor e de intrigas.

A história de Faetonte, segundo a mitologia grega contada por Públio Ovídio em *As Metamorfoses* (séc. I a.C. – 1936, p. 53-77), conta que este era filho de Hélio, deus Sol, e da oceânide (ninha dos mares profundos) Clímene. O jovem era belo, porém arrogante e, um dia, foi desafiado por Épafo, filho de Zeus, que questionou sobre a origem de Faetonte. Este,

indignado, e para provar que era filho legítimo de Hélios, foi ter com seu pai e, suplicando, lhe pediu permissão para conduzir o carro do Sol pelo menos uma vez. Hélios, assustado, recusou, mas perante as insistências de seu filho, acabou por ceder, fazendo-lhe, no entanto, todas as recomendações necessárias — dentre elas que ele se mantivesse no meio, entre o céu e a terra — as quais Faetonte prometeu cumprir. Porém, assim que o jovem decolou, constrangido talvez pela presença das figuras do Zodíaco que se encontravam ao longo do percurso traçado, ou simplesmente traído pelos cavalos que estavam acostumados com a condução de Hélios, desviou-se da rota fixada e conduziu desordenadamente, ora descendo demais e arriscando incendiar a terra, ora subindo muito alto e provocando a oscilação dos astros. Zeus, a fim de evitar uma possível revolução cósmica, viu-se obrigado a fulminar o imprudente, que se precipitou no rio Erídano, onde hoje, segundo Políbio (1971, p.16) seria o Rio Pó, no norte da Itália. Nas margens do rio, as suas irmãs, as Héliades, choraram durante muitos meses e os deuses transformaram-nas em choupos e das suas lágrimas fizeram grãos de âmbar. Cicno, rei da Ligúria e grande amigo de Faetonte, chorou também a morte do jovem perdendo-se em melancolia ao longo das margens do Erídano, até que os deuses o transformaram em cisne. Os Gregos deram o nome de Faetonte ao planeta que nós conhecemos como Júpiter (HACQUARD, 1996, p. 127).

Alguns autores da Idade Média também buscaram moralizar os mitos, como Juan Pérez de Moya, onde em sua obra *Philosofia secreta de la gentilidad* (1585), encontra a moralidade em Faetonte dessa maneira:

...também para repreender aos que sabem pouco e menos, usam-se das ciências; e que os grandes impérios, administrações e a República não sejam entregues a moços ou a homens de pouco saber, mas a sábios e experimentados. Admoesta-nos, também, que os filhos não menosprezem os conselhos dos pais, se não querem ter mau final (MOYA, 1995, p. 244).

Antônio José da Silva utiliza-se desse tema, porém adaptando-o e atualizando-o, sem fixar-se no mito em si, mas utilizando-se dele para as tramas amorosas e cômicas, bem como as provas de honras, que eram bem comuns nos textos dramáticos dessa época, desde Calderón e outros grandes do *Siglo de Oro* espanhol. O mito é trabalhado pelo Judeu como um tema geral, já que ele valoriza especificamente a intriga amorosa, e aproveita-se precisamente apenas do final trágico de Faetonte — quando Zeus o derruba do carro. Assim, nota-se uma clara mudança de intenção para com a obra, se comparado à ideia de Ovídio.

Antônio José da Silva tece um final totalmente diverso ao ovidiano dando um certo ar de *lieto fine*, já que fica ambíguo o motivo da morte de Faetone, pois além da história canonizada pela mitologia, onde ele tem que ser castigado por sua teimosia e vaidade, ainda cai nos braços de Egéria, a quem ama, dizendo-lhe isso ser um castigo por ele ter faltado ao compromisso assumido com ela — ou ele precipitou-se justamente por sentir-se culpado. Egéria, por outro lado, sente-se culpada, pois foi ela quem enganou a ambos, Faetonte e Mecenas, perfazendo um lado da tramóia. Ao fim, retorna Faetonte, ressuscitado, anunciando que, “do abismo da humildade, em que me considerei abatido, me acho agora entronizado na glória de Apolo” (SILVA, 1958, p. 202), denotando que, como ele arrependeu-se da vaidade “aprendendo a lição” ao cair do carro de Hélio, retorna glorioso como semi-deus, filho do Sol.

O mito de Faetonte representa, de maneira geral, a virtude, pois conduzir um carro pode ser a representação simbólica de usar as habilidades para ter controle sobre seus impulsos, tanto materiais quanto espirituais. No aspecto material, pode representar a posse e o controle dos bens materiais; e no espiritual, a busca pelo controle dos instintos e das paixões. No mito também, Hélio recomenda a Faetonte para que vá pelo caminho do meio, o que remete ao ditado antigo *In medio consistit virtus* (PEREIRA, 1655, p. 114), com a conotação de evitar os extremos, agindo com prudência e moderação, e não com orgulho, vaidade e sentimento de onipotência, sendo Faetonte “castigado” por não haver controlado seus excessos.

O Judeu não se afasta das características gerais dos personagens aproveitados do original, já que precisa apresentar a obra para um público acostumado à temática mítica. Por isso, ele segue basicamente a mesma descrição do Faetonte da estória ovidiana, sendo um jovem valoroso, mas imprudente e teimoso, talvez por causa de sua pouca experiência. Além disso, na versão portuguesa procura-se ressaltar alguns aspectos galantes, amorosos e finos do personagem, características totalmente coerentes com a época vivida, assim como afirma Silveira (1992, p. 170), com relação às abordagens de Camões e do Judeu ao mito da concepção de Herácles (Plauto), que o “amor e ‘finezas poéticas’ da galanteria cortês dão, portanto, a nota de originalidade portuguesa em relação ao modelo plautino”.

Se comparado à obra de Calderón de La Barca, *El hijo del Sol, Faeton*, o Judeu aborda o mito de maneira diferente, já que dá mais importância às intrigas que servem de embasamento cômico, enquanto que o espanhol preocupa-se com defesa da honra do protagonista, porém há que se relevar que o dramaturgo luso-brasileiro provavelmente tomou

conhecimento desse tema através das companhias espanholas que transitavam pela Lisboa daquele tempo, tendo, quase de certo, apreciado a obra do autor ibérico. Outro aspecto a se considerar refere-se ao desinteresse do Judeu pela questão das metamorfoses do texto ovidiano. Ovídio insere o mito de Faetonte nas *Metamorfoses*, explicando assim a transformação das personagens Helíades e Cicno em outros seres (ROSA, 2011, p. 8-9).

Além de Calderón e outros escritores, o mito do *Precipício de Faetonte* inspirou diversos artistas de diferentes áreas, na música, Lully e sua tragédia lírica (1683) e Saint-Saëns com um poema sinfônico (1873); artistas como Poussin (museu de Berlim), Le Sueur (Louvre), Jouvenet (Ruão), ilustraram a oração que Faetonte ofereceu a Apolo, no intuito de obter permissão para conduzir o carro do Sol. A sua queda é representada num afresco de Jules Romain (Mântua), nas telas de Tintoreto (Modeno), Rubens (Washington National Gallery of Art) e Sebastiano Ricci (Veneza) e desenhos de Michelangelo (British Museum), dentre outros.

Com especial interesse a este trabalho, é importante citar a pintura do teto da Sala da Guarda (figura 2), no Palácio de Mafra (Convento de Mafra), em Portugal, realizada por Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) e homônima à obra do Judeu. Salienta-se essa obra por ela ter sido pintada por autor português de grande renome que, coincidentemente a Antônio Teixeira, autor musical das peças do Judeu, foi aprofundar os seus estudos de pintura e arquitetura em Roma, retornando a Lisboa e cidades vizinhas para realizar vultosa obra nos principais palácios e também nos teatros, com destaque para cenários no recém-inaugurado Teatro de S. Carlos, em 1787, e também no Teatro do Salitre, nessa mesma época, fazendo cenários para montagens de *Zenostres* (sic) [Sesostres], *rei do Egito* e também para o balé *Derrota de Dário*. Além disso, Cyrillo Machado pintou inúmeros coches e carruagens para a Casa Real, realizando trabalhos também no Palácio Nacional da Ajuda, prédio em que atuou como pintor e arquiteto, profissão última que o fez ser autor do projeto do Palácio da Relação e Cadeia (MACHADO, 1823, p. 247-248).

Em cada prédio a ser trabalhado ele escolhia um tema, como no Palácio da Senhora Marquesa de Bellas, onde, pelas suas próprias palavras, pintou o “Valor Portuguez, a Idade do ouro, o triunfo das Artes, e tantos outros objetos [...]”, ou mesmo no Paço do Duque de Alafões, onde executou vários pensamentos poéticos; e no Palácio do Marquez de Loulé, onde “um baile de Deuses figuram no grande salão” (MACHADO, 1823, p. 247).



Figura 2. Cyrillo Volkmar Machado. *O Precipício de Phaetonte*. 1796 (palaciomafra.pt, 2013).

O Palácio de Mafra iniciou-se, por vontade do rei D. João V, com o projeto de um convento para 13 frades, estendendo-se para 40, 80 e posteriormente para 300 frades, além de uma Basílica e um Paço Real. A construção perdurou de 1730 a 1735, período que compreende o ano de estréia de algumas óperas do Judeu. O rei pouco aproveitou do seu palácio, já que faleceu em 1750, deixando-o para seu filho D. José I, que tinha o hábito de ir à Mafra para caçar. No reinado de D. Maria I, as visitas ao palácio eram acompanhadas de festas religiosas e celebrações, talvez tenha até sido executada alguma peça de Antônio José da Silva em comemorações diversas. Mas foi D. João VI, ainda príncipe regente, em 1796, o grande responsável pela redecoração do palácio, antes adornado com tapeçaria flamenga e tapetes orientais, convidando Cyrillo Machado para uma mudança geral numa campanha de pintura das várias salas do palácio (Palácio de Mafra – História, 2013).

Em suas memórias, Cyrillo Machado diz ter se mudado para Mafra em 1796, e lá recebeu o maior ordenado de sua carreira, 720\$000 réis²³, pago pelo serviço realizado na Cadeia da Relação, pelo qual ele também pôde dispor de um quarto no Palácio, um servente e um ajudante. Com essa equipe, também realizou a pintura do *Precipício de Faetonte* visto acima, pelo qual relata o seguinte: “só direi, que quando fiz o Phaetonte, tive em vistas o

²³ Até então não se tinha notícia de um pagamento tão alto dado para um pintor do Rei, maior até mesmo do que o recebido por Vieira Lusitano, como diz o próprio Cyrillo, “mas era dom gratuito, e quando se lhes pedia qualquer trabalho recebiam por elle huma gratificação, depois derão-se a alguns mais avultadas pensões, sendo consideradas como recompensa das Obras que fizessem; cousas ambas praticadas na França, Hespanha, e outros Paizes da Europa para dar alento ás boas Artes” (MACHADO, 1823, p. 248).

precipício que parecia estar destinado a hum mancebo menos illustre que o filho do Sol; mas tão audaz como elle até áquelle tempo”. Talvez estivesse se referindo a ele próprio, visto a solidão que sofreu nos anos passados em Mafra, ou até mesmo a Antônio José da Silva, que foi sacrificado por autos de fé, ainda sendo precocemente condenado à morte (MACHADO, 1832, p. 248-249).

Nas anotações feitas por Cyrillo Machado, em 1815, sobre o discurso de João Pedro Bellori, proferido na Academia Romana de S. Lucas, em 1677, a respeito das honras da pintura, escultura e arquitetura, Machado descreve como encontrou o teto da Sala da Guarda antes da pintura e faz referência ao tamanho da área que tem disponível, “O [...] tecto é uma superfície côncava, de 80 palmos de comprimento por 24 de largura, e consiste em um só painel”. Depois relata o motivo da escolha desse tema, citando Despréaux, “Quereis ganhar o amor do público? / Varie seu discurso constantemente / Um estilo muito igual e sempre uniforme / Em vão brilha a nossos olhos, e faz com que se durma²⁴” e afirmando que esse preceito dado aos poetas vale também aos pintores e a todos, assim Machado continua:

Sem variedade ninguém pode contentar os sentidos e o espírito do homem; e havendo já nas outras peças objectos de votos, alegóricos e históricos, estava a galeria pedindo alguma coisa mais risonha. E como S. A. R. (Sua Alteza Real - sic) deixava à minha escolha também os assuntos, escolhi para ela algumas das Metamorfoses de Ovídio. [...] (MACHADO & BELLORI, 1815, p. 120-123).

O discurso continua ratificando que o tema do Precipício de Faetonte era apropriado para essa pintura, pois pede um céu incendiado e luminoso e pode se representar num quadro estreito e comprido, além de ser um exemplo perfeito dos danos e precipícios que a Europa estava passando, visto a ascensão ilegítima dos Jacobinos ao poder, que com seu governo totalitário fez com todos se precipitassem em grandes abismos. Machado ainda continua a descrever o procedimento da pintura, afirmando ter acrescentado mais figuras que não despontam em outras obras desse tema, assim como personificando os planetas, os rios e o mar. E se desprende de outro livro do próprio Machado, a respeito das obras do Palácio de Mafra, o trecho onde há a descrição detalhada da pintura:

Vénus e Marte, sempre amantes e sempre inimigos de Apolo, depois que ele foi chamar os deuses para que os viessem ver embrulhados no laço com o qual Vulcano

²⁴ Minha livre tradução do original “Voulez-vous du Public mériter les amours? / Sans cesse en écrivant variez vos discours / Un style trop égal et toujours uniforme, / En vain brille à nos yeux, il faut qu'il nous endorme” (DESPRÉAUX, 1830, p. 178).

os enredara. São agora espectadores tranquilos da desgraça de seu filho e da muita aflição que lhe causa um tal incidente. Mercúrio parece tomar mais algum interesse e a terrível [...] Diana [...] que existe no 1.º céu via [...] do sol que gira no 2.º muito mais alto que o seu. Mas como Faetonte depois que abrasado pelo veneno do escorpião soltou as rédeas, os cavalos desenfreados ora se elevavam até ao firmamento ora desciam muito vizinhos à Terra e a Lua se admirava de ver o carro de Sol mais abaixo do seu [...]. Saturno está em [...] e pode ser interrompido o giro do Sol [...]. O relógio que mede as horas assim como as ninfas que as representam [...] (MACHADO, 1936-38, p. 210-211).

Em um trecho final das notas sobre o discurso de Bellori, Machado faz uma análise iconográfica e iconológica de sua obra, além de concluir com um comentário técnico sobre o aspecto da superfície trabalhada.

No painel do tecto fiz o precipício de Faetonte e, achando um campo vasto, segui em parte a ideia adoptada por Buonarota [sic], em caso semelhante. Todos os Planetas são espectadores da catástrofe. Diana se admira, como diz Naso, de ver o carro de seu irmão abaixo do seu; Vénus e Marte, lembrados de que o Sol os dera em espectáculo aos outros deuses, se regozijam com a desgraça de seu filho; e como o seu carro deixa de fazer o costumado giro, também Saturno, quer dizer, o Tempo está ocioso com as mãos debaixo dos braços; e as Horas estão ao pé dele pasmadas e imóveis. As Nereidas e o mesmo Neptuno, quase sufocados pelo excessivo calor, recorrem a Júpiter. Este Deus, apesar das rogativas de Tétis e de Apolo que, prostrado a seus pés, intercede pelo filho, o precipita com um raio no Eridano. A Divindade deste rio abre os braços para o receber no seu seio, enquanto uma das suas ninfas parece rezear que ele a maltrate com a sua queda. O ar inflamado faz desaparecer o natural sombrio da abóbada e a superfície, ainda que seja côncava, parece plana (MACHADO & BELLORI, 1815, 120-124).

Machado ainda continua a referência temática nos quadros ao longo das paredes desta sala, que retratam dentre outras coisas, as metamorfoses das Hélíades, acrescentando ainda Climene que aparece dando um abraço de despedida em duas de suas filhas. Ainda na descrição ele se desculpa por não ter meios suficientes para fazer um trabalho melhor e por não ter tido tempo para estudar a fundo sobre a família a quem estava servindo, contando com a benevolência dos seus senhores para que compreendam seu trabalho (MACHADO, 1936-38, p. 107-108).

Continuando o histórico desse suntuoso palácio, lá instalou-se a Corte nos anos precedentes (1806-1807) às invasões francesas e à consequente vinda da família Real para o Brasil, levando a uma divisão dos grandes espaços do convento em salas menores ricamente pintadas, dividindo essas entresalas com tabique brasileiro. Em 1807, tropas francesas invadiram Portugal, alojando-se no palácio, residido depois por tropas inglesas. O Palácio de Mafra foi habitado por todos os monarcas portugueses, desde D. João V, passando por D. Maria I, D. João VI, D. Maria II, D. Pedro V, D. Luís I, D. Carlos, e testemunhando o fim da monarquia em Portugal, já que foi lá que o rei D. Manuel II passou a última noite antes de sua partida para o exílio (Palácio de Mafra – História, 2013).

2.3 O Manuscrito MM876 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

Uma boa parte do acervo musical manuscrito presente nas bibliotecas portuguesas remetem à obras do século XVIII. Embora ainda não se possa quantificar, dado os catálogos não estarem completos, surgiram inúmeros compositores portugueses nos anos setecentistas com obras encontradas, havendo ainda aqueles para os quais não se conhece a música ou que o acervo, por ventura, tenha saído de Portugal. É certo também que existem manuscritos ainda não investigados, como é o caso do conjunto a ser estudado neste trabalho, que pode ser considerado “virgem” das mãos de musicólogos.

Porém, somente encontrar os manuscritos não é o suficiente para se ter uma obra musical diga-se válida, já que é necessário um aporte histórico e estético para a análise documental e musical de algo recém descoberto. Assim, para antes da quantidade, há que se verificar a qualidade do material e se o autor/compositor está profissionalmente “habilitado” em seu *métier*, assim como, procurar dar validade e a correta, ou pelo menos, aceitável atribuição de autoria.

O que parece ser fato é que os registros musicais do século XVIII tendem a ser majoritariamente da segunda metade da centúria, tanto na quantidade de compositores quanto na de manuscritos, o que denota — ou pelo menos deixa transparecer — uma maior produção artística durante os reinados de D. José e de sua filha D. Maria, parecendo a metade correspondente ao reinado de D. João V menos prolífica em produção musical. Porém, não se pode concluir muito a respeito da abundância musical na segunda metade do século em detrimento da primeira, a não ser que tenha sido devido ao apoio dado por D. José, que fez se

afirmar o gosto da Corte portuguesa pela ópera e pelas festas religiosas de magnificência. No entanto, deve-se admitir que o terremoto de 1755 teria destruído muito do patrimônio musical de igrejas de Lisboa, de teatros e afins, privando o presente momento das músicas que estariam, por exemplo, na Biblioteca Real do Paço da Ribeira, que foi destruída, fazendo com que não se conheça muitas das músicas da primeira metade do século XVIII ou anteriores (CÂMARA, 2011, p 1-2).

O processo de se estudar e expor a obra de arte fora do seu contexto de origem histórica, trazendo-a para museus, bibliotecas, arquivos, ou mesmo para a moderna sala de concerto, implicou num marco para o pensamento sobre a arte, tornando-a autônoma na valorização de suas características artísticas. Por outro lado, esse mesmo processo fez com que surgisse a tendência de esquecer a circunstância original em que a obra estava inserida no seu contexto histórico, e o que ela queria dizer em sua época, considerando aspectos religiosos, sociais e políticos; e que hoje procura-se contemplar com mais afinco nos estudos musicológicos. Com esse pensamento histórico-artístico se pode fazer a análise do manuscrito do *Precipício de Faetonte* encontrado.

A Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra possui em sua seção de manuscritos musicais um conjunto de partituras oblongas sob a cota MM876. Trata-se da reunião de partes cavas de violinos primeiro e segundo, baixo contínuo, oboés e um quarteto vocal com baixo instrumental, intitulado *Precipício de Faetonte*²⁵. Estão ausentes todas as demais partes vocais, bem como da viola e eventuais trompas.

Do total de 33 seções musicais previstas pelo Judeu no texto literário, há apenas 18 no manuscrito, sendo 4 recitativos, 2 coros, onde o segundo é executado três vezes, restando 10 árias, divididas em 2 duetos, 1 terceto, 1 quarteto e 6 árias individuais. Quase todas as seções têm o mesmo ordenamento de títulos coincidindo quase totalmente com o que está disposto na obra homônima do Judeu, publicada no *Theatro Cômico Portuguez* (AMENO, 1744).

²⁵ Cabe salientar que tanto a marcação da cota MM876 quanto o nome da obra, lá circunscrito *Percepicios de Faetonte*, estão grafados somente na primeira página (figura 3) da única parte de vozes encontrada, referente ao Quarteto *Os deuses não podem* (MM-876, p. 1).

Relação das seções musicais previstas no texto de Antônio José da Silva e sua correspondência com o manuscrito musical BGUC-MM876.

Seção - Personagem	Título	Compasso/Tonalidade	Vozes	Vln I	Vln II	Viola	Contínuo	Oboés	Tromba I	Tromba II
Recitativo I - Faetonte	Egéria Peregrina	4/4 / Sol --> mi menor	x	x	x	-	x	tacet	x	x
Coro I	Alenta Pastor	4/4 / Sol maior	-	x	x	-	x	x	x	x
Recitativo II - Faetonte	Outra vez te busco impaciente	4/4 / Sol maior	x	x	x	-	x	tacet	x	x
Recitativo III - Egéria	Um peregrino Afecto	Não há música no manuscrito								
Ária - Egéria	Não sei que novo afecto	Não há música no manuscrito								
Dueto - Egéria e Faetonte	Se acaso a formosura	Não há música no manuscrito								
Ária - Mecenas	Naquela Deidade	2/4 / dó menor	Reconstruída	x	x	Reconstruída	x	tacet	tacet	tacet
Ária - Chichisbéu	Vagos espíritos	Não há música no manuscrito								
Ária - Faetonte	Nas pupilas de meus olhos	4/4 / dó menor	Reconstruída	x	x	Reconstruída	x	tacet	tacet	tacet
Ária - Chirinola	Se quer adorar-me	2/4 / ré menor	Reconstruída	x	x	Reconstruída	x	tacet	tacet	tacet
Recitativo IV - Albano	Donde te esconderás	Não há música no manuscrito								
Terceto - Albano, Egéria e Ismene	Na minha vingança	2/4 / Dó maior	-	x	x	-	x	x	x	x
Ária - Chichisbéu	Cara mia, cara, cara	Não há música no manuscrito								
Ária - Faetonte	Deixe que eu morra desta ferida	Há uma ária com outro título no manuscrito musical (Ay de mim, q'a ferida), que acredita-se substituir esta de Faetonte, devido ao local ordenado onde se encontra.								
Ária - Faetonte	Ay de mim, q'a ferida	2/4 / Si bemol maior	-	x	x	-	x	tacet	tacet	tacet
Ária - Egéria	Verdes louros do Erídano	Não há música no manuscrito								
Ária - Ismene	Ditosa pastorinha	Não há música no manuscrito								
Ária - Chirinola	Se não fias de mim o segredo	Não há música no manuscrito								

Seção - Personagem	Título	Compasso/Tonalidade	Vozes	Vln I	Vln II	Viola	Contínuo	Oboés	Tromba I	Tromba II
Coro II	Na teia luzente do sacro Himeneu	2/4 / Ré maior	-	x	x	-	x	x	tacet	tacet
Recitativo V - Albano	Oh, infeliz, oh, triste sem alívio	Não há música no manuscrito								
Ária Rondó - Albano	Irado e languente (Irado e Aflito)	4/4 / Lá maior	-	x	x	-	x	x	tacet	tacet
Coro II (Novamente)	Na teia luzente do sacro Himeneu	2/4 / Ré maior	-	x	x	-	x	x	tacet	tacet
Ária - Faetonte	Sereia encantadora	Não há música no manuscrito								
Recitativo VI - Albano	Se me negas o bem	Não há música no manuscrito								
Quarteto - Ismene, Albano, Faetonte, Rei	Os deuses não podem	2/4 / Ré maior	x	x	x	Reconstruída	x	x	x	x
Dueto - Chichisbéu e Chirinola	Se cuidas que posso da Mágica usar	4/4 / Dó maior	-	x	x	-	x	tacet	tacet	tacet
Ária - Albano	Ismene querida	Não há música no manuscrito								
Ária - Ismene	Fortuna, que inconstante	Não há música no manuscrito								
Recitativo VII - Faetonte e Apolo	Ó tu, luzida antorcha	4/4 / Dó maior	x	x	x	-	x	tacet	tacet	tacet
Dueto - Faetonte e Apolo	Com pompa Luzida	3/4 / Sol maior	-	x	x	-	x	tacet	tacet	tacet
Recitativo VIII - Egéria	Ó deuses soberanos	Não há música no manuscrito								
Ária - Egéria	Nas chamas do zelos	Não há música no manuscrito								
Recitativo IX - Apolo	Sabei que Apolo sou, o deus flamante	4/4 / Ré maior	x	-	-	-	x	tacet	tacet	tacet
Coro II (Novamente)	Na teia luzente do sacro Himeneu	2/4 / Ré maior	-	x	x	-	x	tacet	tacet	tacet
Ária Espúria	Não Temo a Sorte	4/4 / Fá maior	-	x	x	-	x	tacet	tacet	tacet

No manuscrito encontra-se entre a ária *Ay de mim q'a ferida* e o *Coro II* - Pode ter substituído provavelmente a ária *Verdes louros de Erídano* ou *Se não fias de mim o segredo*, sendo mais provável a segunda especulação.

Como se pode observar no quadro acima, uma das árias individuais, *Não temo a sorte*, é espúria ao texto literário, mas pela sua localização no manuscrito musical, foi utilizada provavelmente para substituir a ária de Egéria, *Verdes louros do Eridano*, ou mesmo a ária de Chirinola, *Não fias de mim o segredo*. Pelo contexto da história, a segunda especulação é a mais provável, já que o personagem *Chichisbéu* esconde um segredo de *Chirinola*, e esta lhe pergunta “Pois de que sorte o hei de saber?” (SILVA, 1958, p. 155), portanto, ao considerar que a próxima ária a ser cantada é a de *Chirinola, Não fias de mim o segredo*, pensa-se ser essa a substituída.

Um aspecto interessante que se pode refletir é o fato de, ao se considerar a seqüência da obra, estarem próximas (com exceção do quarteto) as árias que no manuscrito musical foram atribuídas a Antônio Teixeira e escolhidas para a reconstrução. Estas árias também pertencem à mesma cena, dentro do texto do Judeu (Cena II, Ato I), o que pode gerar especulações diversas para justificar essa proximidade. Pode ter havido partituras de óperas por cadernos divididos cena a cena, devido a rápida mudança no gosto artístico da época, podendo-se retirar ou adicionar mais cenas a gosto do autor e do público, visto que a maioria das companhias se mantinham às custas da arrecadação de ingressos dos espetáculos. A partir daí, um dos cadernos com a música do Teixeira para a Cena II pode ter chegado às mãos de algum copista ou maestro, que o juntou a outros escritos musicais sobre a mesma ópera, talvez até adicionando composições, para que fosse possível montá-la, surgindo um calhamaço semelhante ao conjunto manuscrito estudado hoje.

O gosto local também pode ter determinado o porquê de ter chegado aos dias de hoje, apenas alguns trechos musicais, se comparados aos previstos na obra literária. Ora, o mundo tornava-se cada vez mais veloz e a necessidade de se fazer várias récitas em um mesmo dia contribuiu para essa modificação, resumindo-se as óperas e encenando-se muitas vezes somente as primeiras partes das árias.

A primeira fonte a indicar a autoria musical de Antônio Teixeira para as óperas do Judeu foi a edição de 1957 do *Theatro Comico Portuguez*, agora com nome de *Obras Completas*, sob organização José Pereira Tavares, pela Editora Sá da Costa (SILVA, 1957-58, p. XXXI-XXXIII), o que provavelmente foi o resultado da pesquisa e publicação feita por Luis de Freitas Branco, que dez anos antes, em 1947, publicou no periódico *Século* a existência dos manuscritos de Vila Viçosa, dos quais os de cota P-VV AMG-7, referente à ópera *Guerras do Alecrim e Mangerona* (PÁSCOA, 2012, p. 143).

Como documento histórico, esse conjunto manuscrito encontrado é muito importante, porém não se pode afirmar a autenticidade da composição, por parte de Antônio Teixeira, na totalidade do material encontrado. Porém, se aplicados processos analíticos comparativos, tomando-se por base outras composições comprovadamente do mesmo autor, pode-se chegar a resultados convincentes de que algumas partes do manuscrito realmente podem ter sido copiadas da música original composta para a referida ópera do Judeu.

No entanto, para a determinação de uma possível coerência estilística do manuscrito encontrado com outras composições do autor, faz-se necessário a análise de estruturas harmônicas e melódicas características do estilo galante napolitano, relação e quantidade de ritornelos, considerando-se antecedente e conseqüente de frases, além de uma estruturação rítmica condizente com modelos frequentemente utilizados.

Quanto aos modelos composicionais adotados, das dez árias presentes, apenas quatro delas parecem ter proximidade com o estilo musical adotado por Antônio Teixeira. São elas o quarteto *Os deuses não podem dous fins afectos* para os personagens Ismene, Albano, Faetonte e o Rei; e as árias *Naquela deidade galharda*, *Nas pupilas dos meus olhos* e *Se quer adorar-me da mágica fuja*, respectivamente para os personagens Mecenas, Faetonte e a graciosa Chirinola.

Todas as demais seções musicais diferem muito do estilo composicional de Antônio Teixeira, se comparadas a outras obras já confirmadas e atribuídas a ele. Essa diversidade pode se dar pelo fato de terem sido compostas muito posteriormente à obra lírica conhecida deste compositor. A presença de ligaduras da mão do copista e abundantes marcas de dinâmica *f* e *p* (forte e piano) por mão diferente, quase certamente o copista principal, parecem determinar que a cópia iniciou-se bem mais tarde que os dois manuscritos de Vila Viçosa (PÁSCOA, 2012, p. 151).

Essa conclusão pode ser ratificada pelo próprio manuscrito, já que a parte do quarteto (figura 3) possui os nomes de alguns intérpretes ao invés dos personagens. São eles *Antonico*, *Vitorino* e *Santos*, que podem ser Antônio José da Serra, Victorino José Leite e José dos Santos, respectivamente. Tem-se notícia, por Theophilo Braga (1871, p.43-44) e Manuel Carlos de Brito (1989, p. 107-108), que eles atuavam em partes femininas, de *galan* e gracioso de meio caráter, no Theatro do Salitre, entre 1787 e 1792, tendo apresentado, por exemplo, a peça intitulada *Pequeno Drama*, com texto de José Caetano de Figueiredo e música de Marcos Portugal.



Figura 3. Primeira página do manuscrito de cota MM876 – *Percepções de Faetonte*, pertencente ao acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Artistas que o interpretaram, claves para as vozes, tonalidade, fórmula de compasso, nome da obra. Referente ao quarteto *Os deuses não podem*.

Nos fins do século XVIII aproximadamente, a música vocal foi herdando traços da crescente música instrumental e, por conseguinte, das formas mais utilizadas no momento. Assim, as árias vocais sofreram uma forte influência estética do modelo da forma-sonata, abandonando gradativamente os termos *da capo* e *dal segno* e optando por uma elaboração com uma *coda* ou *codetta*, o que acarretou na supressão das partes “B” das árias, não sendo estas executadas na íntegra, mas sim somente a primeira parte (parte “A”), que refere-se geralmente à música da primeira quadra de versos. O manuscrito MM876 encaixa-se justamente neste caso, já que se encontram apenas a seção “A” das árias da ópera, sendo outro comprovante de que o manuscrito é de época posterior à estréia da ópera, provavelmente das últimas três décadas setecentistas.

Dahlhaus faz uma breve consideração sobre esse assunto dizendo que na música para dramaturgia, a ação dramática é resultante direta da configuração dos personagens que constituem a base da ópera. Esses elementos modificam-se, em qualidade e quantidade, dependendo do momento em que se vive (DAHLHAUS, 1998, p. 116-118), fazendo existir várias revisões de uma mesma peça ou ópera ao longo dos anos, adaptando-se ao gosto, à moda da época, assim como foram adaptadas as árias, que na primeira metade do século XVIII eram cantadas na íntegra, e já no último terço, foram deixando de ser, tornando-se primordial apenas a parte “A”.

Apresentados esses dados, verifica-se então que a cópia (manuscrito BGUC-MM876) foi feita com aproximadamente meio século de diferença²⁶ para a composição original, o que fortalece ainda mais a probabilidade da autenticidade musical de alguns trechos.

²⁶ Tomando em consideração o ano de estréia da ópera *Precipício de Faetonte*, no Teatro do Bairro Alto de Lisboa, em 1738 (SILVA, 1958, p. 91).

III – RECONSTRUÇÃO

3.1 Atribuição de Autoria

Partindo das informações até aqui arroladas, verifica-se que a partir de 1947, quando surgiu a informação da existência de manuscritos de óperas do Judeu na Biblioteca do Paço Ducal em Vila Viçosa, principalmente através daquele sob cota P-VV AMG-7 [*Guerras do Alecrim e Mangerona*], diversos musicólogos lançaram esforços na direção de descobrir ou desvendar algo a respeito da atribuição da autoria musical dos trechos encontrados.

Em 1957, José Pereira Tavares realiza uma nova edição da obra de Antônio José da Silva constante no *Theatro Cômico Portuguez*, sob o nome de *Obras Completas*, que passava a associar a obra literária com os escritos musicais de Antônio Teixeira, já que em algumas folhas de rosto do manuscrito P-VV AMG-7 há a indicação: “Muzica/Senhor Antônio Teixeira”, ou mesmo em italiano, na parte do baixo, onde há “Muzica/Dal Signore Antônio Teixeira”, indicando ainda a instrumentação completa a que corresponde o manuscrito: “Alecrim e Mangerona/con Violini, Saltério, Oboe, Trombe, Viola e/ Basso” (PÁSCOA, 2012, 142-143).

Para a atribuição da autoria, é preciso que se parta de algo confiável já atribuído ao autor, como parece ser o material do manuscrito *Alecrim e Mangerona*, extraindo daí os principais aspectos estilísticos e técnico-musicais, realizando um trabalho de comparação a fim de verificar os elementos e procedimentos composicionais comuns às duas obras.

Extraídos e verificados tais elementos, como predileção rítmica, melódica, de frases e tonalidades, desenvolvimento motívico, distribuição de vozes, vozes dobradas com instrumentos, região comumente utilizada para os instrumentos, escolhas retóricas para o texto; bem como a comparação desses escritos com uma seleção de esquemas largamente utilizados do período galante, apresentados por Gjerdigen (2007), se pode ter a idéia da técnica musical da época da composição, por comparação a autores que compunham com técnica parecida ou utilizando elementos semelhantes, assim como especular quais trechos musicais podem ter provável autoria de Antônio Teixeira.

Foi constatado através dos modelos composicionais de Teixeira, que quatro árias do conjunto P-Cug MM876 são provavelmente de sua autoria, sendo as demais, composições posteriores à estréia da ópera em 1738 e muito provavelmente de autoria diversa. Para esta conclusão foram comparadas as árias com outras conhecidamente comprovadas como sendo

de Antônio Teixeira. O principal critério de exclusão foi a presença ou ausência de frase antecedente e consequente e o desenvolvimento desta consequente logo na introdução. Esse caso se deu no terceto *Na minha vingança*, no dueto *Com pompa luzida*, na ária rondó *Irado e languente* (provável corruptela de *Irado e aflito*, como no texto original), e ilustra-se no exemplo 5, os primeiros compassos do dueto *Com pompa luzida*, onde se tem uma frase consequente sem ligação com a antecedente e que se resolve logo no quarto compasso; com a insistência motívica apresentada na antecedente e sem haver um desenvolvimento dessa consequente, aspecto que era quase regra nas composições de Teixeira, tal trecho não se avaliza como do autor de *Alecrim e mangerona*. Outro fator de importante diversidade é a construção a quatro vozes que o ré em mínima pontuada (violino I) proporciona, o que não era usual nas composições de árias solo, duetos e tercetos operísticos da primeira metade do século XVIII, que tinha uma estrutura majoritariamente a três vozes, apesar da estrutura a quatro vozes aparecer mormente em quartetos.

Andante Grazioso

The image shows a musical score for three instruments: Violino I, Violino II, and Violoncello. The title is "Andante Grazioso". The music is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The first violin part begins with a rest in measure 1, then plays eighth notes in measures 2 and 3, and a dotted quarter note in measure 4. The second violin part has a similar rhythmic pattern. The cello part starts with a dotted quarter note in measure 1, followed by eighth notes in measures 2 and 3, and a quarter note in measure 4.

Exemplo 5. Compassos 1 a 4. *Precipício de Faetonte – Com pompa luzida*

Dentre os casos restantes tem-se a ária *Não temo a sorte*, que encontra-se no manuscrito, mas é espúria ao texto literário por não coincidir seu título com nenhuma seção musical prevista pelo Judeu, mas que pelo uso do baixo de Alberti no segundo violino, parece ter sido composta posteriormente a obra de Teixeira, já que era comum, em meados do século XVIII, algumas composições de trio sonatas terem o segundo violino com função de

acompanhamento, como na *Trio Sonata em Ré menor*²⁸, de David Perez (1711-1778), função esta que não se aplica na obra de Teixeira ou é rara para uma estrutura operística da primeira metade do século.

Outra ária que se desconsiderou ser de Teixeira é *Ay de mim q'a ferida*, que também é espúria ao texto literário, mas pela sua localização no manuscrito e pelo teor do poema especula-se ser a substituta da ária existente *Deixe que eu morra desta ferida*. Essa ária, juntamente com o dueto *Se cuidas que posso da mágica usar* foram também considerados de fatura posterior à obra de Antônio Teixeira por não terem a voz do violino I, em alguns trechos, sendo a base melódica para o canto, estando este no mesmo ritmo dos demais instrumentos, apenas reforçando o acompanhando, tal qual um recitativo acompanhado (exemplo 6).

The image shows a musical score for three instruments: Violin I, Violino II, and Violoncello. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, and covers measures 26 to 30. The Violin I part is in the treble clef and features a melodic line with slurs and accents. The Violino II part is also in the treble clef and provides harmonic support. The Violoncello part is in the bass clef and provides a steady accompaniment. The score is marked with measure numbers 26, 27, 28, 29, and 30.

Exemplo 6. Compassos 26 a 30. *Precipício de Faetonte – Ay de mim q'a ferida.*

Excluindo-se então as árias que acredita-se não serem de autoria musical de Antônio Teixeira, restam apenas quatro, *Naquela deidade galharda*, *Nas pupilas de meus olhos*, *Se quer adorar-me*, respectivamente para os personagens *Mecenas* (tenor), *Faetonte* (tenor), *Chirinola* (soprano) e o quarteto *Os deuses não podem*, para os personagens *Ismene* (soprano), *Albano* (contralto), *Faetonte* e *Rei Tages* (barítono), que parecem estar de acordo com os parâmetros obtidos com a análise musical da obra de autoria confirmada e são os objetos de estudo principais dessa dissertação, com a análise geral da presença de esquemas

²⁸ RISM id n° 190009323 «<http://opac.rism.info/search?documentid=190009323>»

do estilo *galante*, bem como da reconstrução das partes de viola e do canto para as três primeiras, e da parte de viola para o quarteto citado.

3.2 Reconstrução das partes de viola e canto

3.2.1 *Naquela deidade galharda*

A ária *Naquela deidade galharda* foi composta em compasso binário simples (2/4) na tonalidade de dó menor, porém essa tonalidade refere-se somente à seção A, já que a seção B no caso deste manuscrito é inexistente. Na maioria das árias do Teixeira, e do *galante*, as seções B são em tonalidade flutuante. O andamento é um *Allegro Grazioso*, ratificando retoricamente a letra que reflete a felicidade do personagem Mecenas com a possibilidade de conquistar Egéria.

Naquela Deidade
galharda, que viste,
consiste
de minha ventura
a glória feliz.

Se a sorte me nega
fortuna tão bela,
sem ela
serei desgraçado,
serei infeliz. (SILVA, 1958, p. 112)

A ária se inicia apresentando o tema musical principal com as frases antecedente e consequente (compassos 1 a 4) na tonalidade principal, repetindo-as em seguida. Logo após, desenvolve-se a frase consequente por quatro compassos (8 a 11), utilizando um esquema²⁷ *Prinner*²⁹ para o último acorde, realizando a sequência harmônica do ciclo das quintas, que provoca uma cadência para a dominante (sol maior), como pode ser observado no exemplo 7.

²⁷ Atribui-se ao período *galante* uma série de esquemas composicionais baseados na melodia da voz principal e na harmonia resultante do encaminhamento das outras vozes. O uso desses esquemas é forte indício estilístico do período (GJERDINGEN, 2007, p. 5).

²⁹ O esquema *Prinner* tem melodia que se desloca do sexto até o terceiro grau, enquanto o baixo se relaciona descendo do quarto ao primeiro grau, de acordo com os graus da tonalidade cadencial (último acorde). (GJERDINGEN, 2007, p. 45-60).

Exemplo 7. Compassos 8 a 11. *Precipício de Faetonte – Naquela Deidade Galharda*

Segue uma variação da conseqüente, do compasso 12 até o 19, construída em cima da tônica e dominante com sétima (e com a nona menor como nota de passagem – lá bemol), que servirá de base, mais adiante, para uma seção vocal. Cria-se então um ritornelo instrumental, compassos 20 a 23, com cadência perfeita ($T_3 - S - D - T$)³⁰, que servirá de transição entre passagens instrumentais e vocais. Dessa maneira termina a primeira seção instrumental, denominado anteriormente R_1 (ritornelo 1).

Inicia-se a parte vocal (V_1) reapresentando, agora com texto, o tema principal, antecedente e conseqüente, sendo esta última com repetição. O compasso 30, com anacruse, mostra uma micro cadência para a dominante. Nos compassos seguintes é realizada a mesma seqüência harmônica, com esquema *Prinner*, ora apresentada na introdução, cadenciando para a dominante no compasso 34.

A partir do compasso 35, é criada uma seqüência modulatória que resultará na tonalidade de mi bemol maior. Esse procedimento é realizado com movimentos de melodia descendentes, enquanto o baixo ascende, de maneira a caracterizar o esquema denominado *Fonte*³¹, que divide-se em duas etapas, mostradas no exemplo 8.

³⁰ Lê-se T_3 (tônica na primeira inversão, com a terça no baixo), T (tônica fundamental), S (subdominante) e D (dominante) da tonalidade principal da obra em questão (*dó menor*).

³¹ O esquema *Fonte*, dividido em menor e maior, apresentado por Joseph Riepel (1709-1782), ocorre com suas divisões em seqüência uma à outra e consiste no encaminhamento melódico do quarto para o terceiro grau, enquanto que o baixo segue do sétimo ao primeiro, tudo isso do tempo fraco ao forte. A fonte maior é geralmente um tom mais baixa que a menor (vide figura 3), surgindo uma cadência inevitável para a relativa maior da tonalidade menor apresentada (GJERDINGEN, 2007, p. 61-71).

Exemplo 8. Compassos 34 a 38. *Precipício de Faetonte – Naquela Deidade Galharda*

Do compasso 39 ao 45 tem-se uma variação que antes fora apresentada no compasso 12, porém com uma seqüência harmônica ascendente. Pode-se observar um esquema denominado *DO-RE-MI*³², onde a linha melódica realiza o mesmo desenho (ou semelhante), ascendendo por graus conjuntos.

Cria-se então, partindo do compasso 46, um pequeno ritornelo conectivo fazendo uso da variação já apresentada no compasso 20, porém cadenciando na tonalidade da relativa maior, mi bemol maior, cadência essa que determina o término da micro seção V₁, no compasso 52, no qual observa-se o início do R₂, que perdura apenas por três compassos, e serve como ponte modulatória para a volta da tonalidade principal, dó menor.

A seção V₂ pode ser determinada à partir do compasso 55, onde o compositor realiza uma reapresentação do tema inicial, porém sem a repetição da conseqüente. Posteriormente a isso, mantém-se um pedal de *sol*, variando melodicamente o motivo iâmbico³³ principal (♩ ♩ = ♩ ♩♩ ♩) até o compasso 68. É utilizado, a partir daí, um

³² O esquema *DO-RE-MI* foi primeiramente apresentado pelo violinista francês Jean-Marie Leclair, em suas primeiras sonatas e compreende basicamente o encadeamento melódico em do-re-mi, enquanto o baixo move-se em do-si-do (GJERDINGEN, 2007, p. 77-88).

³³ Modo rítmico antigo que coincide com os pés métricos da poesia francesa e latina, e utilizado atualmente como uma aproximação rítmica do poema, o que auxilia na composição musical para o mesmo. O modo iâmbico ou jâmbico é definido por (♩ ♩ ou variações) e pode ser considerado útil na maioria das peças que iniciam em anacruse de colcheia. (GROUT & PALISCA, 2007, p. 103-104).

esquema denominado *Monte*³⁴, variando o tema da conseqüente, como pode-se observar no exemplo 9.

Exemplo 9. Compassos 68 a 72. *Precipício de Faetonte – Naquela Deidade Galharda*

Após o citado esquema *Monte*, o autor faz uso, mais uma vez, do esquema *Prinner*, a partir do compasso 74, cadenciando em *sol maior* no compasso 77, como pode ser observado no exemplo 10.

Exemplo 10. Compassos 74 a 77. *Precipício de Faetonte – Naquela Deidade Galharda*

³⁴ *Monte* (subindo a montanha) refere-se a um esquema oposto à *Fonte*. Proposto por Riepel, ocorre também em duas etapas, porém a segunda é um tom acima da primeira, consistindo um encadeamento melódico do quarto para o terceiro grau, enquanto o baixo segue do sétimo ao primeiro, do tempo fraco ao forte. Esse esquema pode ser continuado de acordo com o desejo do compositor (GJERDINGEN, 2007, p. 89-105).

Segue-se, do compasso 78 à 87, uma variação da conseqüente, semelhante àquela desenvolvida nos compassos 12 ao 19, composta em cima da tônica e dominante com sétima (e com a nona menor – lá bemol), porém agora servindo como base vocal, preparando para a cadência final da seção V₂. Cadência essa (compasso 90) que pode ser inserida no contexto da *Clausula formalis*³⁵ (cláusula formal), pois deixa perceptível um verdadeiro sentido de fechamento da macro seção vocal, contemplando também o esquema de cláusula *DO-SI-DO*³⁶, precedida por uma cadência *Cudworth*³⁷ (compasso 89), uma das mais famosas do período galante (GJERDINGEN, 2007, p. 146), como mostrado no exemplo 11.

The image shows a musical score for measures 88 to 91. The vocal line (Mecenas) is in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The lyrics are 'a gló - ri - a fe - liz.' A red bracket labeled 'CUDWORTH' spans measures 88 and 89, and a blue bracket labeled 'DO-SI-DO' spans measures 90 and 91. The instrumental parts include Vln I, Vln II, Vla, and B. Cont. Fingerings are indicated for Vln I and B. Cont. in measures 89 and 90.

Exemplo 11. Compassos 88 a 91. *Precipício de Faetonte – Naquela Deidade Galharda*

³⁵ Termo latino escolhido pelos compositores medievais para descrever o perceptível senso de fechamento e finalização provocado por certa melodia ou conjunto de melodias que também gerem um senso harmônico conclusivo, o que posteriormente corroborou para a elaboração da cadência autêntica perfeita (GJERDINGEN, 2007, p. 139).

³⁶ O esquema *DO-SI-DO* caracteriza-se pela graus melódicos na seguinte seqüência: primeiro – sétimo – primeiro; enquanto o baixo faz a tradicional cláusula perfeita: quarto – quinto – primeiro, sendo opcional o quarto grau (GJERDINGEN, 2007, p. 145-146).

³⁷ Charles Cudworth (1908-1977), foi um musicólogo inglês que percebeu e catalogou uma cadência recorrente no período galante, que consiste na utilização descendente de todos os graus da escala na melodia (com exceção do primeiro, geralmente). O baixo não foi bem determinado, mas pode ser em cláusula perfeita, ou continuando outro tipo de cadência harmônica (IDEM, p. 146-149).

Nos próximos dois compassos inicia-se R_3 , com cadências perfeitas para dó menor, retomando o tema da introdução (e motivo melódico da ária) para finalizar a macro seção A. O autor conclui essa primeira parte com uma *cadenza doppia* (GJERDINGEN, 2007, p. 169), também característica do estilo, onde as vozes se encaminham para a mesma nota final, neste caso a nota *dó*.

3.2.1.1. Reconstrução da parte de viola da ária *Naquela Deidade Galharda*

Para a reconstrução da parte de viola da referida ária, foi necessária a análise de uma série de fatores musicais encontrados no manuscrito, como a estruturação das frases (antecedente e conseqüente); aspectos formais (exposição temática, partes vocais, ritornelos, reexposição, desenvolvimento, contraste e síntese); aspectos de estruturação melódicos, rítmicos e harmônicos; e método de distribuição de vozes. Dessa maneira, pôde-se levantar informações suficientes para a reconstrução da partitura de viola pretendida, de acordo com o que acredita-se ser o estilo da época e os padrões composicionais do autor.

O método de distribuição de vozes compõe-se em três partes, ou seja, quando há uníssono entre violinos I e II, a viola e o baixo contínuo são independentes, sendo a premissa contrária também verdadeira. Compreendido isto, torna-se necessária uma reconstrução literal da parte de viola somente nas partes onde os violinos executam uníssono, pois no restante, bastaria repetir a voz do baixo contínuo, transcrevendo-a uma oitava acima, ou mesmo lhe acrescentando ritmo, para que não se comprometa o fluxo e o afeto musical.

Na introdução (R_1), observa-se os violinos em uníssono, sendo necessária uma parte independente de viola. Porém, se analisado o trecho inicial da parte vocal (V_1 – a partir do compasso 24) tem-se partes independentes de violinos, deixando clara, no violino II, a linha melódica que acompanha o tema principal do início da ária. Percebida essa informação, transfere-se então a referida parte de acompanhamento para a viola, nos compassos iniciais, fazendo as devidas adaptações de registro, o que justifica a reconstrução proposta até o compasso 11, vide exemplo 12.

Mecenás

Allegro Grazioso

Vln I

Vln II

Vla

B. Cont.

Na - que la dei - da - de ga - lhar - da que vis - te,

Exemplo 12. Comparativo dos compassos 1 a 4 com os compassos 24 a 27.
Precipício de Faetonte – Naquela Deidade Galharda

Vale ressaltar que nos compassos 8 e 9 (em comparação ao 31 e 32) foram suprimidas as notas *mi bemol* e *ré* respectivamente, por chocarem-se com a melodia apresentada nas vozes de violino I e II, vide exemplo 13.

Mecenás

Vln I

Vln II

Vla

B. Cont.

con - sis - te con - sis - te a gló - ria fe - liz.

Exemplo 13. Comparativo dos compassos 8 a 11 com os compassos 31 a 34.
Precipício de Faetonte – Naquela Deidade Galharda

Nos compassos seguintes (12 ao 19) foi apenas preenchida a harmonia com as notas faltantes da tríade do acorde, seguindo o ritmo do baixo contínuo, já que a criação de uma linha melódica tão movida quanto a dos violinos iria gerar uma malha musical muito densa para o estilo. Pode-se propor, nos compassos 15 e 19, uma suspensão na viola (nota sol) como forma de preparar a cadência para a dominante (acorde de sol maior), resolvendo em seguida com uma *apoggiatura* superior, assim como nos violinos.

No compasso 47 é realizada a continuação da escala descendente acompanhada pela viola em terças abaixo, porém alternando o ritmo com os violinos, já que quando estes estão em semicolcheia, a viola está em colcheia, e vice-versa. As vozes cadenciam no compasso 48, com a linha melódica sugerida pelo autor nas vozes de violinos do compasso 51, invertendo-se posteriormente as partes, fazendo as devidas adaptações de intervalos, como pode-se observar no exemplo 15.

Exemplo 15. Compassos 47 a 52. *Precipício de Faetonte – Naquela Deidade Galharda*

No ritornelo seguinte, a viola novamente fica em uníssono com o baixo contínuo, devido à independência dos violinos I e II, até o compasso 54. Do compasso 55 ao 59, repetem-se procedimentos semelhantes ao início da peça, já explanados.

A partir do compasso 60 até 77, a viola está em uníssono com o contínuo, porém subdividindo, em alguns momentos, o ritmo em colcheias pelas mesmas razões de retórica musical explicadas anteriormente. Ressalto que o compasso 64 com anacruse é uma imitação do compasso 30, também já elucidado.

Os procedimentos composicionais e a reconstrução da viola observados nos compassos 80 a 88 também já foram explicitados anteriormente, por se tratarem da rerepresentação dos compassos 12 a 20. No próximo compasso (89), há uma cadência de *Cudworth* nos violinos, preenchida pela viola com o arpejo descendente da subdominante, a partir do quinto grau, que prepara para a cadência final da voz com o mote de semicolcheias apresentado ao final da introdução (R_1), caracterizando uma idéia de fechamento, ratificada ainda pela cadência perfeita com melodia em *DO-SI-DO*, no compasso 90.

Nos dois compassos seguintes, a viola dobra o baixo mais uma vez. Passa, no compasso 93, a reapresentar o início da introdução, dessa vez para encaminhar-se à *cadenza doppia* final da ária, mais uma vez resolvendo de cima (com a nota *ré*), para que as vozes não encadeiem todas para o mesmo sentido.

3.2.1.2 Reconstrução da parte de canto da ária *Naquela Deidade Galharda*

Para que fosse possível a execução da ária, além da seção de viola, era preciso reconstruir também a parte de canto, já que por tratar-se de uma ópera, não faria sentido interpretar uma ária sem o texto para o qual foi composta. Dessa maneira, por tratar-se de uma estrutura de melodia acompanhada, pode-se adotar o procedimento provavelmente utilizado por Antonio Teixeira, que construía a melodia do primeiro violino como guia para a voz solista principal. Aproveitando que existe a parte cava do violino I, no conjunto manuscrito encontrado, pode-se deduzir a melodia vocal, assim como as entradas que ela realiza, intercalando com as partes instrumentais.

Relação entre os tipos de personagens e as vozes usuais que os interpretam				
TIPOS	GUERRAS	VARIEDADES	PRECIPÍCIO	TIPO DE VOZ
DAMAS				
1ª (Jovem amante)	D. Clóris	Cirene	Egéria	Soprano
2ª	D. Nise	Dorida	Ismene	Contralto
3ª	Sevadilha	Maresia	Chirinola	Soprano
4ª	Fagundes	-	-	-
GALÃS				
1º (Jovem amante)	D. Gil Vaz	Proteu	Faetonte	Tenor
2º	D. Fuas	Nereu	Albano	Tenor
3º	D. Tiburcio	Políbio	Mecenas	Tenor
BARBAS				
1º (pai, rei, grande senhor, soldado distinto, sábio, mago, Merlin)	-	Ponto	Fíton	Barítono
2º (gigante da mitologia)	-	-	Tages	-
GRACIOSO				
1º	Semicúpio	Caranguejo	Chichisbéu	Barítono
2º	-	-	-	-
VELHO RIDÍCULO (vejote)	Lancerote	-	-	Barítono

Tabela com base nos dados apresentados em BARATA, 2008, p. 181.

A partir da tessitura utilizada na melodia principal, aliada ao fato de que o personagem *Mecenas* é masculino e pertencente a distribuição dos “Galãs” (BARATA, 1998, p. 181), conclui-se que a ária foi composta para voz de tenor, já que, feitas as devidas comparações, a maioria dos outros personagens dessa mesma categoria, em outras óperas de autoria devidamente comprovada (*Guerras do Alecrim e Mangerona e Variedades de Proteu*), também cantam nesta mesma região vocal (vide tabela acima).

Geralmente, os textos do Judeu, musicados por Antônio Teixeira, ficam dispostos musicalmente de maneira em que a seção A represente a primeira quadra, e a B, a segunda. Porém, como só há registro encontrado da primeira seção, o texto a ser utilizado será somente da primeira quadra.

Inicia-se a reconstrução identificando o término do primeiro ritornelo, que se encontra bem claro no compasso 23, visto que o compositor já apresentou os temas musicais a serem trabalhados e terminou com uma *cadenza doppia*, utilizando a cláusula final, anteriormente explicada. A partir daí, segue-se o texto em cima da melodia do primeiro violino, repetindo o segundo verso (junto com a repetição da conseqüente), procedimento comum em Antonio Teixeira. No compasso 30, com anacruse, há uma pausa na voz por causa de uma cadência instrumental bem definida para a dominante, como mostrado no exemplo 16.

Exemplo 16. Compassos 23 a 30. *Precipício de Faetonte – Naquela Deidade Galharda*

No compasso 31, inicia o primeiro esquema *Prinner*, e por motivos de encaixe vocal na melodia, pode-se pensar em um truncamento do verso, suprimindo nesse primeiro momento o texto “de minha ventura” que será desenvolvido posteriormente no compasso 35, com o esquema *Fonte*.

No compasso 39 com anacruse, e seguintes, a voz canta somente nas partes de cima da melodia da estrutura ascendente de terças melódicas, pois a linha de semicolcheias é muito densa e de difícil execução vocal – foge ao estilo da época – parecendo mais um procedimento de escala ascendente em instrumentos de teclas (exemplo 17).

Mecenas
a gló-ria fe - liz a gló-ria fe - liz a gló-ri-a fe - liz a...

Vln I
Vln II
Vla
B. Cont.

Exemplo 17. Compassos 39 a 44. *Precipício de Faetonte – Naquela Deidade Galharda*

Segue-se acompanhando a melodia do violino I até o compasso 45. Por estar no fim da quadra, pode ser feita uma variação retórica de ênfase no verso “a glória feliz”, assim como repeti-lo, encaixando-o na melodia das cadências do final da micro seção V₁ (compassos 45, 48 e 51), conforme mostrado no exemplo 18.

Mecenas
...liz a gló-ri-a fe - liz a gló-ri - a fe - liz a gló-ria fe - liz.

Vln I
Vln II
Vla
B. Cont.

Exemplo 18. Compassos 44 a 52. *Precipício de Faetonte – Naquela Deidade Galharda*

Já tendo apresentado toda a primeira quadra do poema, iniciam-se as variações textuais e musicais. O primeiro e segundo versos são novamente apresentados, sem a

repetição da conseqüente. Posteriormente é feito outro truncamento de maneira a intercalar o terceiro verso, que tem o pé métrico quebrado – “consiste” – e o quarto, com o último da quadra (vide exemplo 19).

Mecenas
 con-sis-te con-sis-te a gló-ria fe-liz... de mi-nha ven-tu-ra a gló-ria fe-liz...

Vln I
 Vln II
 Vla
 B. Cont.

Exemplo 19. Compassos 60 a 68. *Precipício de Faetonte – Naquela Deidade Galharda*

Utiliza-se outro procedimento comum ao estilo, o desenvolvimento melódico melismático do último verso, a partir do compasso 69, cadenciando na dominante (figura 15).

Mecenas
 a gló-ri - a fe - liz... a gló-ri - a fe - liz... a gló-ri - a fe - liz... fe - liz.

Vln I
 Vln II
 Vla
 B. Cont.

Exemplo 20. Compassos 69 a 77. *Precipício de Faetonte – Naquela Deidade Galharda*

Repete-se uma variação anteriormente apresentada do compasso 78 a 86, terminando com uma cadência de *Cudworth*, seguida de uma cláusula *DO-SI-DO* (compassos 88 a 91), caracterizando o final da seção vocal da primeira quadra do texto, conforme mostrado no exemplo 11.

3.2.2 *Nas pupilas de meus olhos*

A ária *Nas pupilas de meus olhos* foi composta em compasso quaternário simples (4/4) na tonalidade de dó menor, porém assim como a ária anterior, ela foi grafada no manuscrito com apenas dois bemóis na armadura de clave³⁸, e o terceiro bemol da escala de dó menor (lá bemol) é sempre grafado pelo copista antes das notas correspondentes. Isso vem a ser mais um indício de que o manuscrito é de fato do século XVIII, já que essa prática de escrever um bemol a menos na armadura de clave de tonalidades menores era bastante comum na época, simulando de certa forma, o modo dórico. Tal procedimento se justifica para que não se cancelasse o sexto grau aumentado da escala menor melódica ascendente e para não ter que usar o bequadro com muita frequência no lá, no caso de dó menor, ou no sexto grau de qualquer escala menor (RANDEL, 2003, p. 445). A escolha desta tonalidade se assemelha ao que Teixeira fez em *Varietades de Proteu*, para intensificar a idéia de dor.

O andamento é um *Andante Moderato*, que confirma com a retórica musical a letra lamentosa que o personagem *Faetonte* canta em busca por sua amada.

Nas pupilas de meu olhos
O meu bem hei-de buscar
e verei se posso achar
entre a cópia de meu pranto
desta cópia o exemplar.

Se te encontro, objecto amado,
acharás nesta alma amante
um morrer a cada instante,
um viver por te adorar (SILVA, 1958, p. 119).

O poema é escrito em redondilhas maiores, sendo a primeira quadra, por assim dizer, composta de cinco versos, três agudos (2º, 3º e 5º) e dois graves (1º e 4º). É interessante pensar em como a poesia relaciona o senso comum dos olhos como espelho da alma e a relação da cópia de *Egéria* que *Faetonte* busca encontrar, caracterizando um engano do espelho, a discussão barroca mais forte que a verdade. Vale reforçar que o manuscrito musical coimbrão possui apenas o correspondente à seção “A” da ária, que neste caso de reconstituição equivale a pôr em música a letra apenas da primeira quadra.

³⁸ Ao término da reconstrução optou-se por transcrever a armadura de clave de acordo com a regra atual, ou seja, transcreveu-se esta ária e a primeira com três bemóis ao início.

A ária inicia expondo a antecedente com uma espécie de esquema *DO-SI-DO*, transitando entre tônica, sétimo grau diminuto e retornando à tônica, ficando a consequente em cláusula de Cudworth, do compasso 2 para o 3, e de 3 para o 4 (exemplo 21). Esse procedimento permeia grande parte da ária como um todo, desenvolvendo em diversas tonalidades.

Exemplo 21. Compassos 01 a 04. *Precipício de Faetonte – Nas pupilas de meus olhos*

No compasso 8, onde se faz um desenvolvimento da consequente, que servirá de material para as diversas modulações da ária, apresenta-se um esquema *Meyer*³⁹ entre o baixo contínuo e a viola reconstruída, finalizando a frase com uma cadência *MI-RE-DO*⁴⁰, com o baixo em forma do que Gjerdingen chamou de *cláusula galante simples* (GJERDINGEN, 2007, p. 141) e numa relação de cadência de cunha com a viola (exemplo 22).

³⁹ O esquema *Meyer* é definido em duas etapas, na primeira tem-se o encadeamento melódico do primeiro para o sétimo grau, enquanto o baixo segue do primeiro para o segundo; na segunda, a melodia vai do quarto ao terceiro grau, enquanto o baixo resolve do sétimo para o primeiro.

⁴⁰ A cláusula *MI-RE-DO* define-se na melodia em graus descendentes na sequência: terceiro – segundo – primeiro; enquanto o baixo faz a tradicional cláusula perfeita: quarto – quinto – primeiro, sendo opcional o quarto grau (GJERDINGEN, 2007, p. 142-144).

Exemplo 22. Compassos 8 a 10. *Precipício de Faetonte – Nas pupilas de meus olhos*

Do compasso 11 ao 19 é composta uma ponte com a rítmica da consequente e modulando para a relativa maior, mi bemol, no compasso 20. Após isso, nos compassos 22 a 24 são apresentadas cláusulas do tipo que Gjerdingen (2007, p. 160-162) chamou de *convergência* [converging], onde o baixo ascende do quarto ao quinto grau - tendo entre eles o quarto grau aumentado - e a melodia é descendente, geralmente em graus conjuntos partindo do sexto (podendo pular alguns graus), parando geralmente no sétimo ou segundo graus (exemplo 23). Essa cláusula geralmente tem o propósito de modulação para o quinto grau da tonalidade, caso este que acontece logo adiante, no compasso 24, onde há a passagem para sol menor.

Exemplo 23. Compassos 22 a 24. *Precipício de Faetonte – Nas pupilas de meus olhos*

Nos compassos 27 e 28 ocorrem respectivamente uma cadência deceptiva, com o baixo ascendendo do si bemol ao mi bemol, e uma cadência *galante simples* (exemplo 24). Aliás, essa é uma sequência de cadências de especial predileção nas obras de Antônio Teixeira, ocorrendo mais de uma vez nessa ária, repetindo-se nos compassos 52 e 53 uma quarta acima.

Exemplo 24. Compassos 26 a 29. *Precipício de Faetonte – Nas pupilas de meus olhos*

Segue um *ritornelo* instrumental até o compasso 34, onde entra novamente a parte vocal ainda na tonalidade de sol menor, que será modulada no compasso 37, retornando a dó menor para fazer variações motívicas na tonalidade principal, apresentando inclusive o esquema *Fenaroli* (compassos 41 e 42). Este esquema consiste num baixo ascendendo do sétimo ao terceiro grau, enquanto que a melodia descende do quinto ao sétimo grau e retorna ao primeiro (GJERDINGEN, 2007, p. 225-240). Pode ocorrer que a melodia esteja linha do baixo e os outros instrumentos façam a função de contínuo (exemplo 25). Note que a linha do baixo desse esquema (nas vozes agudas) é distribuída entre violino I, II e viola. Geralmente, após um esquema *Fenaroli* invertido ocorre uma convergência, que nesse caso encontra-se no compasso 29 ao 30.

Exemplo 25. Compassos 41 a 44. *Precipício de Faetonte – Nas pupilas de meus olhos*

A ária segue para o final apresentando uma cadência que Gjerdingen (2007, p. 141) batizou de *Cadência Galante Composta*, que nada mais é do que a cadência simples adicionada do acorde cadencial da tônica na segunda inversão antes do encadeamento da dominante para a tônica, como pode ser visto no exemplo 26.

Cad. GALANTE COMPOSTA

Exemplo 26. Compassos 54 a 56. *Precipício de Faetonte – Nas pupilas de meus olhos*

3.2.2.1 Reconstrução da parte de viola da ária *Nas pupilas dos meus olhos*

Para a reconstrução da parte de viola desta ária, levou-se majoritariamente em consideração os aspectos estilísticos do galante, o movimento da voz do baixo contínuo, completando e timbrando com ele, além dos mesmos procedimentos a três vezes anteriormente utilizado.

Do início até o primeiro tempo do quarto compasso, a viola dobra o baixo, uma oitava acima, já que os violinos I e II estão em vozes independentes. Porém, do terceiro tempo deste último até o primeiro tempo do compasso 6, a relação entre a viola e o baixo ora se resolve de quarta aumentada (trítone) para sexta, ora de sétima diminuta para quinta justa (exemplo 27). Essa conclusão deu-se em razão das vozes dos violino, se comparadas do terceiro tempo do compasso 4 com o primeiro tempo do 5.

Exemplo 27. Compassos 4 a 7. *Precipício de Faetonte – Nas pupilas de meus olhos*

O exemplo foi exposto em cores para simplificar a explicação, pois logo se nota que cada acorde preparatório (de tensão) é formado das notas *fá*, *si bequadro* e *lá bemol*, portanto, como no fim do compasso 4 tem-se *lá bemol* nos violinos e *fá* no baixo, resta o *si bequadro* para a viola, repetindo-se o raciocínio para o grupo seguinte, de modo que cada acorde, tanto de preparação, quanto de resolução, fique com as três notas da tríade requerida. Ressalto que as notas destacadas em laranja, no início do compasso 6, constituem o que se especula ser um erro do copista, já que no manuscrito estão grafadas três colcheias ao invés de uma semicolcheia pontuada, acrescido de fusa e uma colcheia resolvendo (no exemplo já está escrito como se pensa ser o correto).

Do segundo tempo do nono sexto compasso até o nono, a viola dobra o baixo, sendo que a primeira nota do compasso 9 faz um intervalo de terça com o baixo para auferir a qualidade menor do acorde. A partir da segunda nota da viola do compasso 10 e na primeira metade do compasso 11, esta parte completa a harmonia do acorde de V^7 , em um movimento de cadência de cunha. Procedimento este que se repete por diversas vezes ao longo da ária. Logo após, a parte de viola reforça a melodia do contínuo, dobrando-o uma oitava acima (primeira metade do compasso 11), repetindo uma cadência galante (de cunha) que resolve no acorde triádico de *dó menor* nos mesmo ritmo dos violinos, timbrando com estes e terminando a introdução.

Os procedimentos até o compasso 19 seguem o que foi explanado na introdução. Nos compassos 20 e 21 a viola tem intervalo de sexta para com o baixo, mas como está sempre com uma das notas em uníssono com algum outro instrumento, não se viu problema

neste procedimento, pois fica mantida a estrutura a três vozes. Daí até o compasso 23, a viola está dobrando o contínuo, uma vez que os violinos estão independentes.

A partir do compasso 24, a viola caminha às vezes com intervalo de sexta para com o baixo e outras vezes com relação de terça, intercalando as vozes, já que os violinos estão em frases de tensão/resolução intercaladas, o que não se considera vozes independentes simultaneamente (exemplo 28).

The image shows a musical score for measures 24 to 26. It consists of four staves: Vln I (Violin I), Vln II (Violin II), Vla (Viola), and B. Cont. (Bassoon/Continuo). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). Measure 24 features a trill (tr) on the first violin. The viola and bassoon parts are marked with blue and red notes, indicating specific intervals or relationships. The score shows the interaction between the strings and the woodwinds during this passage.

Exemplo 28. Compassos 24 a 26. *Precipício de Faetonte – Nas pupilas de meus olhos*

Até o compasso 30 repetem-se os procedimentos já expostos, porém apresentados em tonalidades vizinhas. Na primeira metade do 31 a viola completa a tríade do acorde e segue contornando a melodia do contínuo em intervalo de sexta aproveitando que os violino estão em uníssono. Até o compasso 37 são também utilizados procedimentos já conhecidos. No último tempo do compasso 38 a viola está em intervalo de terça com o baixo, já que só há uma linha de violino. Segue dobrando o baixo e no terceiro tempo do 39 acompanha a melodia do segundo violino, concluindo a frase.

Deste ponto em diante predominam as ocorrências já apresentadas na introdução, além de mais dobramentos do baixo, já que em grande parte desta ária, os violinos têm partes independentes. Fatos diferentes ocorrem no compasso 52, onde a viola faz a cadência como se fosse a “cunha”, mas o baixo sobe de mi bemol para lá bemol (aqui percebe-se outro erro do copista, que esqueceu a grafia desse bemol no lá, o que foi corrigido na edição), causando

uma cadência deceptiva, que logo depois será resolvida por uma cadência conclusiva a ser repetida no último compasso da peça.

3.2.2.2 Reconstrução da parte de canto da ária *Nas pupilas dos meus olhos*

Para a reconstrução da parte vocal utilizou-se o mesmo procedimento já explorado na primeira ária, ou seja, o uso da base melódica do violino I como guia para a construção vocal a partir do encaixe dos tempos musicais fortes e fracos com as sílabas tônicas ou pontos de apoio dos versos. Dessa maneira pode-se deduzir as entradas vocais e a distribuição da ária entre as partes instrumentais e aquelas cantadas.

A tessitura vocal que se pode atribuir a essa ária pode ser compreendida a partir da região melódica que o violino I propõe, ou mesmo pelo caráter ou tipo de personagem, neste caso, Faetonte, que está classificado no rol dos “Galãs”, segundo Barata (1998, p. 181) e, assim como em outras obras da parceria do Judeu com Teixeira, pode ser considerado como tenor. Aliado a isso, há no manuscrito a parte vocal do quarteto *Os deuses não podem*, que confirma ser *Faetonte* interpretado por um tenor, em vista da região da escrita e a clave utilizada — clave de dó na quarta linha (vide figura 3 - cap. II).

Determinado o tipo de voz, passa-se à reconstrução vocal, que começa logo após o término da introdução (R₁), que ocorre claramente na metade do compasso 12, onde se tem uma cadência conclusiva, depois de ter apresentado as frases antecedentes consequentes e seus desenvolvimentos. Assim, na *anacrusi* para o compasso 13, inicia-se o canto dos dois primeiros versos, sendo feita a repetição da metade do primeiro, “de meus olhos”, de acordo com a retórica musical; e repetido o segundo completamente, seguindo a repetição da consequente, guiados pela linha melódica do violino I até o compasso 16 (exemplo 29).

The image shows a musical score for Example 29, covering measures 13 to 16. It features five staves: Faetonte (vocal line), Violino I, Violino II, Viola, and B. Coet. (Bassoon). The vocal line is in a tenor clef (C4) and the instrumental parts are in various clefs. The lyrics are: 'Nas pu - pi-las de meus o - lhos de meus o lhos, o me-u bem hei. de bus - car... o meu bem hei. de bus - car...'. The score includes measure numbers 13, 14, 15, and 16. The vocal line has some blue markings above it, possibly indicating pitch or rhythm. The instrumental parts are in various clefs and show complex rhythmic patterns.

Exemplo 29. Compassos 13 a 16. *Precipício de Faetonte – Nas pupilas de meus olhos*

Em seguida, há uma pequena seção instrumental com uma repetição do desenvolvimento da consequente, o qual segue-se o terceiro verso, modulando em seguida para a tonalidade da relativa maior (mi bemol), nos compassos 19 e 20 (exemplo 30).

Musical score for Example 30, measures 15-18. The score includes a vocal line for Faetonte and instrumental parts for Violin I, Violin II, Viola, and Bassoon. The lyrics are: "bus - car... e me - nos bem hei, de bus - car..." and "e ve - ri se pos - so a - char...".

Exemplo 30. Compassos 15 a 18. *Precipício de Faetonte – Nas pupilas de meus olhos*

Os demais versos da ária continuam recebendo música, agora na tonalidade de mi bemol maior. E como nos dois primeiros versos, estes últimos também tem uma seqüência de repetição do primeiro, de acordo com a retórica musical (compasso 21), chegando ao último verso da primeira quadra e repetindo com movimentos melismáticos, típicos de últimos versos na obra de Teixeira. Após isso, durante os compassos 24 e 25, repete-se o final do terceiro verso “se posso achar”, fazendo menção retórica ao cerne principal da ária, que parece ser a necessidade do personagem *Faetonte* em achar a *Egéria*, seu “objeto amado” (exemplo 31), terminando com o último verso, que dá sentido ao que se quer achar. É válido salientar que o salto previsto no violino I nos compassos 24 e 25, não era apropriado para o canto, fazendo a opção de manter-se na mesma oitava, executando apenas como se fosse uma *appoggiatura*.

Musical score for Example 31, measures 23-26. The score includes a vocal line for Faetonte and instrumental parts for Violin I, Violin II, Viola, and Bassoon. The lyrics are: "des - ta có - pia o e - xem - plar. se pos - so a - char se pos - so a - char se pos - so a - char e ve - ri se pos - so a - char des - ta".

Exemplo 31. Compassos 23 a 26. *Precipício de Faetonte – Nas pupilas de meus olhos*

Para finalizar a exposição do poema (V_1) intercala-se o terceiro e o último versos, por motivo de rima, para então realizar as cadências finais com “e verei se posso achar”, “desta cópia o exemplar” (compassos 27 e 28), encerrando a seção V_1 e iniciando-se outro ritornelo (R_2) instrumental, que estende-se até o compasso 33. A seguir, os compassos 34 a 37 realiza-se o mesmo procedimento dos quatro primeiros, porém na tonalidade do quinto grau menor (sol menor).

A partir da metade do compasso 37 inicia-se um melisma sobre a palavra “verei”, também por motivo especulado de validade retórica, dada a importância do restante desse verso no contexto. No compasso 39 há outra breve intervenção instrumental, fixando novamente a tonalidade principal de dó menor e lembrando o tema inicial por 2 compassos. Segue-se com um esquema *Fenaroli* em um breve campo harmônico sobre a subdominante (compassos 42 e 43), no qual a linha vocal realiza um melisma sobre a palavra “achar”, aplicando após isso uma *Convergência* para a dominante e resolvendo na tônica no compasso 45, intercalando ainda o verso “e verei se posso achar” com “o meu bem hei de buscar” (compassos 42 a 46), também típico do traço estilístico de Antônio Teixeira.

Após outra breve interferência instrumental, a partir do compasso 49 até 54, faz-se novamente os procedimentos dos compassos 24 a 29, porém na tonalidade de dó menor, terminando a parte cantada (V_2) com uma cadência *MI-RE-DO* (exemplo 32) e iniciando-se o R_3 para finalizar a ária.

The image shows a musical score for Example 32, covering measures 52 to 54. The score is written for five parts: Faetonte (vocal), Vln I, Vln II, Vla (viola), and B. Cont. (bassoon). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The vocal line (Faetonte) has lyrics: "des ta có pia - o e - xem - plar e ve - rei se pos - so a - cha des ta có - pia o e - xem - plar." Above the vocal line, the words "MI -- RE -- DO" are written in blue, indicating a cadence. The instrumental parts provide accompaniment, with the strings (Vln I, Vln II) playing a rhythmic pattern and the viola and bassoon providing harmonic support.

Exemplo 32. Compassos 52 a 54. *Precipício de Faetonte – Nas pupilas de meus olhos*

3.2.3 *Se quer adorar-me*

A referida ária é um *andante* e está escrita em compasso binário simples (2/4), na tonalidade de ré menor. Trata-se de uma ária a solo para a personagem graciosa feminina Chirinola (criada), onde ela avisa ao personagem Chichisbéu (gracioso principal), tomando-lhe por um mágico, que se ele a quiser por esposa, há de deixar a magia. Assim se inscreve no texto original de Antônio José da Silva.

Se quer adorar-me,
da mágica fuja;
se quer desprezar-me,
fará o que quiser,
que é muito senhor
do senhor seu nariz.
Bem sabe não gosto
de feitiçarias,
que são rapazias,
que estalam num trás,
e estão por um triz. (SILVA, 1958, p. 123-124)

Inicia apresentando as frases antecedente e conseqüente com uma cadência de *Cudworth* logo no terceiro compasso, seguido de um esquema *Monte* — de sol maior para lá maior — conforme se constata no exemplo 33, e sucedido por outra cadência de *Cudworth*.

The image shows a musical score for the aria 'Se quer adorar-me'. It consists of four staves: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Bassoon (B. Cont.). The music is in 2/4 time and the key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andante'. The score shows measures 1 through 8. A 'CUDWORTH' cadence is indicated at measure 3, and a 'MONTE' cadence is indicated at measure 7. The score includes fingerings for the strings and woodwinds. The 'CUDWORTH' cadence is marked with a blue bracket and the number '1' above it. The 'MONTE' cadence is marked with a blue bracket and the word 'MONTE' above it.

Exemplo 33. Compassos 1 a 8. *Precipício de Faetonte – Se quer adorar-me*

Vale ressaltar que nos compassos 6 e 8, o manuscrito não apresenta as alterações mostradas em vermelho no exemplo 33. Isso parece ser mais um erro do copista, ou realmente poderia não ser costume na época escrever certas alterações que parecessem óbvias aos músicos, dada a quantidade de bemóis e sustenidos necessários porém não grafados no manuscrito (tomando por base todo o conjunto musical escrito em P-Cug MM876). Salienta-se que assim também está quando da repetição desse trecho nos compassos 89 e 91 desta ária. Há a possibilidade também de ter havido um engano ao colocar o bemol na armadura de clave, visto que a prática no século XVIII, para a maioria das tonalidades menores, era que se colocasse sempre um bemol a menos (comparado às armaduras de claves que se conhece hoje), então provavelmente e si bemol deveria vir com alteração em cada nota que servisse à escala de ré menor harmônica ou melódica descendente, ficando as escala melódica ascendente, sem nenhuma alteração (RANDEL, 2003, p. 445).

Segue com o desenvolvimento motivico de duas semicolcheias mais semínima a partir do compasso 11, célula essa que será de grande utilidade nas variações, até culminar na cadência galante simples, concluindo a introdução no décimo nono compasso. Nessa introdução, o autor optou por não transitar em tonalidades vizinhas, aguardando para o fazer no decorrer da ária, porém trabalhou bem as variações rítmicas principalmente da frase consequente.

Segue-se com a seção vocal apresentando-se sobre o tema principal da antecedente e consequente, na tonalidade geral da ária, encadeando para sol menor, até encontrar-se um esquema *Fonte* nos compassos 25 a 29 (exemplo 34), passando da tonalidade de sol menor para fá maior e depois retornando ao ré menor de origem.

The image shows a musical score for measures 25 to 32. The vocal line (Chirinola) is in 2/4 time. The key signature changes from G minor (measures 25-29) to F major (measures 30-32). The lyrics are: "Se quer a-dó-rar-me se quer a-dó-rar-me da má-gi-ca fu-ja." The instrumental parts (Vln I, Vln II, Vla, B. Cont.) are also in 2/4 time. The score is labeled "Exemplo 34" and "Compassos 25 a 32. Precipício de Faetonte – Se quer adorar-me".

Exemplo 34. Compassos 25 a 32. *Precipício de Faetonte – Se quer adorar-me*

Logo após o esquema fonte, o compositor opta por uma semicadência concluída em re menor na segunda inversão (em verde no exemplo 34), um caráter deveras raro em sua composição, mas justificado retoricamente pela indignação da personagem descrito na obra do Judeu.

A partir daí tem-se uma ponte modulatória (compassos 33 a 37) para a tonalidade da relativa maior (fá maior), estabelecida no compasso 38, permanecendo nela. Do compasso 49 ao 52 parece ter um esquema *Prinner*, mas com o baixo não totalmente correspondente aos modelos apontados por Gjerdingen. No compasso 56, com uma breve cadência do contínuo, volta-se à tonalidade inicial da peça. Oito compassos depois (64), inicia-se um esquema *Fonte* um tanto curioso, já que tem um compasso inteiro dividindo as duas células, com se fosse uma preparação do ouvido para a próxima célula do esquema (exemplo 35). O mais curioso é que na reconstrução do canto, colocou-se aí justamente a frase que se opõe àquela do primeiro esquema *Fonte* mostrado (exemplo 34). Ressalta-se ainda mais um erro de cópia no manuscrito, já que a nota fá do compasso 64 (grafado em vermelho na viola, que dobra o contínuo), não está acompanhado do sinal de sustenido na cópia coimbrã, porém sabe-se a necessidade dessa alteração visto ser esse o acorde de dominante (ré maior) de sol menor, tonalidade do próximo compasso (65), ratificado pelo uso e grafia do sustenido no fá do segundo violino.

Fonte

Chirinola
Se quer dez - pre - zar - me se quer des - pre - zar - me fá -

Vln I
Vln II
Vla
B. Cont.

Exemplo 35. Compassos 64 a 68. *Precipício de Faetonte – Se quer adorar-me*

Do compasso 69 ao 71 monta-se um esquema *Prinner*, descendendo o baixo de sol até ré, enquanto que a melodia desce uma terça acima de si até fá. Teixeira também utiliza algumas cadências *DO-SI-DO*, como no compasso 78 para 79, que já é uma repetição de outros compassos anteriores. Até o fim são repetidos alguns esquemas, mas sem grandes mudanças no formato geral da peça. Como não poderia ser diferente, as cadências finais são aquelas típicas cadências galantes simples enunciadas por Gjerdingen.

3.2.3.1 Reconstrução da parte de viola da ária *Se quer adorar-me*

A reconstrução da parte da viola se deu à maneira das demais peças, inicia-se completando a tríade do acorde, estando em intervalos de terça com relação ao baixo, até o terceiro compasso. No quarto e no sexto compassos, a viola prepara o esquema *Monte*, juntamente com o baixo contínuo, estando ainda em intervalo de terça, mas aproveitando-se do motivo rítmico (duas semicolcheias + colcheia) da frase conseqüente e no meio do esquema apenas preenche a harmonia em intervalo de sextas, já que os violinos estão em uníssono, sendo necessária uma parte de viola independente. Cabe frisar que para a reconstrução da parte da viola, aproveitou-se muito dessa célula rítmica, como por exemplo, no compasso 9, onde ela faz um contra canto, contrastando com as notas longas de todos as demais vozes.

A partir do compasso 11, a viola responde o mesmo motivo rítmico referido, assim como faz o próprio autor com o violino I no compasso 39 (exemplo 36), fazendo a conclusão juntos, fechando a cadência e a introdução.

Exemplo 36. Comparativo entre compassos de 10 a 14 e de 39 a 42.
Precipício de Faetonte – Se quer adorar-me

Ao entrar o canto, a viola repete os procedimentos já elucidados na introdução, porém no compasso 23, mais uma vez antecede a cadência para a dominante com a mesma

célula motívica já apresentada, preenchendo a harmonia com as notas faltantes da tríade nos compassos seguintes.

Assim como no esquema *Monte*, no início da ária, a viola também antecipa o esquema *Fonte* iniciado no compasso 25 (vide exemplo 34 acima), resolvendo conforme indica Gjerdingen (2007, p. 61-71) com o si bemol fazendo a terça do acorde na primeira célula (compasso 27) e o lá na segunda (compasso 29). Do compasso 30 ao 33 segue contornando a melodia do contínuo em intervalo majoritariamente de terça, abrindo os intervalos para estruturar a cadência galante do compasso 31. Dobra o baixo, uma oitava acima, a partir do compasso 33, encadeando mais uma cadência no 37. De 38 até 40, utiliza na *anacrusi* a nota dó para não fazer dissonância indesejada com o segundo violino ao dobrar o fá (colcheia) do baixo. Até o compasso 48 ocorrem repetições de passagens já explanadas.

No esquema *Prinner* que se inicia no compasso 49 (exemplo 37) foi novamente seguida a indicação de Gjerdingen (2007, p. 45-60), ao se reconstruir a viola obedecendo o costume padrão da época onde a estrutura central da harmonia se relaciona em intervalo de quintas com o baixo, enquanto a melodia desce em intervalos de terça com o mesmo.

Exemplo 37. Compassos 47 a 52. *Precipício de Faetonte – Se quer adorar-me*

Em todas as estruturas semelhantes ao compasso 52, tem-se a viola no mesmo ritmo e com relação interválica de sexta para com os violinos. Até o compasso 60, repetem-se procedimentos elucidados. Neste mesmo compasso, a viola toma o lugar do baixo, invertendo o compasso 4 da introdução, pelo menos no ritmo. Daí até o compasso 61 a viola dobra o baixo, uma oitava acima e segue repetindo procedimentos até o compasso 83 quando a viola

faz o ritmo interno das quiálteras do baixo até a cadência em 86. Até o final da peça, os procedimentos são repetidos e já foram previamente esclarecidos.

3.2.3.2 Reconstrução da parte de canto da ária *Se quer adorar-me*

Antes da reconstrução de um parte vocal, há que se saber o tipo de voz a que se vai trabalhar e quais as possibilidades técnicas da época e de tal tipo vocal. Sabe-se que a ária *Se quer adorar-me* pertence à Cena II do I Ato da ópera e que é cantada pela personagem *Chirinola*, que provavelmente é um papel de soprano, visto que alguns outros personagens graciosos femininos nas óperas do Judeu eram também interpretadas por vozes de soprano. Na reconstrução da parte vocal seguiu-se mais uma vez os procedimentos já realizados nas árias anteriores, analisando quando é dada a cadência final da introdução (compasso 19), e baseando-se na melodia do violino I para a construção da parte vocal, tentando ao máximo fazer coincidir os tempos fortes da música com os acentos métricos do poema, a fim de que se mantenha a prosódia adequada.

A partir do compasso 20, segue-se a linha melódica dos violinos, que estão em uníssono, e até o compasso 25 tem-se os dois primeiros versos postos em música, de forma em que o primeiro teve que ser repetido pela metade, “adorar-me” — procedimento realizado também na ária anteriormente reconstruída — e o segundo sendo repetido por completo. No compasso 25 a estrutura melódica de salto nos violinos não condiz com os procedimentos comumente usados para a construção vocal, assim, o salto de lá³ para la² nos violinos, foi colocado na voz com uma distribuição em semicolcheia de forma la-sol-la (exemplo 38). Esse procedimento está presente também nos compassos 43, 62, 89 e 91, sendo casos semelhantes.

The image displays a musical score for measures 20 to 25. The top staff is for the vocal part, Chirinola, in a soprano clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The lyrics are: "Se quer a - do - rar-me a - do - rar-me da má - gi-ca fu - ja. da má - gi-ca fu - ja". The vocal line shows a melodic line with a jump from G4 to A4 in measure 25, which is noted as being performed in a semibreve-like fashion (la-sol-la). Below the vocal line are four instrumental staves: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Bassoon/Contrabass (B. Cont.). The instrumental parts provide harmonic support, with the violins playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Exemplo 38. Compassos 20 a 25. *Precipício de Faetonte – Se quer adorar-me*

A partir daí desenvolve-se os dois primeiros versos de acordo com a melodia apresentada no violino, fazendo algumas adaptações rítmicas como no compasso 33, onde se escreve uma semínima no primeiro tempo da voz, contra duas colcheias do violino, para acomodar melhor a palavra monossilábica “quer”. Esse procedimento repete-se em alguns compassos como o 37 e 69. Esse desenvolvimento dos primeiros versos estende-se até a entrada do ritornelo instrumental no compasso 48 (R₂).

A volta da parte vocal se dá na *anacrusi* para o compasso 57, iniciando pelos primeiros versos, mas logo seguindo adiante com os demais. O terceiro verso entra justamente com o segundo esquema *Fonte*, aquele com um compasso entre as células, conferindo um caráter mais dramático para o uso da palavra “desprezar-me” nos compassos 65 e 68. No compasso 72 e nos que se seguem, a linha vocal não acompanha o salto de sexta apresentado nos violinos, já que esse não era um procedimento usual. Dessa maneira, utiliza-se aquelas notas que mais permanecem soando ao longo do compasso, como por exemplo o si bequadro no compasso 72 e o dó sustenido no 74.

No compasso 83 a melodia difere completamente do que vinha sendo ouvido. Esse fato representa um momento ideal para que se coloque a letra dos últimos versos da primeira quadra onde a personagem *Chirinola* diz que *Chichisbéu* fará o que quiser, pois ele é o dono de seu próprio nariz. Pois até então ela só tinha imposto condições: “se quer adorar-me” faça isso, “se quer desprezar-me” faça aquilo, e por fim ela diz que a decisão é dele, mudando a retórica do poema, o que é refletido na música, alcançando o ápice com a nota ré mais aguda no compasso 91 e ratificando até o final da peça que ele (*Chichisbéu*) é o senhor do seu próprio nariz e que ninguém pode ter controle sobre isso, só ele mesmo. Com isso, chega-se ao final da parte vocal V₂, iniciando o ritornelo final da ária, no compasso 104.

3.2.4 *Os deuses não podem*

A ária a 4 *Os deuses não podem* foi composta em compasso binário simples (2/4), na tonalidade de *ré maior*, no andamento *Allegro Moderato*. Trata-se de um quarteto para os personagens *Ismene*, *Albano*, *Faetonte* e *Rei*, respectivamente com vozes de soprano, contralto (mesmo que seja papel masculino), tenor e baixo, tendo sido escrito em versos pentassílabos, ou redondilha menor, alternados entre todos ou um dos personagens, com a seguinte letra.

Albano. Os deuses não podem
dous finos afectos,

que amor vinculou,
jamais separar.

Rei. Se os deuses o querem,
quem o há-de estorvar?

Albano. Amor, que os uniu,
que os quer conservar.

Faetonte. Amor é mudável;
tal não pode obrar.

Albano. Que dizes, Ismene,
a tanto pesar?

Ismene. A tantos decretos
não posso faltar.

Albano. Se a vida me falta
na tua mudança,
que posso esperar?

Ismene. A tantos decretos
não posso faltar.

Albano. Se a vida me falta
na tua mudança,
que posso esperar?

Albano. Se estou { padecendo
Todos. Sofrer {
do fado a violência
dos zelos o mal.

Albano. Do injusto decreto,
Rei. Da iníqua sentença,
Ismene. Da minha esquivaça,
Faetonte. Da tua mudança,
Todos. Aos Céus pedirei
socorro, clemência
em mal tão fatal. (SILVA, 1958, p. 174-175)

A apresentação do tema musical se dá nos quatro primeiros compassos, divididos em dois compassos para a frase antecedente e dois para a consequente, que é desenvolvida e variada nos compassos de 5 a 7, criando um motivo de semicolcheia com duas fusas que servirá de material para a construção de partes vocais.

Termina assim a breve introdução (R₁), composta majoritariamente sobre a tônica e a dominante da tonalidade principal e apresenta, nos dois últimos compassos (6 e 7), a cadência com o esquema *MI-RE-DO*, como mostrado no exemplo 39.

Exemplo 39. Compassos 1 a 7. *Precipício de Faetonte – Os deuses não podem* – introdução

A seguir começa a primeira seção vocal, com o personagem *Albano* apresentando os primeiros versos sobre melodia semelhante à frase antecedente da introdução, continuando com uma cláusula de tema e variação (compassos 11 a 16), com sequências de Cudworth (exemplo 40) entre os compassos 11-12, 13-14 e 15-16, seguido de uma cadência de cláusula composta (compassos 17 e 18).

Exemplo 40. Compassos 8 a 12. *Precipício de Faetonte – Os deuses não podem*

Albano
 Os de-us af-fec-tos ja - mais se-pa-rar

Rei
 Se os Deu-sa o que-rem q'o há-de es-tor-var quem o há... de es-tor-var quem o há... de es-tor-var

Vln I
 TEMA VARIÇÃO DO TEMA

Vln II

Vla

B. Cont.

CADÊNCIA DE CLAUSULA COMPOSTA

Exemplo 41. Compassos 13 a 18. *Precipício de Faetonte – Os deuses não podem*

Segue-se uma cláusula *DO-RE-MI*, contendo em si um esquema *Meyer*, seguido de um *MI-RE-DO* nos compassos de 19 a 22 (exemplo 42). A partir daí o autor faz diversas variações sobre os temas da antecedente e consequente da introdução, até os compassos 35 a 38, onde faz referência ao esquema *Júpiter* (exemplo 43), dentro do esquema *Meyer*, explicitado por Gjerdingen (2007, p. 111-116).

DO ---- RE ---- MI
 MI ---- RE --- DO

MEYER

Vln I

Vln II

Vla

B. Cont.

Exemplo 42. Compassos 19 a 22. *Precipício de Faetonte – Os deuses não podem*

MEYER - JUPITER

Vln I

Vln II

Vla

B. Cont.

Exemplo 43. Compassos 35 a 38. *Precipício de Faetonte – Os deuses não podem*

O esquema *Jupiter* foi assim chamado pelo amplo uso que Mozart fez dessa cláusula em sua Sinfonia em Dó maior (KV551), também chamada de *Sinfonia Jupiter* (1788), aproximadamente 50 anos depois que Teixeira a teria utilizado nessa ária. Nos compassos 46-47, 50-51 e 65-66, Teixeira também utiliza-se de outro esquema semelhante ao último mostrado, a *Pastorela*, que foi batizada com esse nome pela vasta utilização por Vivaldi no concerto em Ré *La pastorella* (RV95). É interessante observar que ele a utiliza em modo maior e menor (exemplo 44).

PASTORELA em modo Maior PASTORELA em modo Menor

Vln I

Vln II

Vla

B. Cont.

Exemplo 44. Comparação dos compassos 46 - 47 e 65 - 66.
Precipício de Faetonte – Os deuses não podem

Até o fim, repetem-se os esquema já apresentados, acrescentando uma cadência deceptiva no compasso 77 que prepara para a cadência final dessa seção “A” do quarteto. Dentro da distribuição em ritornelos instrumentais e partes cantadas, o autor optou por fazer apenas a introdução e a conclusão instrumentais, já que por ser um quarteto e ter, portanto, muita letra a ser musicada, o que poderia ser aproveitado para os ritornelos instrumentais foram utilizados na troca entre as vozes.

Esta é uma das únicas árias que possuem a orquestração máxima da peça, e que está no manuscrito P-Cug MM876, contando com partes cavas de baixo contínuo, primeiros e segundos violinos, viola (reconstruída), primeiro e segundo oboé e trompas, além de ser extremamente rica em timbres vocais, já que são quatro vozes diferentes cantando, por algumas vezes, simultaneamente.

Um aspecto curioso é o fato das partes cavas das trompas para esse quarteto serem escritas sem nenhuma armadura de clave, mesmo que a tonalidade seja ré maior. Apesar disso está grafado logo no início de cada parte cava (tromba I e tromba II) a inscrição “In D lasolre” (figura 3) o que indica, segundo a teoria de solmização de Guido D’Arezo (991 d.C-1033), desenvolvida no século XI e ainda utilizada no XVIII, que as notas devem ser tocadas como se estivessem na tonalidade de ré maior, ou seja, deve-se sustenizar as notas fá e dó, pois o sistema de hexacorde previa sempre um intervalo de semitom entre o terceiro e quarto graus.

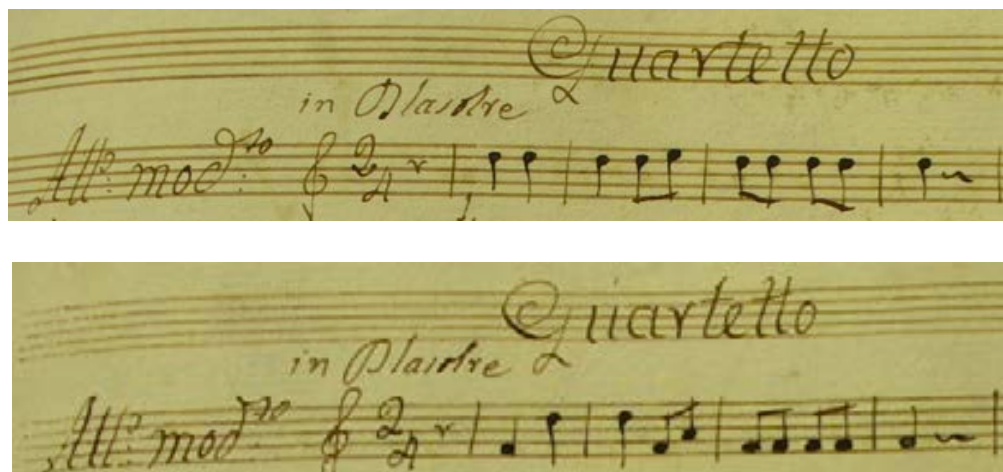


Figura 4. Primeiros 4 compasso do quarteto *Os deuses não podem*, referentes às partes cavas de tromba I (acima) e tromba II (abaixo), com a inscrição *in D lasolre*, constantes do conjunto manuscrito P-Cug MM876 – *Percepicios de Faetonte*.

A idéia de solmização surgiu “há muito séculos na China, Índia, Grécia Antiga...” (CRUZ, 1998, p.7), mas utilizando os nomes das notas como se conhece hoje, nasceu com Guido d’ Arrezzo, que ao tentar facilitar o ensino do cantochão,

“dividiu o sistema tonal em três hexacordes: *hexacordum naturale* (em C); *hexacordum durum* (em G) e *hexacordum molle* (em F), que deram origem mais tarde às claves de Dó, Sol e Fá. Estes hexacordes formam uma escala de seis notas, com um intervalo de meio-tom do 3º para o 4º grau, ficando os outros graus à distância de tom inteiro. Assim, as sílabas *ut (dó) re mi fa sol la* eram usadas com o ‘dó móvel’, fazendo corresponder estas com os graus em que a escala se movia. Quando a melodia ultrapassava o hexacorde em que se iniciava, ao entrar o 4º grau, tomava-se esta nota como o ut do hexacorde seguinte, dando-se assim uma *mutationis*” (TORRES, 1998, p. 41- 42 — destaques meus em itálico).

O método da solmização não permaneceu imutável no tempo, mas antes permeável a influências e variantes ao longo dos séculos, como método de iniciação à leitura musical. Um fato bastante interessante é que a solmização se manteve em uso até às primeiras décadas do XIX, já que durante todo este período o cantochão continuava a ser ensinado nos seminários e praticado na vida litúrgica da Igreja. Como exemplo, tem-se o *Methodo de Musica*, de José Maurício⁴¹ (1752-1815), lente de música na Universidade de Coimbra, publicado em 1806, que ainda dedica um capítulo inteiro ao método da solmização (FREITAS, 2010, p. 52).

Assim, na escrita em *D lasolre*, o terceiro e quarto graus de ré (*fa, sol*) têm que ser semitons, admitindo-se o *fa#* (fá sustenido atual). Como não se tem as sete notas da tonalidade no hexacorde de ré, considera-se o hexacorde em *la* (o próximo da inscrição *lasolre*) para completar a escala que, por sua vez, possui como terceiro e quarto graus as notas *dó* e *ré*, que também precisam ser semitons, admitindo-se o *dó#* (dó sustenido atual). Dessa maneira, tendo as notas *fa#* e *dó#*, consegue-se a armadura a tonalidade requerida, *ré maior*.

⁴¹ Não confundir com o compositor brasileiro Pe. José Maurício Nunes Garcia, já que o José Maurício referido no corpo do texto era português e tinha cargo de Lente de Música da Universidade de Coimbra, assim como era responsável pela regência da Capela da Universidade. Além disso, em um decreto de 18 de março de 1802, foi-lhe mandado ensinar Cantochão, Canto de Órgão, Contraponto e Acompanhamento na mesma universidade, elevando consideravelmente o ensino de música nesta instituição (VASCONCELOS, 1870, p. 229-235).

	Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	ḅ	c	d	e	f	g	aa	bb	ḅḅ	cc	dd	ee
	Ut	ré	<u>mi fá</u>	sol	lá																	(1)
		Ut	ré	<u>mi fá</u>	sol	lá																(2)
			Ut	ré	<u>mi fá</u>	sol	lá															(3)
				Ut	ré	<u>mi fá</u>	sol	lá														(4)
(5)							Ut	ré	<u>mi fá</u>	sol	lá											
(6)								Ut	re	<u>mi fá</u>	sol	lá										
(7)									Ut	ré	<u>mi fá</u>	sol	lá									

- (1) 1ª dedução b- \bar{b} quadrado
- (2) 2ª dedução natura
- (3) 3ª dedução b-mole
- (4) 4ª dedução b- \bar{b} quadrado
- (5) 5ª dedução natura
- (6) 6ª dedução b-mole
- (7) 7ª dedução b- \bar{b} quadrado

Figura 5. Esquema básico da “fábrica de Guido”, com a correspondência das 21 (depois 22) cordas gregas e os 7 hexacordes, governados por 3 propriedades. Aparece em quase todos os tratados sob as formas gráficas mais variadas.

Esse tipo de escrita guidoniana demonstra a estreita afinidade que Antônio Teixeira tinha com os ensinamentos musicais eclesiásticos, já que foi padre e, dentre outros cargos, atuou como mestre de capela da Sé de Lisboa e revisor de cantochão do patriarcado. Assim como ele, outros operistas buscaram ensinamentos musicais no âmbito clerical, como Giovanni Paisiello (1740-1816), que estudou no Colégio dos Jesuitas; Domenico Cimarosa (1749-1801), com padres franciscanos e depois no conservatório de Sta. Maria do Loreto, dentre outros. A maioria deles compunham tanto músicas sacras quanto profanas, sendo grandes nomes da ópera italiana.

3.2.4.1 Reconstrução da parte de viola do quarteto *Os deuses não podem*

Esta é uma das seções mais completas constantes do conjunto manuscrito P-Cug MM876, já que estão presentes as partes cavas para as vozes, as trompas I e II, os oboés I e II, além dos violinos I e II e da parte de baixo contínuo, faltando apenas a parte da viola, que

também é faltante nas demais árias. Assim, faz-se necessário somente a reconstrução desta parte ausente.

Na introdução (compassos de 1 a 7), os violinos I e II possuem melodias diferentes entre si, ficando a viola dobrada à mesma voz do baixo contínuo, uma oitava acima, porém na segunda metade do compasso 1 e na primeira metade do compasso 2 a voz da viola fica na mesma oitava do baixo para evitar cruzamento com o violino II. No compasso 7, a viola foi resolvida com colcheias, imitando os oboés, para também não chocar e não cruzar com as demais vozes.

Na primeira metade dos compassos 8 os violinos estão em uníssono, então a viola foi reconstruída com voz independente, de acordo com o primeiro compasso do violino II, visto que a melodia do violino I no oitavo compasso é semelhante a do primeiro. A partir da segunda metade do oitavo até o décimo compasso, segue-se completando a tríade dos acordes de sol, lá e ré maior, seguindo majoritariamente a linha do baixo. Novamente, nos compassos de 11 até a primeira metade do 17, a viola dobra o baixo, uma oitava acima, com a última nota dos compassos 11 e 13 e as duas primeiras dos compassos 12 e 14 na mesma oitava do baixo para não haver cruzamento com os violinos, que estão com vozes independentes.

Na segunda metade do compasso 16 e primeira do 17, a viola segue a linha dos violinos com intervalos dentro das tríades dos acordes e a partir do terceiro tempo do 17 faz um arpejo de ré maior em uníssono com o baixo, reforçando, fenômeno que ocorrerá várias vezes. No compasso 18, a viola segue o grande uníssono de todas as vozes, na cadência de cláusula composta. Do compasso 19 ao 26, a viola dobra o baixo, fazendo uma adaptação de oitava no compasso 22. Provavelmente houve mais um erro do copista e o manuscrito estaria errado no compasso 26, pois acredita-se que o baixo tem a fermata no mesmo tempo que as outras vozes (*thesis* do último tempo deste compasso) e não depois (como está grafado no manuscrito). Essa conjectura se confirma no compasso 72, onde a fermata está exatamente no mesmo tempo em todos os instrumentos.

Do compasso 27 ao 30, os violinos possuem partes independentes, então a viola dobra o baixo uma oitava acima nos dois primeiros, e nos dois posteriores executa uníssono com o contínuo, a fim de evitar o cruzamento de vozes. Geralmente esse fato ocorre quando os violinos I e II estão tocando em intervalo de sexta. Nos compassos 31 a 38, há algumas ocorrências semelhantes, já que as últimas 3 notas do compasso 31 e as duas primeiras do 32

ficam na mesma oitava do contínuo. A terceira nota dos compassos 33 e 34 também ficam na mesma oitava do contínuo para evitar cruzamento com choque de segunda sem preparação.

Da *anacrusi* do compasso 39 até o compasso 45, há quatro vozes independentes, então fez-se a viola de acordo com a voz faltante nas demais cordas, sendo esta a voz do tenor, ou seja, a viola dobra o tenor na mesma oitava deste, porém no mesmo ritmo do baixo contínuo (semicolcheias). Esse fenômeno acontece em outros quartetos de Teixeira, como por exemplo, no quarteto *Atende oh Clóris*, antes do coro final da ópera *Guerras de Alecrim e Manjerona*, no qual há um acompanhamento a quatro vozes nos instrumentos, quando tem-se as quatro partes vocais cantando ao mesmo tempo (exemplo 45).

Nos compassos 46 e 47, a viola dobra o baixo uma oitava acima, já que os violinos têm partes diferentes entre si. Já em 48 e 49, a viola dobra o baixo na mesma oitava, pois se for uma oitava acima vai sobrecarregar a região aguda que já tem os dois violinos fazendo uníssono e em fusa. Nas últimas 3 notas do compasso 49 a viola dobra o baixo uma oitava acima para reforçar timbricamente a frase melódica. Os compassos de 50 a 53 configuram-se uma repetição de 46 a 49.

The image displays a musical score for a quartet. The top four staves are vocal parts for Clóris, Nisé, Fuas, and Gil Vaz. The bottom four staves are instrumental parts for Vln I, Vln II, Viola, and B. Cont. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The lyrics are in Portuguese and are aligned with the vocal staves. Measure numbers 27, 28, 29, 30, and 31 are indicated above the Clóris staff.

Exemplo 45. Compassos 27 a 31. *Guerras de Alecrim e Manjerona* – quarteto *Atende, oh Clóris*

De 50 a 54 a viola dobra o baixo, uma oitava acima, assim como do compasso 65 ao 72. Nos compassos 60 e 61 tem-se a viola na mesma oitava do contínuo, pelo mesmo motivo referido nos compassos 48 e 49. E do compasso 62 ao 64 e do 73 a 78, há a mesma situação das quatro vozes referidas na descrição da reconstrução dos compassos 39 a 45.

No intervalo entre os compassos 65 a 72, a viola dobra novamente o baixo. Finaliza-se a reconstrução da viola, nos compassos 79 e 80, com esta fazendo um contorno da melodia dos violinos, arpejando o acorde de ré maior, o que cria uma diferença intervalar ora de sextas e terças, ora de quarta e quintas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a realização do presente trabalho foi necessária a análise das principais composições operísticas de Antônio José da Silva (o Judeu), com música reconhecida de Antônio Teixeira, a fim de selecionar, dentre o conjunto manuscrito encontrado no acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (P-Cug MM876) – *Precipício de Faetonte* – as seções musicais nos padrões estilísticos do compositor, com o intuito de reconstruir as partes de viola e canto, faltantes até então. Dessa forma, as árias escolhidas foram *Naquela Deidade Galharda*, *Nas pupilas de meus olhos*, *Se quer adorar-me* e o quarteto *Os deuses não podem*.

Os resultados foram obtidos através do exame minucioso de partituras de óperas compostas por Antonio José da Silva, com música de Antonio Teixeira, de modo a extrair elementos que possibilitassem a reconstrução da parte de viola e de canto da ária anteriormente citada.

Portanto, foi necessária a análise dos procedimentos composicionais do autor, fazendo uso de outras obras do mesmo, a fim de reconhecer a maneira da distribuição orquestral de árias e ensembles que continham parte de viola, extraíndo os principais traços estilísticos utilizados pelo autor da música. A par dessas características, foi feita a comparação com a totalidade das árias presentes no manuscrito P-Cug MM876 a fim de verificar quais os trechos musicais com provável autoria de Antônio Teixeira, passíveis assim de serem reconstruídas com base na metodologia aplicada.

Nesse processo foram pontuados elementos como estruturação das frases (antecedente e conseqüente); aspectos formais (exposição, reexposição, desenvolvimento, contraste e síntese); estruturação melódica, rítmica e harmônica; distribuição de vozes, usados na maior parte das composições, os quais serviram de base para o reconhecimento nas árias em questão, resultando numa gama de procedimentos aplicáveis para reconstrução das partes de viola e vocal, nos moldes estéticos composicionais do autor, o que possibilita que a mesma seja executada tendo a orquestração na sua textura adequada.

Juntamente a esses procedimentos, houve ainda a necessidade de se localizar, nas composições musicais encontradas no manuscrito, o que foi chamado de *partimenti*, ou esquemas composicionais comumente utilizados durante o período galante. Para isso, utilizou-se o compêndio de esquemas apresentado por Gjerdingen (2007), que caracteriza os principais procedimentos utilizados nas composições musicais do século XVIII.

Como visto, através da análise dos procedimentos composicionais, foram extraídos elementos que possibilitaram a reconstrução das partes de viola e canto das seções “A” das árias trabalhadas. Cabe ressaltar que a composição proposta, apesar de ser resultado de uma análise histórico e cientificamente informada, pode apresentar diferenças quanto àquela composta originalmente por Antônio Teixeira (atualmente perdida), já que o processo de análise provém das diversas composições que chegaram aos nossos dias, o que pode diferir de alguma idéia composicional particular que o autor possa ter aplicado nessas árias.

Tendo em mãos a descrição dos principais procedimentos estilísticos das composições operísticas de Antônio Teixeira, estes podem posteriormente ser utilizados para viabilizar a composição das seções livres (seções B) das árias com as primeiras partes já reconstruídas, assim como estabelecer parâmetros de composição para o restante das seções musicais previstas no texto literário para que torne viável uma performance musical da ópera em questão, com todos os atributos musicais presentes, contribuindo assim para a recuperação de uma parte do patrimônio cultural luso-brasileiro, objetivo principal deste projeto.

A par da análise entre música e texto nas obras dos dois Antônio, percebe-se a forte interação entre o dramaturgo e o compositor musical, já que os poemas parecem ter sido pensados para a música característica de Antônio Teixeira, alguns até com versos quebrados, outros com um ritmo certo e definido. Da mesma maneira, a música encaixa-se perfeitamente ao texto, seja em ritmo, melodia e escolhas retóricas, denotando um grande entendimento dramático-musical de ambos os autores ao ponto de se fazer acreditar que as composições de sete das oito óperas *Judeu* tenham sido compostas em conjunto por esses dois autores, não se dissociando completamente o libretista do compositor musical.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

Livros e Arquivos

AMENO, Francisco Luís. *Theatro Comico Portuguez ou Collecção das Operas Portuguezas, que se representarão na casa da Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa, offerecidas à mui nobre Senhora Pecunia Argentina por ****. Lisboa: Offic. de Simão Thaddeo Ferreira, Tomo I, 4ª edição, 1787.

_____. *Theatro Comico Portuguez ou Collecção das Operas Portuguezas que se representarão na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa, offerecidas à mui nobre Senhora Pecunia Argentina por ****. Prelo da Regia Officina Sylviana e da Academia Real. Tomo II, pp. 461-605, 1744.

AUBRUN, Charles V. *La comedia española 1600/1680*. Madrid: Taurus, 1981.

BACH, Carl Philipp E. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Parte I. Berlin, 1753. Facs., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1957 e 1969.

BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.

BARATA, José Oliveira. *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII)*: António José da Silva (O Judeu) no palco joanino. Algés: DIFEL, 1998. (Memória e Sociedade).

BARBIERI, Niccolò. *What is a buffoon?* traduzido de *La supplica* (1634). In: COLE, Toby; CHINOY, Helen. *Actors on Acting*. 2ª ed. New York: Crown, 1954.

BIANCONI, Lorenzo; PESTELLI, Giorgio. *Storia dell'Opera italiana*. Parte II: *I sistemi; Il sistema produttivo e le sue competenze*, vol. 4; *La spettacolarità*, vol. 5; *Teorie e Tecniche, Immagini e Fantasmi*, vol. 6. Turim: Edizione di Torino/EDT, 1987-1988.

BRAGA, Theophilo. *História do Theatro Portuguez – A Baixa Comedia e a Opera*. Porto: Imprensa Portugueza, 1871.

BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

- BUCK, Donald Curtius. *Theatrical Production in Madrid's Cruz and Principe Theaters during the reign of Felipe V*. Austin: University Microfilms International, 1980.
- BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba : DeArtes – UFPR, 2008. 2a tiragem.
- CARDOSO, José Maria Pedrosa. *História Breve da Música Ocidental*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.
- 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.
- COTARELO Y MORÍ. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2000.
- COTGRAVE, Randle. *A Dictionairie of the French and English Tongues*. Londres: Adam Islip, 1611.
- CRUZ, José Maximo Leza. *Teatro Musical do Siglo XVIII*. In: CALVO, José Huerta. *Historia del teatro Espanõl: del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003.
- DAHLHAUS, Carl. "The dramaturgy of Italian opera". In Bianconi e Pestelli, *Opera in theory and practice: image and myth*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- DANTAS, Júlio. *O Amor em Portugal no Século XVIII*. Lisboa: Livraria Chardron, 1916.
- DESPRÉAUX, Nicolas Boileau. *Œuvres collationnées sur les anciennes éditions et sur les manuscrits*, Volume 2. L'Art Poétique. Paris: C.H. Langlois, 1830.
- DÍEZ BORQUE, José Maria. *Sociedad y Teatro en La España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978.
- DINES, Alberto. *Vínculos do fogo: António José da Silva, o Judeu, e outras histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. volume 1.

- DINES, Alberto. *O Judeu em Cena: El Prodigio de Amarante = O Prodigio de Amarante*. Organização, apresentação e cronologia / ELEUTÉRIO, Victor. Transcrição do manuscrito, versão para o português e notas – I. Edição bilingue e comprovação de autoria. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- FONSECA, Fernando Taveira da. *A Universidade de Coimbra (1700-1771) – Estudo Social e Econômica*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *What is an author?* In: *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ed. Josué V. Harari. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1979.
- GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.
- GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 5ª ed., 2007.
- HACQUARD, Georges. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Rio Tinto: Edições ASA, 1996.
- HEARTZ, Daniel. *Portrait of a Primo Uomo: Carlo Scalzi in Venice ca. 1740*. In: *Musikalische Ikonographie, Musikkultur im Spiegel der Bildenden Kunst*. Ed. por Constantin Floros, Hans Joachim Marx e Peter Petersen. Volume 12 do compêndio *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*. Laaber: Laaber-Verlag, 1994.
- _____. *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720 – 1780*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2003.
- HESPANHA, António Manuel. *A Igreja*. In: CARDIM, Pedro et al. (dir) José Mattoso. *História de Portugal (O Antigo regime)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta: Que é "Esclarecimento"?(Aufklärung)*. In: *Textos Seletos*. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

- KIMBELL, David R. B. *Italian Opera: National Traditions of Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- KOCK, Heinrich. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt, 1802. Traduzido para o inglês por RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Terceira tiragem. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- LEZA, José Maximo. *El Teatro Musical*. In: CALVO, Javier Huerta. *Historia del Teatro Español: del siglo XVIII a la época actual*. Org. por Emilio Peral Veiga e Fernando Doménech Rico. Volume II. Madrid: Gredos, 2003, p. 1687-1713.
- LUZÁN, Ignacio de. *La Poetica, o reglas de la poesia en General, y de sus principales especies*. Zaragoza: Francisco Revilla, 1737.
- MACEDO, J. Borges de. *Problemas de história da indústria portuguesa no século XVIII*. Lisboa: Querco, 1982.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar; BELLORI, João Pedro. *Academia Romana de S. Lucas - As honras da pintura, escultura e arquitectura: discurso de João Pedro Bellori, recitado na Academia Romana de S. Lucas, na segunda Dominga de Novembro de 1677*. Lisboa: Imprensa Regia, 1815.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Colecção de Memórias relativas às vidas dos pintores, escultores, architetos e gravadores portuguezes e dos estrangeiros que estiverão em Portugal*. Lisboa: Imp. Victorino Rodrigues da Silva, 1823.
- MACHADO, Cyrillo Wolkmar. *Descrição das Pinturas do Real Palácio de Mafra*. Ed. de J. M. Cordeiro de Sousa, *Revista de Arqueologia*, t. 3, p.105-112, 134-139, 177-186 e 207-211, 1936-1938.
- MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana*, Tomo IV. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.

- MACNEIL, Anne. Verbete *Commedia dell'Arte*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* – Org. George Grove e Stanley Sadie. 2ª Ed. Londres: MacMillan, 2001.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição: Tragédia por D.J.G. de Magalhães*. Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de Francisco de Paula Brito, 1839.
- MATTHESON, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre, oder Universelle und gründliche Anleitung wie ein Galant homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formieren, die Terminos technicos verstehen geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonnieren möge*. Hamburg, 1713.
- _____. *Critica Musica*. Hamburg. Facs., 1722. Reimpressão em Amsterdan: Frits Knuf, 1964.
- _____. *Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg. Facs., 1737. Reimpressão em Hildesheim: Olms, 1976.
- _____. *Der vollkommene Cappellmeister*. Hamburg. Facs., 1739. Reimpressão em Kassel: Bärenreiter, 1954.
- MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal e o paradoxo do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- MAZZA, José, fl. 1771-1797. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Prefácio e notas do Pe. José Augusto Alegria. Lisboa: Tipografia da Editorial Império, Lda., Originalmente publicado na Revista Ocidente 1944/45.
- McClymonds, Marita. Verbete *Opera Seria*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* – Org. George Grove e Stanley Sadie. 2ª Ed. Londres: MacMillan, 2001.

- MENESES, Manuel Joaquim de. *Companhias líricas no Teatro do Rio de Janeiro antes da chegada da Corte Portuguesa em 1808*. Rio de Janeiro, Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional, L.4, P.2, n.20.
- MONFORT, Jacqueline. *Quelques notes sur l'histoire du théâtre portugais (1729-1750)*. Paris: Edição F.C.G, 1972.
- MONTEIRO, Nuno G. F. *A consolidação da dinastia de Bragança e o apogeu de Portugal barroco*. In: TENGARRINHA, José Manuel. *História de Portugal*. Bauru, São Paulo: Unesp, 2000.
- MOYA, Juan Pérez de. *Philosophía secreta de la gentilidad (1585)*. Edição e introdução de Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1995.
- NAZARETH, Gilson. Da identificação histórica através da biografia individual e coletiva, *Brasil Genealógico – Revista do Colégio Brasileiro de Genealogia*, n. 54, v. 4, 1990.
- NICOLL, Allardyce. *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia Dell' Arte*. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.
- OEHRLEIN, Josef. *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1993.
- OVIDIO. *Les Métamorphoses*. Tradução de J. Charmond. Tomo 1. Paris: Librairie Garnier Frères, 1936.
- PÁSCOA, Márcio Leonel Farias Reis. *As óperas de Antonio José da Silva, o Judeu e Antonio 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*. vol. 1. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012 (p. 141-154).
- PICCHIO, Luciana Stegnano. *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugalia, 1969.
- PINCIANO, López. *Philosophia Antigua Poetica*. Madrid, 1974.
- POLIBIO; TEJERA, Alberto Díaz (org.). *Historias*. Livro II. Madrid: Editorial CSIC - CSIC Press, 1971.

- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- QUANTZ, Johann J. *On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Introduction*. Tradução para o inglês por Edward R. Reilly. Segunda edição. New England: UPNE, 1985.
- RANDEL, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*. Edição ilustrada. Harvard University Press, 2003 – verbete ‘key signature’.
- REBELLO, Luiz Francisco. *Breve História do Teatro Português*. Mem Martins: Publicações Europa-América. Volume 68 da Coleção Saber, 2000.
- ROSSELLI, John. Verbetes *Castrato*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* – Org. George Grove e Stanley Sadie. 2ª Ed. Londres: MacMillan, 2001.
- SANGUINETTI, Giorgio. *The Art of Partimento: History, Theory and Practice*. New York: Oxford University Press, 2012.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. Tomo I. In: *Œuvres de J. J. Rousseau*. Tomo XIV. Paris: Chez Emler Frères, 1826.
- SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabela, e outras Comédias da Commedia dell’Arte*. Organização, tradução e notas por Roberta Barni. São Paulo, FAPESP: Iluminuras, 2003.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos. *Teatro de Outros Tempos; elementos para a história do teatro português*. Lisboa: sem editora, 1933.
- SERRÃO, Vítor. *A Cripto-História da Arte: análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- SILVA, António José da (O Judeu). *Obras Completas*. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 4 volumes. Volume I, 1957-1958
- _____. *Obras Completas*. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 4 volumes. Volume IV, 1958.

- SILVEIRA, Francisco Maciel. *Concerto barroco às óperas do Judeu*. São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1992.
- SONNERAT, Pierre. *Voyage aux Indes Orientales et à la Chine*. Paris: Dentu, v. 4, 1806.
- SOUSA, Filipe de. *O compositor Antônio Teixeira e a sua Obra*. In: *Bracara Augusta*. Actas do congresso “A arte em Portugal no século XVIII”. Braga: vol. 28, III tomo, 1974.
- STROHM, Reinhard. *Die italienische Oper im 18 Jahrhundert* (1979). Versão italiana revisada e ampliada, *L’opera italiana nel settecento*. Veneza: Marsilio, 1991.
- _____. *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. New Haven / Londres: Yale University Press, 1997.
- TARUSKIN, Richard. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries – The Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press, v. 2, 2010.
- TORRES, Rosa Maria. *As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música. Contribuição da metodologia Kodály*. Lisboa: Editorial Caminho S.A., 1998.
- VAINFAS, Ronaldo. *Confissões da Bahia: santo ofício da inquisição de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VASCONCELOS, Joaquim Antonio da Fonseca e. *Os Musicos Portuguezes: biographia-bibliographia*. Volume I. Porto: Imprensa Portugueza, 1870.
- VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, II volume. Lisboa: Typographia Mattos Moreira de Pinheiro, 1900.
- VOLTAIRE (François Marie Arouet). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*. Organizado por DIDEROT, Denis. Tomo XV. Lausanne e Berna: Chez les Sociétés typographiques, 1782.

Artigos Científicos

- ANDRADE, Débora El-Jaick. *Antônio José da Silva, teatro, religião e literatura no Antigo Regime Português*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.
- BIANCONI, Lorenzo; WALKER, Thomas. *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Italian Opera* (1984). In: *Early Music History*. vol. 4. ed. por Iain Fenlon. New York: Cambridge University Press, 2009.
- CÂMARA, José Bettencourt da. *A Música em Portugal na primeira metade do século XVIII*. Évora: Repositório Científico da Universidade de Évora, 2011.
- CRUZ, Cristina Brito da. *Sobre Kodály e o seu conceito de educação musical: abordagem geral e indicações bibliográficas*. Editado pela Associação Portuguesa de Educação Musical, 1998.
- FREITAS, Mariana Portas de. *Entre o hexacorde de Guido e o solfejo “francês”: a ‘Escola de Canto de Orgão’ de Caetano de Melo de Jesus (1759) – Primeira recepção da teoria do heptacorde num tratado teórico-musical em língua portuguesa*. Revista Brasileira de música. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. v. 23/2, 2010, p. 45-71.
- HEARTZ, Daniel. *Approaching a History of 18th-Century Music*. In: *Current Musicology number 9*. Editado por Neal Saslaw. Columbia University: outono de 1969, p. 92-95.
- ORLANDI, Michelle Fernanda (IC); JUNQUEIRA, Renata Soares (O). *Os Disfarces De Antônio José Da Silva, O Judeu*, FAPESP, 2010.
- PÁSCOA, Márcio Leonel Farias Reis. *Notícias sobre óperas na Amazônia durante o século XVIII*. In: Revista Eletrônica Aboré. Manaus: Escola Superior de Artes e Turismo, edição 03/2007.

PÁSCOA, Márcio Leonel Farias Reis. *As óperas de Antonio José da Silva, o Judeu e Antonio Teixeira: atribuição de autoria e reconhecimento de modelos estéticos da produção lírica luso brasileira do século XVIII* – Resumo de comunicação realizada no “I Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ: Atualidade da Ópera”, no dia 09 de agosto de 2010 na Universidade Federal do Rio de Janeiro – RJ, registrado nos Anais do referido simpósio à pp. 43.

_____. *A retórica nas óperas setecentistas de Antonio Teixeira e Antonio José da Silva*, In: *Literatura interfaces, fronteiras* (org. Juciane Cavalleiro), pp.213-222, Manaus: EdUEA, 2010.

PEREIRA, Paulo Roberto. *Antônio José da Silva: seu percurso e o juízo da Academia*. Ensaio publicado na *Revista Brasileira* nº 45, cap. Tricentenário. pp. 131-142. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005.

PEREIRA S. J., Padre Bento. *Florilégio dos modos de falar e adágios da língua portuguesa*. Lisboa: Paulo Craesbeeck & Cia, 1655.

ROSA, Carlos Junior Gontijo. *Dois versões dramáticas do mito do filho do Sol*. In : *Revista Crioula* nº 10. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, novembro de 2011.

SILVA, Eduardo Neves da (IC), JUNQUEIRA, Renata Soares (O). *O Judeu revisitado: A vida e a obra de Antônio José da Silva na ficção romanesca e no teatro dos seus pósteros*. Anais do 4º Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários (CELLI), dentro do 1º Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários (CIELLI). Maringá: Universidade Estadual de Maringá-UEM, 2010.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. *Falando de Festas e Óperas na Terra dos Goyases*. Artigo publicado na *Revista UFG* (Universidade Federal de Goiás) ano XII, nº 9, pp. 139-150, em dezembro de 2010.

Manuscritos

P-Cug MM876 (*Percepções de Faetonte*) pertencente à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

P-VV AMG-6 (*Varietades de Proteu*) pertencente à Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa.

P-VV AMG-7 (*Guerras do Alecrim e Mangerona*) pertencente à Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa.

S-SK 735 (*Trio | Violino Primo | Violino Secondo | Violoncello | Del Sig^r David Perez.*) - RISM ID nº 190009323 «<http://opac.rism.info/search?documentid=190009323>»

Sítios da Internet e mídia eletrônica

BAIDER, Fabienne H. *Sexism and Language: What Can the Web Teach Us?* University of Toronto: CH Working Paper A.14, publ. October 2000. Disponível no sítio da web <http://projects.chass.utoronto.ca/chwp/baider/>, acessado em 26 de julho de 2013.

Biblioteca Joanina. D. João V > Programação Cultural. Disponível no sítio da web http://bibliotecajoanina.uc.pt/a_biblioteca/d_joao_v/programacao_cultural?pag=0#t, acessado em 23 de junho de 2013.

BULL, Stephen (2008). “*Sobre a música de As Varietades de Proteu*”. CD-ROM. As Varietades de Proteu. Ópera de António Teixeira. Lisboa: Numérica MC/dgArtes.

CARDOSO, João Paulo Seara. *Há na glória padecer: Reflexões sobre a vida e obra de António José da Silva, o Judeu*. Artigo disponível no sítio da web marionetasdoporto.pt – 2005, acessado em 17 de junho de 2011.

DINES, Alberto. *A terceira morte do Judeu*. Artigo publicado no sítio da web revistadehistoria.com.br – 21/09/2007, acessado em 16 de junho de 2012.

Merriam-Webster's Collegiate Dictionary. Verbetes “Zapping”, pesquisado no sítio da web www.merriam-webster.com, acessado em 04 de agosto de 2012.

Palácio Nacional de Mafra. *O Precipício de Faetonte* (figura 2). Pintura do teto da Sala da Guarda. Pesquisado no sítio da web <http://www.palaciomafra.pt/pt-PT/palaciomenu/salas/ContentDetail.aspx?id=187>, acessado em 30 de julho de 2013.

Sangue do Meu Sangue. Notas Biográficas de “Pedegache”, pesquisadas no sítio da web <http://pagfam.geneall.net/2762/pessoas.php?id=1063903>, acessado em 18 de junho 2012.

Antônio José da Silva (1705-1739)

Antônio Teixeira (1707-1774)

Naquela Deidade Galharda

Ária de Mecenas, da ópera
Precipício de Faetonte

Naquela Deidade Galharda

da Ópera Precipício de Faetonte

Antônio José da Silva
(1705 - 1739)

Antônio Teixeira (1707 - 1774)
Reconstrução das partes de viola e canto: Gabriel Lima
sob orientação do Prof. Dr. Márcio Páscoa

Allegro Grazioso

Mecenas

Violino I

Violino II

Viola

B. Continuo

7

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

19 *mf*

Mecenas

Na - que la dei - da - de ga

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

26 *f p*

Mecenas

lhar - da que vis - te, ga - lhar - da que vis - te, con - sis - te con - sis - te a gló - ria fe -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

34

Mecenas

liz. de mi - nha ven - tu - ra de mi - nha ven - tu - ra a gló - ria fe - liz a

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

41

Mecenas

gló-ria fe - liz a gló-ria fe - liz a gló - ria fe - liz a

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

48

Mecenas

gló - ria fe - liz a gló - ria fe - liz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

poco f

poco f

poco f

poco f

54

Mecenas

Na - que la dei - da-de ga - lhar - da que vis-te, con - sis - te con

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

f

poco f

p

f

poco f

p

f

f

p

f

p

61 *poco f p* *poco f p poco f p f*

Mecenas
 sis - te a gló - ria fe - liz — de mi - nha ven - tu - ra a gló - ria fe -

Vln. I
poco f p

Vln. II
poco f p f p

Vla.
f p f p

B. Cont.
f p f p

68

Mecenas
 liz — a gló - ria fe - liz — a gló - ria fe - liz — a gló -

Vln. I
p

Vln. II
p

Vla.
f p

B. Cont.
f p

74 *f p f*

Mecenas
 - - - - - ria fe - liz. a gló - ria a gló - ria a

Vln. I
f p f

Vln. II
f p f

Vla.
f solo p f

B. Cont.
f p f

80 *p* *f* *p* *f* *p*

Mecenas
gló-ria a gló-ria fe - liz a gló-ria a gló-ria a gló-ria a

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont. *tutti* *p* *f* solo *p* *f* *tutti* *p*

86 *poco f*

Mecenas
gló-ria fe - liz a gló - - ria fe - liz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont. *poco f*

92

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

Antônio José da Silva (1705-1739)

Antônio Teixeira (1707-1774)

Nas Pupilas de Meus Olhos

Ária de Faetonte, da ópera
Precipício de Faetonte

Nas Pupilas de Meus Olhos

Antônio José da Silva
(1705 - 1739)

Antônio Teixeira (1707 - 1774)
Reconstrução das partes de viola e canto: Gabriel Lima
Orientação: Dr. Márcio Páscoa

Andante Moderato

The musical score is divided into three systems. The first system includes Faetonte (flute), Violino I, Violino II, Viola, and Baixo Continuo. The second system includes Vln. I, Vln. II, Vla., and B. Cont. The third system includes Vln. I, Vln. II, Vla., and B. Cont. The tempo is marked 'Andante Moderato'. The key signature has two flats. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *tr* (trill). The score features various musical notations such as slurs, accents, and trills.

10 *p*

Factonte Nas pu

Vln. I

Vln. II *p*

Vla. *f* *assai*

B. Cont. *p* *f* *assai*

13

Factonte *f* *p* *f* *p* *f* *p*

pi-las de meus o-lhos de meus o lhos, o me-u bem hei. de bus - car. — o meu bem hei. de bus

Vln. I

Vln. II *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p* *f* *p* *p*

B. Cont. *p* *f* *p* *f* *p* *p*

16

Factonte *f* *p* *f* *p*

- car. — e ve - rei se pos-so a

Vln. I *f* *p* *f* *p*

Vln. II *f* *p* *f* *p*

Vla. *f* *p* *f* *p*

B. Cont. *f* *p* *f* *p*

19

Faetonte *tr* *P*
 char... en-tre a có - pia do meu pra to en-tre a có - pia do meu pran-to des-ta

Vln. I *tr*

Vln. II *f* *tr* *P*

Vla. *f* *P*

B. Cont. *f* *P*

22

Faetonte *tr*
 có - pia o e - xem-plar des-ta có - pia o e - xem

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla.

B. Cont.

24

Faetonte *tr*
 plar... se pos-so a-char se pos-so a-char se pos-so a-char

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla.

B. Cont.

26 *f* *P*

Faetonte
e ve - rei se pos-so a-char des-ta có - pia... o e- xem-plar e ve - rei se pos-so a

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

f *P*

28 *f* *P*

Faetonte
char des-ta có - pia. o e- xem - plar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

f *P* *f* *P* *f* *P* *f* *P*

f *P* *f*

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

33

Factonte *p* *f* *p*
 Nas pu - pi - las de meus o - lhos de meus

Vln. I

Vln. II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p*

B. Cont. *p* *f* *p* *p*

35

Factonte *f* *p* *f* *p*
 o - lhos o me-u bem. hei de bus - car o me-u bem. hei de bus -

Vln. I *f* *p* *f* *p*

Vln. II *f* *p* *f* *p*

Vla. *f* *p* *f* *p*

B. Cont. *f* *p* *p*

37

Factonte *f* *p* *p*
 - car e ve - rei se - pos - so a - char Nas pu

Vln. I *f* *p* *f* *p*

Vln. II *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f*

B. Cont. *f* *p* *f*

P448

40 *f p f p*

Factonte
 pi-las de meus o - lhos de meus o - lhos e ve - rei se pos-so ve-rei se pos so a

Vln. I

Vln. II
f p f p

Vla.
p f p f p

B. Cont.
p f p f f p

43 *f*

Factonte
 char_____ ve - rei se pos-so a - char o me-u bem hei_ de bus -

Vln. I

Vln. II
f

Vla.
f

B. Cont.
p

45 *f p*

Factonte
 - car_____ o me-u bem hei. de bus - car_____

Vln. I

Vln. II
f p f p f p

Vla.
f p f p

B. Cont.
f p f

48

Faetonte *e ve - rei se pos-so a - char... se pos-so a-char*

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla. *p*

B. Cont. *p*

50

Faetonte *se pos-so a-char se pos-so a-char e ve - rei se pos-so a-char des - ta*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont. *f*

52

Faetonte *có pia... o e - xem - plar e ve - rei se pos-so a-char des - ta có - pia... o e - xem -*

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

B. Cont. *p* *f*

54

Faetonte *plar.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

rfz *f* *f*

rfz *f*

rfz *f*

rfz *f*

57

Faetonte

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

Antônio José da Silva (1705-1739)

Antônio Teixeira (1707-1774)

Se Quer Adorar-me

Ária de Chirinola, da ópera
Precipício de Faetonte

Se Quer Adorar-me

Antônio José da Silva
(1705 - 1739)

Antônio Teixeira (1707-1774)
Reconstrução das partes de Viola e Canto: Gabriel Lima
Orientador: Dr. Márcio Páscoa

Andante

Chirinola

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Baixo Continuo

7

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

p

p

p

p

13

Chirinola

Se

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

f

f

f

p

p

20

Chirinola
 quer a-do - rar-me a - do - rar-me da má-gi-ca fu - ja. da má - gi-ca fu - ja Se_ quer a-do

Vln. I
f *f* *p* *f*

Vln. II
f *f* *p* *f*

Vla.
p *f* *p* *f*

B. Cont.
p *f*

27

Chirinola
 rar-me se_ quer a-do - rar-me da má - - gi-ca fu - ja. Se quer a-do

Vln. I
p *f* *p*

Vln. II
p *f* *p*

Vla.
p *f* *p*

B. Cont.
p

34

Chirinola
 rar-me se_ quer_ se quer se_ quer a-do - rar-me se_ quer se - quer se_

Vln. I
p

Vln. II
p

Vla.
p

B. Cont.
p

60

Chirinola

fu - ja. da má - gi - ca fu - ja Se quer dez - pre - zar - me se

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

67

Chirinola

quer dez - pre - zar - me fa - rá - fa - rá o - que qui - ser - se quer dez - pre

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

73

Chirinola

zar - me se quer dez - pre - zar - me se quer fa - rá fa - rá o que qui - ser.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

80

Chirinola

que é mui - to se-nhor do-se - nhor... seu na

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

87

Chirinola

riz... que é mui - to se - nhor... que é mui - to se - nhor... se - nhor do se

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

93

Chirinola

nhor seu na - riz... é se-nhor é se-nhor que é mui-to se-nhor do seu na -

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

99

p *p* *p*

Chirinola

- riz é se-nhor é se-nhor que é mui-to se-nhor do seu na - riz.

Vln. I

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

Vln. II

f *p* *f*

Vla.

f *p* *f*

B. Cont.

f *p* *f*

105

Chirinola

Vln. I

tr *tr*

Vln. II

tr *tr*

Vla.

tr *tr*

B. Cont.

Antônio José da Silva (1705-1739)

Antônio Teixeira (1707-1774)

Os Deuses não Podem

Ária a 4, *Ismene, Albano, Faetonte e Rei*, da ópera
Precipício de Faetonte

Quarteto Os Deuses Não Podem da Ópera Precipício de Faetonte

Antônio José da Silva
(1705 - 1739)

Antônio Teixeira (1707 - 1774)
Reconstrução das partes de viola e canto: Gabriel Lima
sob orientação do Prof. Dr. Márcio Páscoa

Allegro Moderato

Ismene
Albano
Faetonte
Rei Tages

Allegro Moderato

Oboé I
Oboé II

Tromba I
Tromba II

Violino I
Violino II
Viola
Baixo Continuo

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

6

Albano

Os Deu-ses não po-dem dous fi-nos af-fec-tos ja-mais se-pa-rar dous

Ob. I

Ob. II

Trba. I

Trba. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

p

f

p

f

f

11

Albano

fi-nos af-fec-tos ja-mais se-pa-rar dous fi-nos af-fec-tos ja-mais se-pa-rar

Rei

Se os Deu ses o que-rem q'os

Trba. I

Trba. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

p

p

f

p

p

p

p

16

Factone

A - mor...é mu-dá-vel tal não po-de o-brar a

Rei

há de es-tor-var quem o há de es-tor-var quem o há de es-tor-var

Trba. I

Trba. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

Detailed description of the musical score: The score is for page 157, starting at measure 16. It features two vocal parts and a full orchestra. The vocal parts are Factone (soprano) and Rei (bass). The Factone part has lyrics 'A - mor...é mu-dá-vel tal não po-de o-brar a' and the Rei part has lyrics 'há de es-tor-var quem o há de es-tor-var quem o há de es-tor-var'. The orchestra includes two trumpets (Trba. I and II), two violins (Vln. I and II), a viola (Vla.), and a bassoon (B. Cont.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Dynamics include f (forte) and p (piano). The Factone part has a melodic line with some rests. The Rei part has a similar melodic line. The trumpet parts have a rhythmic pattern of quarter notes. The violin and viola parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The bassoon part has a rhythmic pattern of quarter notes.

21

Ismene

Factonte

Ob. I

Ob. II

Trba. I

Trba. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

A tan - tos de - cre - tos não

mor ému-dá-vel tal não po - de o-brar a - mor ému-dá-vel tal não po - de o-brar.

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

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

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

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

Ismene po - so fal-tar não, não po - so fal - tar... não, não po - so fal - tar não po - so fal - tar não

Albano

Factonte

Rci

Ob. I

Ob. II

Trba. I

Trba. II

Vln. I

Vln. II

Vln.

B. Cont.

musical score for page 33, featuring vocal parts (Ismene, Albano) and instrumental parts (Flute, Clarinet, Trumpets, Violins, Viola, Bassoon). The score is in G major and 4/4 time. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The instrumental parts include a complex rhythmic pattern for the strings and woodwinds.

Ismene
po - so fal - tar não po - so fal - tar

Albano
Na tu - a mu - dan - ça que po - so es - pe - rar Na

Flaute

Rei

Trba. I

Trba. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

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

Ismene So - frer pa - de cen-do dos ze - los o mal So -

Albano tu-a mu-dan-ça que po-so es pe-rar. Se es-tou pa - de cen-do dos ze - los o mal Se es

Factonte So - frer pa - de cen-do dos ze - los o mal So -

Rei So - frer pa - de cen-do dos ze - los o mal So -

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Trba. I *f*

Trba. II *f*

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

B. Cont. *p* *f*

41

Ismene
 frer pa-de-cen-do dos ze - los o mal So - frer pa-de-cen-do dos ze - los o mal dos

Albano
 tou pa-de-cen-do dos ze - los o mal Se es - tou pa-de-cen-do dos ze - los o mal dos

Factonte
 frer pa-de-cen-do dos ze - los o mal So - frer pa-de-cen-do dos ze - los o mal dos

Rci
 frer pa-de-cen-do dos ze - los o mal So - frer pa-de-cen-do dos ze - los o mal dos

Ob. I
p *f*

Ob. II
p *f*

Trba. I

Trba. II

Vln. I
p *f* *p*

Vln. II
p *f* *p*

Vla.
f *p*

B. Cont.
p *f* *p*

ze - los o mal So - frer pa - de - cen - do dos ze - los o mal. So

ze - los o mal Se es - tou pa - de - cen - do dos ze - los o mal.

ze - los o mal So

ze - los o mal So - frer... pa - de - cen - do dos ze - los o mal

p

p

Trba. I

Trba. II

Vln. I *f* *p* *f* *p*

Vln. II *f* *p* *f* *p*

Vla. *f* *p* *f*

B. Cont. *f* *p* *f*

Ismene
frer pa - de - cen - do dos ze - los o mal A - mor é mu - dá - vel.

Albano

Factonte
frer pa - de - cen - do dos ze - los o mal

Rei
So - frer... pa - de - cen - do dos ze - los o mal

Ob. I
p

Ob. II
p

Trba. I

Trba. II

Vln. I
f *p*

Vln. II
f *p*

Vla.
p *f* *p*

B. Cont.
p *f* *p*

Ismene
tal não po-de o-brar

Albano
Na tu - a mu-dan ça que pos-so es-pe-rar?

Factonte
A tan to se - cre - tos não po - so fal - tar

Rei
So

Ob. I

Ob. II

Trba. I

Trba. II

Vln. I
f *p* *f* *p* *f*

Vln. II
f *p* *f* *p* *f*

Vla.
f *p* *f* *p*

B. Cont.
f *p* *f* *p*

60

Ismene

So - frer... pa-de-cen - do dos ze - los o mal, dos

Albano

Se es - tou... pa-de-cen - do dos ze - los o mal, dos

Faetonte

So - frer... pa-de-cen - do dos ze - los o mal, dos

Rei

frer... pa-de - cen - do dos ze - los o mal... So - frer... pa-de-cen - do dos ze - los o mal, dos

Ob. I

Ob. II

Trba. I

Trba. II

Vln. I

Vln. II

Vln.

B. Cont.

Ismene
 ze - los o mal. So - frer pa - de - cen - do dos ze - los o mal

Albano
 ze - los o mal. Se es - tou pa - de - cen - do dos ze - los o mal

Faetonte
 ze - los o mal. Dos

Rei
 ze - los o mal. So - frer pa - de - cen - do

Ob. I
p

Ob. II
p

Trba. I

Trba. II

Vln. I
p *f*

Vln. II
p *f*

Vla.
p *f*

B. Cont.
p *f*

Score for measures 68-71, featuring vocalists and an orchestra. The vocal parts are for Ismene, Albano, Faetonte, and Rei. The instrumental parts include Oboe I and II, Trumpets I and II, Violins I and II, Viola, and Bassoon. Dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte).

Ismene: So - frer pa - de-cen-do dos ze-los o mal

Albano: Se es - tou pa - de-cen-do dos ze-los o mal

Faetonte: ze - los o mal Dos

Rei: So - frer... pa - de - cen - do

Ob. I: *p*

Ob. II: *p*

Trba. I:

Trba. II:

Vln. I: *p* *f*

Vln. II: *p* *f*

Vla.: *p* *f*

B. Cont.: *p* *f*

Ismene
So - frer... pa-de-cen - do dos ze - los o mal, dos ze - los o mal, dos

Albano
Se es - tou... pa-de-cen - do dos ze - los o mal, dos ze - los o mal, dos

Faetonte
ze - los o mal So - frer pa-de-cen - do dos ze - los o mal, dos ze - los o mal, dos

Reï
So - frer... pa-de-cen - do dos ze - los o mal, dos ze - los o mal, dos

Ob. I
f

Ob. II
f

Trba. I
f

Trba. II

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.

B. Cont.
f

Ismene
ze - los o mal.

Albano
ze - los o mal.

Factonte
ze - los o mal.

Rei
ze - los o mal.

Ob. I

Ob. II

Trba. I

Trba. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. Cont.

Na minha vingança

Tercetto

Allegro Moderato

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Oboé I, Oboé II, Tromba I, Tromba II, Violino I, Violino II, and Baixo Continuo. The second system includes Ob. I, Ob. II, Tbn., Vln. I, Vln. II, and B. Cont. The tempo is marked 'Allegro Moderato'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The Tromba parts are marked 'In C solfaut'. The Baixo Continuo part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Violino parts have a complex rhythmic pattern with slurs and dynamic markings. The Oboe and Trombone parts have a more melodic line with some rests.

7

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

Ay de mim, q'a ferida

Ária de Faetonte

Andantino Moderato

Violin I

Violino II

Baixo Continuo

8

Vln. I

Vln. II

B. Cont.

13

Vln. I

Vln. II

B. Cont.

20

Vln. I

Vln. II

B. Cont.

f

f

f

p

dol.

dol.

f

p

f

f

p

f

f

Irado e Aflito - Rondó

Ária de Albano

Andante Moderato

This system contains five staves: Oboé I, Oboé II, Violino I, Violino II, and Baixo Continuo. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Andante Moderato'. The Oboé parts are marked 'poco f' and have 'Soli' markings at the end of the system. The Violino parts are marked 'poco f' and 'f'. The Baixo Continuo part is marked 'poco f' and 'f'.

Oboé I *poco f* *Soli*

Oboé II *poco f* *Soli*

Violino I *poco f* *f*

Violino II *poco f* *f*

Baixo Continuo *poco f* *f*

5

This system contains five staves: Ob. I, Ob. II, Vln. I, Vln. II, and B. Cont. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The Ob. I and Ob. II parts are marked 'poco f' and 'f'. The Vln. I and Vln. II parts are marked 'p' and 'f'. The B. Cont. part is marked 'f'.

Ob. I *poco f* *f*

Ob. II *poco f* *f*

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

B. Cont. *f*

Se cuidas que posso da mágica usar

Dueto II - Chichisbéu e Chirinola

Antônio José da Silva
(1705 - 1739)

Allegro

Violino I

Violino II

Violoncello

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Com pompa luzida

Dueto III - Faetonte e Apolo

Antônio José da Silva
(1705 - 1739)

Andante Grazioso

Musical score for Violino I, Violino II, and Baixo Continuo. The score is in 3/4 time and G major. It consists of three staves. The Violino I and II parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Baixo Continuo provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line.

Musical score for Vln. I, Vln. II, and B. Cont. (measures 8-14). The score is in 3/4 time and G major. It consists of three staves. The Vln. I part features a melodic line with trills and triplets. The Vln. II part features a melodic line with triplets. The B. Cont. part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line. Dynamics include *tr*, *f*, and *p*.

Musical score for Vln. I, Vln. II, and B. Cont. (measures 15-21). The score is in 3/4 time and G major. It consists of three staves. The Vln. I part features a melodic line with triplets and a sixteenth-note run. The Vln. II part features a melodic line with triplets and a sixteenth-note run. The B. Cont. part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line. Dynamics include *f* and *p*.

Não temo a sorte

Ária Espúria

Allegro Moderato

Violino I

Violino II

Baixo Contínuo

The first system of the score consists of three staves. The top staff is Violino I, the middle is Violino II, and the bottom is Baixo Contínuo. All staves are in a key signature of one flat (B-flat major) and a common time signature (C). The Violino I part begins with a dynamic marking of *f* and features a melodic line with some slurs. The Violino II part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, also starting with *f*. The Baixo Contínuo part plays a steady eighth-note bass line, also marked *f*.

Vln. I

Vln. II

B. Cont.

The second system continues the three-staff arrangement. The Violino I part starts with a triplet of eighth notes marked *p*, followed by a dynamic shift to *f*. The Violino II part continues its eighth-note accompaniment, marked *p* and *f*. The Baixo Contínuo part maintains its eighth-note bass line, marked *p* and *f*.

Vln. I

Vln. II

B. Cont.

The third system continues the three-staff arrangement. The Violino I part features a melodic line with dynamics *f*, *p*, *p*, and *f*. The Violino II part continues its eighth-note accompaniment, marked *f*, *p*, *p*, and *f*. The Baixo Contínuo part maintains its eighth-note bass line, marked *f*, *p*, and *f*.

ANEXO II – Manuscritos das árias contempladas pela reconstrução

Naquela deidade galharda

Violino I



Violino II



Baixo Contínuo



Nas pupilas de meus olhos

Violino I



Violino II



Baixo Contínuo



Se quer adorar-me

Violino I



Violino II



Baixo Contínuo



Quarteto *Os deuses não podem*

Vozes e Baixo Contínuo



Vozes e Baixo Contínuo (continuação)



Violino I



Violino II



Oboés



Trompas I e II

