

PRIMA LA MUSICA, POI LE PAROLE? –
PROBLEMÁTICAS NA RECONSTITUIÇÃO DA MÚSICA
DO TEATRO PORTUGUÊS SETECENTISTA

DAVID CRANMER
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa

Palavra prévia

Sem responder, por enquanto, pergunto de quem são as óperas seguintes:

As bodas de Fígaro
Don Giovanni
La clemenza di Tito
e das seguintes:
Falstaff
Prima la musica, poi le parole

Voltaremos a esta pergunta adiante.

Introdução

Os estudiosos da música dramática europeia do século XVIII entendem como elemento central o estudo da ópera italiana. A centralidade desta tradição – apenas uma entre tantas outras – facilmente condiciona, por transferência direta, as estratégias de abordagem usadas no estudo das restantes tradições não-italianas. Assim sendo, antes de expor as questões que nos interessam em relação aos géneros da tradição luso-brasileira, propomos esclarecer alguns dos preconceitos e metodologias que o estudo da ópera italiana tipicamente nos traz.

Os intérpretes (maestros, cantores e instrumentistas) e melómanos, por um lado, e os musicólogos, por outro, não olham para a ópera italiana setecentista necessariamente da mesma maneira. Uma primeira variável, sujeita a muitos preconceitos, é a questão do cânone – o cerne deste repertório. Para o público geral, a ópera setecentista limita-se a pouco mais do que quatro óperas de um austríaco – o imortal Mozart. Não é aqui o lugar para discutir a maneira como a hegemónica musicologia germânica conseguiu, entre o público melómano geral, estabelecer o mestre de Salzburgo como autor não só do *Singspiel* mais importante do século XVIII (*A flauta mágica*) – neste caso, pelo menos, de um género germânico – mas também das “três maiores” óperas italianas (*As bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*). Nem é a nossa intenção nesta ocasião pôr em dúvida esta avaliação. O que aqui é relevante é a maneira como a aceitação generalizada destas óperas de Mozart se reflete na programação das companhias e das casas de ópera, e como este compositor acaba por ser sempre o ponto de comparação pelo qual qualquer outra ópera de qualquer outro compositor da segunda metade do século XVIII é avaliada.

Pelo contrário, os musicólogos, especialmente de países mais “periféricos” quer da Europa quer do resto do mundo, chegam mais facilmente a uma perspectiva mais alargada, e, mesmo quando as suas investigações procurem sobretudo contextualizar o grande Mozart, reconhecem e valorizam a importância e a grandeza de muitos outros compositores e das suas óperas. Como consequência, procuram promover os seus achados, com o apoio de alguns maestros e companhias mais abertos ou aventureiros, mas muitas vezes face à forte resistência de instituições estabelecidas.

Uma segunda variável na apreciação de uma ópera italiana é a atenção relativa prestada à música e ao texto. Embora seja intrínseco ao papel do maestro ter uma visão abrangente e equilibrada, o papel do cantor exige uma atenção específica ao texto a cantar, enquanto para o instrumentista o texto não possui qualquer interesse. Para o musicólogo, o texto e seu autor podem ser objetos de estudo específico e independente da música, mesmo que seja esta que mantenha a primazia, justificando a investigação do seu parceiro “júnior” – ou seja, citando o título da ópera, *Prima la musica, poi le parole* (*Primeiro a música, depois as palavras*). Em termos auditivos, o público raramente se interessa muito pelo texto – apenas pelo *incipit* textual para designar o nome de uma determinada ária, dueto ou outro número. Adicionalmente, a sua avaliação de uma interpretação será fortemente condicionada pelos aspetos musicais (timbre, afinação e expressividade das vozes e instrumentos) com pouca ou nenhuma referência ao texto.

Numa terceira área de preconceito, há uma certa convergência de opiniões: em relação a obras anónimas e/ou incompletas. Embora exista, especialmente em repertórios com poucas fontes, um interesse da parte dos musicólogos, que assim aprendem mais sobre o repertório em questão, o público geral adere apenas com maior dificuldade. Em concertos de música medieval ou renascentista, onde as peças são quase sempre de curta duração, podem misturar-se obras anónimas e/ou parcialmente reconstituídas com outras de compositores conhecidos e, assim, ganhar pelo menos a tolerância, senão a aceitação, do público. Contudo, à exceção notável de *Turandot*, de Puccini (já no século XX, com noções respeitantes à “obra de arte” e do “génio” bem diferentes daquelas do século XVIII), na ópera italiana uma obra sem atribuição ou incompleta acaba por ser, para todos os devidos efeitos, uma “ópera morta”. O público não quererá saber dela, pois gosta de vincular um título a um autor e dificilmente aceita uma ópera inacabada ou com a “interferência” de um musicólogo numa tentativa de reconstituição, por bem feita que seja. Naturalmente, estas atitudes pouco incentivam o musicólogo a investir na recuperação destas obras, mesmo que para uso parcial, por exemplo, em concerto.

Voltaremos a estes preconceitos e atitudes também na devida altura. Primeiro, contudo, é necessário esclarecer certos aspetos das características da ópera italiana setecentista e das práticas de execução da época, assim como expor as abordagens e metodologias usadas neste repertório para chegar às edições fiáveis que permitam a sua representação. Estes dados servirão como ponto de comparação para o repertório luso-brasileiro.

A ópera italiana

A ópera italiana, no século XVIII, constituía um repertório internacional representado em todos os cantos da Europa (desde Londres até Corfu, e desde Moscovo até Lisboa, para além de muitas dezenas, senão centenas, de cidades e vilas italianas). Dada a intensidade desta atividade, cresceu inevitavelmente uma indústria massiva associada: de empresários, cantores, instrumentistas, dramaturgos/poetas, compositores, cenógrafos, maquinistas (para os efeitos especiais), para além de artesãos como carpinteiros, alfaiates e copistas de partituras. Tratava-se de um género prestigiado e prestigiante, quer nas cortes quer entre o público geral. Estas óperas possuíam quase sempre música desde o início até ao fim, dividida entre recitativos (durante os quais o enredo avança, sobretudo através de diálogos e acontecimentos), por um lado, e árias, duetos e *ensembles* maiores (mais apropriados para reflexão), por outro. Esta divisão, e as secções separadas intrínsecas a esta estruturação, permitia facilmente cortar, substituir ou acrescentar números musicais, sobretudo conforme as necessidades e caprichos dos cantores.

Foram impressas edições do libreto (texto poético) para muitas produções, alimentando mais outra indústria – a das tipografias. Estas edições do texto refletiam, à partida, a versão apresentada na produção correspondente (com os respetivos cortes, substituições e acrescentos), constando nele tipicamente outros elementos do programa de sala de hoje em dia, tais como o elenco, o compositor e muitas vezes outros membros da equipa, quer musical quer de outros aspetos da apresentação. Em Itália, os libretos eram naturalmente em italiano, mas em cidades de outros países, como Londres, Lisboa (nos teatros públicos) e alguns estados alemães, era habitual imprimir um libreto bilingue, com o texto em italiano nas páginas pares (do lado esquerdo) e a tradução, na língua do país em questão, nas páginas ímpares (do lado direito). O repertório circulava, por um lado, através destes libretos impressos (apenas o texto) e por cópias manuscritas das partituras, sendo costume extrair localmente as partes cava, na versão que iria ser usada – a música que cada voz ou instrumento iria executar. Em alguns grandes centros, como Londres e Viena, foram impressas edições dos números musicais mais populares, em versões reduzidas para canto e instrumento de tecla, destinadas sobretudo ao uso doméstico da burguesia crescente. O custo da impressão de uma partitura orquestral de óperas inteiras era, para todos os devidos efeitos, proibitivo, e mesmo a impressão de excertos em versões reduzidas era apenas viável economicamente onde existia mercado.

A edição crítica

A multiplicidade de versões que existem de muitas óperas italianas setecentistas, assim como as modificações pouco criteriosas introduzidas em partituras quer manuscritas quer impressas (na sequência da massificação da impressão a partir de meados do século XIX) não respondem à estética de maior respeito pelos compositores e suas composições hoje em dia corrente. O diretor artístico ou maestro exige uma edição correspondentemente “respeitosa”, de preferência uma “edição crítica” elaborada por um musicólogo devidamente formado. A edição crítica procura produzir uma

“melhor” versão, do ponto de vista do rigor científico, e embora sejam discutíveis os critérios que se devem adotar na constituição de uma “melhor” versão, o princípio de ser este o seu objetivo é, para todos os devidos efeitos, pacífico.

Com o intuito de conseguir chegar a esta “melhor” versão, o editor de uma edição crítica de uma ópera italiana tem, à partida, duas opções de procedimento. A primeira é procurar elaborar uma edição *Urtext*, “a versão original”, com base sobretudo na partitura autógrafa, se existir, ou em várias fontes, se não, de modo a extrapolar o que terá constado no original. Em alternativa (e muitas vezes acaba por ser a única opção viável), pode elaborar uma edição baseada numa única fonte musical não-autógrafa, usando essa única fonte por não existirem outras ou porque, com base em critérios de proximidade ao original e/ou da sua fiabilidade, a fonte em questão oferece as maiores hipóteses de chegar a uma “melhor” versão.

O seu método implica transcrever a notação musical e o texto da partitura, usando, como fonte adicional mas essencial, o libreto impresso correspondente, para apoio na ortografia, pontuação, etc. e para acrescentar as direções cénicas, visto que estas costumam ser omissas nas partituras. É na natureza de uma edição crítica que a intervenção editorial é mínima, restrita ao que é mesmo imprescindível para a música fazer sentido e evitando absolutamente qualquer interferência em questões interpretativas que, pela sua própria natureza, possam pertencer ao apanágio do intérprete.

Nenhuma edição crítica está completa sem o seu aparato crítico. Deve ser constituída não só pela partitura em si, mas também por notas críticas, onde consta o que estava na(s) fonte(s) e foi alterado na edição; e deve ter um ensaio introdutório com uma contextualização da obra, uma descrição da(s) fonte(s), bem como as normas de transcrição seguidas.

As tradições músico-teatrais luso-brasileiras

Pelo contrário, a tradição teatral luso-brasileira no século XVIII difere bastante do seu congénere italiano, quer na sua própria natureza, quer nas fontes hoje em dia disponíveis, assim como no que estas permitem em termos de edição moderna. Em primeiro lugar, tratando-se de um repertório nacional – de Portugal e dos seus territórios ultramarinos (sobretudo Brasil) –, a “indústria” aí associada era bastante limitada. Os seus géneros – sobretudo as chamadas “óperas portuguesas” e comédias (tipicamente em três atos)¹, bem como os entremezes ou farças (em apenas um ato) – não atingiam o mesmo prestígio que a ópera italiana, nos poucos lugares onde era possível executar óperas italianas (Lisboa, de forma sistemática apenas na corte, e esporadicamente no Porto e, a partir da década de 1780, no Rio de Janeiro). Eram estes, portanto, os géneros que constituíam a ementa habitual oferecida pelos teatros públicos mesmo nos principais centros metropolitanos e a única opção fora deles.

Era bastante variável a quantidade de música, independentemente da designação do género dramático, e os números cantados designavam-se por “cantorias” (árias, duetos,

¹ Embora existam alguns exemplos, as tragédias e oratórias eram raras. Nem estas nem peças pastorais/presépios estão contempladas no presente estudo, por falta de fontes musicais relevantes.

ensembles maiores ou coros) ou “recitados” (passagens em recitativo mas acompanhadas sempre pela orquestra). A música era composta especificamente para a peça em causa ou adaptada de músicas já existentes (tendencialmente anónimas nas poucas fontes conservadas), num processo de *pastiche* (de árias e duetos sobretudo italianos) e contrafação (com novos textos em português). Era para os entremezes e farças que a música era habitualmente composta e para as comédias que era sobretudo adaptada. As músicas (onde existiam) alternavam com diálogo falado (e não recitativos, como na tradição italiana), podendo haver também algumas formas fixas poéticas (sobretudo sonetos, décimas ou oitavas), principalmente em algumas óperas portuguesas e comédias, equivalentes a cantorias em termos da sua inserção na estrutura lírico-dramática da peça, mas declamadas e não cantadas.

A prática de acrescentar, substituir ou cortar números musicais era normal e esperada, embora a evidência que subsiste aponte para um andamento de modificação mais demorado do que na ópera italiana, mais a ver com mudanças de gosto ou moda ao longo das décadas e menos condicionado pontualmente pelos talentos e caprichos dos intervenientes. A edição impressa de uma peça teatral não era automática, mas dependia do seu sucesso, chegando a ser publicada, no mínimo, vários meses após a sua estreia e tipicamente apenas vários anos depois, pois, enquanto os libretos italianos se destinavam ao uso sobretudo durante os próprios espetáculos, os folhetos portugueses² eram para leitura doméstica. Não refletiam exatamente o conteúdo de uma determinada produção, mas eram edições “genéricas”, como na tradição teatral espanhola. Daí também a maioria de os folhetos não indicar o teatro onde a peça foi representada e quase nunca referir o elenco.

Pouco se sabe de concreto sobre os modos e mecanismos da circulação do repertório, mas embora se possa admitir alguns textos terem sido divulgados na forma impressa, a médio e longo prazo, a demora habitual e a ausência de edições de muitos textos implicavam uma distribuição sobretudo em guiões manuscritos. Na medida em que, de facto, circulava (não havendo maneira de a suprir localmente), a música também terá viajado em manuscrito. São poucas as cantorias teatrais que chegaram a ser impressas e estas sempre no *Jornal de modinbas*. A chamada “Moda do saboeiro”, de Marcos Portugal, por exemplo, terá vindo de um entremez intitulado *O saboeiro*, ou que possuía uma personagem saboeira, e, embora tenha sido publicada em redução para canto e piano, possui indicações explícitas da sua orquestração original³.

Como consequência das características deste repertório surgem várias problemáticas. Em primeiro lugar, sofre de uma precariedade muito generalizada em relação quer à música quer aos textos que não chegaram a ser impressos. Em relação às óperas portuguesas e comédias, por exemplo, não sobreviveu uma única partitura orquestral – apenas partes cavas. Para além disso, os poucos conjuntos de partes cavas que chegaram até nós são quase sempre incompletos, sendo as partes vocais especialmente vulneráveis. Os cantores decoravam a música dos seus papéis, muitas vezes em casa. Como resultado,

² No Brasil, a impressão foi proibida ao longo do século XVIII.

³ Esta ária surge igualmente na farça *O basculho de chaminé* (Lisboa, Teatro da Rua dos Condes, 1794/95), a versão portuguesa de *Lo spazzacamino principe* (Veneza, 1794).

as suas partes cavas ficavam separadas das da orquestra, estando longe de ser garantida a sua devolução depois de uso.

Estes fatores inviabilizam o cumprimento de grande parte dos pré-requisitos pela realização de uma edição crítica. Uma edição *Urtext* está fora da questão. Só foram encontradas partituras autógrafas de dois entremezes/farças, mas num caso (uma *Farsa* sem título de João José Baldi⁴) não foi conservado o texto da peça correspondente e no outro (*O gato por lebre*, com música de António José do Rego⁵) há dificuldades na articulação entre as cantorias conservadas e os diálogos do texto impresso correspondente, um problema comum que será discutido mais adiante, em relação à comédia *A mulher amorosa*. Em nenhum caso são conhecidas duas fontes da mesma música e, como já se constatou, as fontes únicas são muitas vezes incompletas, especialmente no que diz respeito às partes vocais, com a perda não apenas da música mas também do texto. Nunca se poderá adotar uma metodologia constituída simplesmente por “transcrever a notação musical e o texto da partitura, usando, como fonte adicional mas essencial, o libreto impresso correspondente” como se fosse uma ópera italiana. Em maior ou menor grau, uma reconstituição parcial da música (e às vezes de um texto) é quase sempre necessária. A música que existe raramente se encaixa bem com o texto, que carece frequentemente de qualquer indicação de onde se deve inserir. E, mesmo nos textos que têm alguma indicação, os textos das cantorias (quando constam) são quase sempre diferentes dos textos nas fontes musicais. A esta luz, o princípio fundamental da intervenção editorial mínima simplesmente não é viável, pois um elevado grau de intervenção é quase sempre necessário. E sendo assim, no aparato crítico, “notas críticas para indicar o que estava na(s) fonte(s) e foi alterado na edição”, muitas vezes deixam de fazer sentido, pois seriam tantas e tão extensas. De facto, o único elemento realizável de uma edição crítica, tornando-se, por isso mesmo, da mais elevada importância, é o “ensaio introdutório que contextualiza a obra, descreve a(s) fonte(s) e estabelece as normas de transcrição”.

E se uma edição crítica simplesmente não é possível, qual é a alternativa? Pois se quisermos valorizar este repertório encenando-o com a sua música, o que é precisa é uma edição viável em termos dramáticos e musicais, ou seja, uma edição que permita reconstituir e adaptar criativamente. Ao mesmo tempo, para ter qualquer validade na comunidade científica, entre musicólogos, irá ser necessário impor um rigor científico, com critérios, porém, em grande parte diferentes daqueles de uma edição crítica.

Intermezzo

Gostaria de levantar de novo a questão dos preconceitos. Se voltarmos à pergunta colocada na “Palavra prévia”, será natural responder logo respeitante às três primeiras óperas – *As bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* e *La clemenza di Tito* – que são de Mozart. E *Falstaff* será de Verdi. Se *Prima la musica, poi le parole* apresentar maior dificuldade na sua

⁴ Biblioteca Nacional de Portugal (BNP): M.M. 319//6.

⁵ Arquivo Musical G 12 e 117.27, Vila Viçosa, Paço Ducal.

atribuição, basta procurar num dicionário de música ou na Internet para descobrir que a sua música é de Antonio Salieri. Até aqui, tudo bem.

No entanto, acontece que este último compositor também compôs uma ópera com o título de *Falstaff*. O problema é que estamos de tal maneira condicionados pelos nossos preconceitos em relação ao cânone que dificilmente nos ocorre a hipótese de outra ópera deste nome por outro compositor. E, no caso das óperas “de Mozart”, de facto, Marcos Portugal também compôs umas *Bodas de Fígaro* (*La pazzza giornata ovvero il matrimonio di Figaro*)⁶, houve várias óperas no tema de *Don Giovanni*, sendo a versão de Giuseppe Gazzaniga, de longe, a versão mais popular durante a vida de Mozart. Quanto a *La clemenza di Tito*, a ópera de Mozart é apenas uma entre mais de quarenta com este título, todas baseadas no texto do grande poeta-dramaturgo Pietro Metastasio. De facto, igualmente válidos como resposta a “De quem são as seguintes óperas” seriam os nomes dos autores dos libretos: para as óperas de Mozart, Lorenzo da Ponte (as duas primeiras) e Pietro Metastasio, e, para as de Salieri, respetivamente Carlo Prospero DeFranceschi e Giovanni Battista Casti. Mas mais uma vez estamos condicionados a pensar primeiro no autor da música e só bem depois naquele das palavras – ou, para citar o título da ópera de Salieri, *Prima la musica, poi le parole*.

Admitindo que às vezes um compositor terá estado numa posição em que podia “negociar” o texto a musicar com o libretista ou adaptador do libreto a usar (sendo paradigmático o caso de Mozart e da Ponte), a prática da época foi sobretudo a de começar com o texto e, com apenas ligeiras modificações pontuais da parte do compositor, acrescentar a música. É a perspetiva do presente autor que, no contexto do repertório músico-teatral luso-brasileiro setecentista, face à impossibilidade de realizar edições críticas, baseadas na música (em primeiro lugar) e no texto (em segundo), se deve procurar outra autenticidade, baseada nas práticas da época, tomando o texto e não a música como ponto de partida. Deve elaborar-se uma edição que reflita a flexibilidade das práticas da época, seguindo, ao mesmo tempo, procedimentos preconizados cientificamente, ou seja, a elaboração não de uma edição crítica tradicional, mas antes de uma edição “criteriosa”.

A edição criteriosa

A edição criteriosa alicerça-se nos três deveres “ERA”: Estabelecer, Registrar e Assumir. Antes de começar, devem *estabelecer*-se os critérios de reconstituição da obra: donde se vai buscar o texto e a música, como se vai articular o texto e a música, os limites que se vão impor e as práticas da época que se vão invocar, especialmente em relação aos recursos disponíveis (eventuais limitações “então” e “agora”) e as suas implicações; ao realizar a edição, deve *registar*-se o que se aproveitou e donde, o que se modificou, de que maneira se modificou e porquê; e deve *assumir*-se o que se acrescentou e o que se criou de raiz. Estes critérios não excluem, por exemplo, o comentário crítico

⁶ Usando uma edição crítica preparada sob a orientação do presente autor, esta versão foi representada em Inglaterra pela Bampton Classical Opera, no seu festival de 2010, e pela mesma companhia no Buxton Festival, em 2012, em celebração dos 250 anos do compositor. Está prevista uma nova produção nos Estados Unidos da América, em 2016.

de uma edição crítica tradicional, quando possível e pertinente, mas permite ao editor o grau de flexibilidade e criatividade necessárias para cumprir a sua tarefa de reconstituição, mantendo, ao mesmo tempo, o desejável nível de rigor científico.

Como é evidente, o grau de intervenção editorial necessário varia entre o quase nada e o quase total, e o que é preciso estabelecer, registar e assumir irá variar conforme. Uma série de exemplos concretos esclarecerão a natureza das dificuldades encontradas e as abordagens possíveis de reconstituição.

O texto anónimo do *Entremez da peregrina* foi encenado originalmente em Lisboa, no Teatro do Bairro Alto. Foi impresso em Lisboa por José da Silva Nazareth, em 1770, com novas edições de outras casas editoras em 1779 e 1784. Na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra existem partes cavas manuscritas da música, igualmente de autor anónimo, que correspondem a este entremez (com a cota MM877), provenientes provavelmente do próprio Teatro do Bairro Alto. De vários pontos de vista, este entremez é excepcional. Em primeiro lugar, os entremezes desta época, com indicações de música no seu texto, normalmente contemplam apenas duas ou três cantorias (para usar a designação habitual setecentista para números musicais), enquanto este possui seis, ou seja, é uma peça particularmente rica do ponto de vista musical. Destas, a segunda cantoria é uma cavatina “de pregão”, um subgénero de cantoria frequente nos entremezes, em que a personagem (normalmente uma saloia ou regateira) procura vender os seus produtos (queijos, frutas, hortaliças, mariscos, peixes, etc. conforme o caso), sendo este o único exemplo para o qual foi encontrada a música. Também raro é o facto de a música que sobreviveu nesta fonte se encaixar perfeitamente com o texto impresso.

No entanto, existe uma série de problemas. Como é habitual, o material musical não inclui uma partitura orquestral e nem todas as partes cavas estão presentes. Mais grave é a ausência por completo das partes vocais, mas carece igualmente das partes de violeta (viola de arco) e de segundo clarim/trompa⁷. Esta última é de fácil reconstituição – as limitações de um instrumento “natural” (sem pistões ou válvulas), como clarins e trompas, reduzem as notas possíveis de tal maneira que, existindo a primeira parte, a partir dela quase se consegue improvisar a segunda. Quanto à violeta, na música teatral portuguesa de Setecentos, nem sempre era usada, especialmente na primeira metade do século. Neste caso específico, no recitado inicial, antes da primeira ária, a violeta é mesmo necessária para completar a harmonia, mas nas cantorias propriamente ditas não se sente a sua falta. A solução mais simples, portanto, por ser prática comum, é para a violeta dobrar sistematicamente a linha do baixo nas cantorias, exceto em momentos onde se torna mais desejável o seu silêncio.

A falta das partes vocais implica a necessidade de as reconstituir. Mesmo nisso, contudo, neste caso concreto, temos alguma sorte. No recitativo inicial a linha vocal está incluída, sem texto, em todas as partes das cordas, de modo a facilitar o seu acompanhamento, e as palavras da edição impressa encaixam-se com facilidade nesta linha. E para as cantorias existe, pelo menos, o texto, da mesma edição – não é preciso

⁷ A primeira parte destina-se a ambos estes instrumentos. Algumas cantorias pedem trompas, outras clarins. Torna-se evidente que os mesmos músicos tocavam os dois instrumentos, um fenómeno relativamente comum em Portugal no século XVIII.

procurar ou elaborar um texto adequado. A tarefa de reconstituição das partes vocais, portanto, implica a criação de linhas melódicas, baseadas às vezes em melodias já presentes no acompanhamento, especialmente onde faz sentido repetir uma passagem ou dobrar o primeiro violino, mas exigindo a composição de raiz de outros motivos, em contraponto ao acompanhamento existente. Requer igualmente decisões quanto a quando a voz deve entrar e parar (deixando tocar os instrumentos sem a voz) e a como encaixar e distribuir o texto em relação à melodia⁸.

No caso do *Entremez da peregrina*, existe ainda um problema sem solução simples. Como já foi referido, quer o texto quer a música são de autores anónimos. Assim sendo, como se pode “vender” o produto final ao empresário e ao público? Como se pode ultrapassar a resistência à anonimidade? Que autores constarão nos cartazes e nos anúncios? Pergunto, meio a sério, se não é preciso atribuir a peça a um compositor e a um dramaturgo/poeta fictícios, talvez a um **António Jerónimo** em parceria com um **André Nicolau de Oliveira Nunes** – figuras luso-brasileiras do período colonial.

As problemáticas que surgem no caso da comédia *A mulher amorosa* são bem diferentes. Representada também em Lisboa, no Teatro do Bairro Alto, esta peça, uma versão portuguesa de *La moglie saggia*, de Carlo Goldoni, foi publicada numa edição impressa em 1778 na Officina Luisiana. Existem igualmente partes cavas manuscritas, para todos os devidos efeitos, completas, no Arquivo Musical do Paço Ducal, em Vila Viçosa (cota G prática 117.30), provenientes da chamada Ópera Nova do Rio de Janeiro, na década de 1780. Embora sem qualquer atribuição, torna-se evidente esta música ser um *pastiche* e um *contrafactum*. Por exemplo, a ária “Que farei sem o consorte” é facilmente reconhecível como sendo a célebre ária “Che farò senza Euridice”, do *Orfeo ed Euridice* de Gluck, mas com um novo texto em português. Da mesma maneira, as restantes cantorias terão sido tiradas de um leque de outras óperas italianas de outros compositores, tendo sido fornecidas igualmente com novos textos em português.

Acontece que a edição impressa não possui qualquer indicação de intervenções musicais. Não só carece dos textos das cantorias, mas nem sequer é referido onde se devem inserir. Apenas um trecho do texto impresso coincide parcialmente com um recitativo. A problemática, portanto, é como articular a música conservada com o texto editado. Sabendo, através da música, a personagem ou as personagens que interpretam cada cantoria, a ordem em que estas devem surgir, assim como o sentido dos textos a cantar, pode deduzir-se, através de uma leitura cuidadosa da comédia, onde seria possível inserir grande parte da música. Contudo, em alguns casos, não existe um lugar óbvio, o que permite apenas duas soluções: ou omitir estas cantorias, ou inclui-las forçosamente, através de modificações nos textos, quase inevitavelmente com prejuízos em termos dramáticos.

Mais complexa é a ópera portuguesa, *O precipício de Faetonte*, estreada no Teatro do Bairro Alto, em janeiro de 1738. O texto, de António José da Silva (o “Judeu”), foi editado, em Lisboa, na edição integral das suas óperas, o *Theatro Comico Portuguez*, em

⁸ A edição criteriosa do *Entremez da peregrina* está atualmente em curso, como projeto de mestrado, pelo pesquisador Fernando Barreto, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), sob a orientação do presente autor.

1744, com quatro edições posteriores ainda no século XVIII. Conserva-se música pertencente a esta ópera na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (com a cota MM876). Proveniente do Teatro do Salitre, em Lisboa, cerca de 1790, quando Marcos Portugal aí desempenhava o cargo de diretor musical, este conjunto de manuscritos é constituído por uma partitura vocal de um quarteto e partes cavas para dois oboés, dois *trombe* (clarins), dois violinos e baixo. Não deve surpreender que, ao longo dos mais de cinquenta anos após a produção original, tenham sido introduzidas muitas modificações às cantorias, em termos de cortes, substituições e acrescentos, deixando muitas diferenças em relação ao texto editado. À exceção do quarteto referido e das linhas vocais dos recitados, que, tal como aconteceu no *Entremez da peregrina*, se encontram, sem texto, nas partes cavas dos instrumentos que neles tocam, não foram conservadas as partes das vozes. No caso de cantorias substituídas ou acrescentadas, isso implica que o texto também não foi conservado, o que, por sua vez, implica que não se sabe o que terá sido o seu conteúdo nem a sua localização exata na ópera. Outros fatores contribuem para a dificuldade na reconstituição do aspeto musical das partes vocais: a música apresenta estilos bastante variáveis, desde o que era corrente na década de 1730 (cantorias que podemos razoavelmente supor serem da autoria de António Teixeira, compostas para a produção original) até ao que seria compatível com a datação deste material (como o quarteto referido, que poderá ter sido arranjado ou mesmo composto pelo próprio Marcos Portugal). As reconstituições das partes vocais teriam de refletir esta panóplia de estilos.

Nos teatros lisboetas de 1790 não era permitido às mulheres apresentarem-se em palco, parecendo ser este o motivo por tantos cortes musicais nos dois papéis femininos principais (Ismene e Egéria), com prejuízos inevitáveis em termos do equilíbrio músico-dramático. O editor moderno não irá procurar compensar esta perda para uma produção que não sofre dessas restrições? Por exemplo, duas das árias na versão conservada, que não têm um lugar óbvio na ópera, podem ser aproveitadas e adaptadas para este efeito⁹.

O texto *Demetrio*, de Pietro Metastasio, foi musicado cerca de 50 vezes, incluindo duas vezes, com música completamente diferente, pelo napolitano David Perez (1741 e 1765). A segunda ópera foi estreada em Portugal, no Teatro de Salvaterra. O libreto editado para esta produção (unilingue, em italiano) e as excelentes cópias da música em bibliotecas portuguesas (ato I em Vila Viçosa, com a cota G prática 85; atos II e III na Biblioteca da Ajuda, com as cotas 48-III-48 a 49) serviriam perfeitamente como base de uma edição crítica “clássica”. Contudo, existem adicionalmente, em Vila Viçosa, partes cavas vocais e instrumentais de uma versão portuguesa desta ópera, proveniente, mais uma vez, da Ópera Nova do Rio de Janeiro. Muito excecionalmente, existem neste conjunto partes instrumentais para cantorias adicionais destinadas aos graciosos que, segundo a tradição luso-brasileira setecentista, foram acrescentados, sendo esta a única fonte até agora encontrada em que seria minimamente viável a reconstituição de uma ópera metastasiana com graciosos. As dificuldades, contudo, são imensas, em particular

⁹ A edição criteriosa de *Precipício de Faetonte* está atualmente em curso, como projeto de doutoramento e pós-doutoramento, pela investigadora Andréa Luísa Teixeira, docente da Universidade Federal de Goiás e doutoranda da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação do presente autor.

em relação a três questões de fundo. Em primeiro lugar, a versão do libreto que Perez usou possui uma série de alterações em comparação com o texto original de Metastasio. Não existe qualquer tradução portuguesa desta versão. Em segundo lugar, embora se conservem pelo menos três adaptações portuguesas do texto de *Demetrio* com graciosos acrescentados, todas em manuscrito, e com diferenças consideráveis entre si, nenhuma delas corresponde à versão implícita nas partes cavas de Vila Viçosa. Isso implica, em particular, que não se dispõe dos diálogos usados no Rio de Janeiro nos momentos em que os graciosos intervêm. Por último, faltando os diálogos dos graciosos (e daí os textos das cantorias) e não existindo as suas partes vocais, seria necessário não só compor a música para as vozes mas também encontrar ou elaborar textos adequados.

Partindo do princípio de que uma reconstituição deve começar com o texto, é necessário decidir, antes de mais, qual das versões manuscritas deve servir de base para a edição (estabelecendo critérios para a sua seleção) e, a partir daí, como e onde se vão inserir as cantorias, em especial as dos graciosos. As diferenças entre o texto escolhido e aquele usado por Perez obrigam intrinsecamente ao sacrifício de alguma parte da sua música, enquanto a inclusão dos graciosos acrescentados exigirá grande criatividade dramático-musical. Muitas soluções são possíveis, todas com muitos obstáculos e algumas melhores do que outras. O que teriam em comum é um grau excepcionalmente elevado de intervenção da parte do editor.

O grau de intervenção editorial atinge o seu apogeu, contudo, quando carece por completo da música destinada a um texto que, por um ou outro motivo, se pretende usar como ponto de partida. Foi o caso de um projeto em que o presente autor forneceu, de raiz, música para *O grande governador da Ilha dos Lagartos*, entremez extraído, ainda no século XVIII, da primeira ópera de António José da Silva, *Vida do grande Don Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*. No texto, a única referência a qualquer música encontra-se na direção cénica “tocam os rabecas e o rabecão muito desafinados”, não existindo hoje em dia qualquer fonte musical para este momento. Contudo, o contexto ao qual se destinava esta iniciativa – um evento científico musicológico, em Pirenópolis, Brasil –, que pretendia envolver professores e estudantes dos vários ramos das artes da Universidade Federal de Goiás, exigia um elemento musical significativo.

Antes de começar, estabelecemos que a música a usar seria aproximadamente contemporânea com a vida do dramaturgo, ou seja, da década de 1730. Foram aproveitadas duas cantorias de António Teixeira (uma delas parcialmente reconstituída, outra adaptada) e uma anónima da mesma época, tendo sido necessário adaptar os textos de duas. Uma “sinfonia” inicial foi um trecho de uma ária de Teixeira e houve mais três intervenções instrumentais (incluindo a música “muito desafinada”) para as quais foram orquestrados andamentos de sonatas de Carlos Seixas. Identificaram-se lugares adequados para a inserção da música, sendo necessária só num caso uma ligeira adaptação do texto para que a ária se encaixasse convenientemente. Os recursos instrumentais propostos, para os quais a partitura foi preparada (dois oboés, duas trompas, cordas e cravo, com eventual reforço do baixo por um fagote), acabaram por não estar plenamente disponíveis. Os oboés foram substituídos por clarinetes, a segunda trompa foi substituída por um trombone e, devido a um acidente entre o ensaio geral e a

estreia, a primeira trompa foi substituída por um trompete. A partitura foi adaptada de antemão para os clarinetes (em Si bemol). As fontes usadas e as modificações introduzidas foram todas registadas e assumidas no texto introdutório que acompanha a partitura editada (Cranmer; Cranmer e Cipriano).

Conclusão

Sem querer invalidar, de maneira alguma, a importância e utilidade de uma edição crítica para uma ópera italiana, no contexto da música teatral luso-brasileira, devido à especificidade das fontes disponíveis, as bases de uma edição moderna têm forçosamente de ser outras. Ao mesmo tempo, uma edição que não cumpra as exigências de uma edição crítica fica facilmente sem critério, sujeita simplesmente ao gosto e capricho do editor. Propomos uma alternativa que reconhece a realidade das fontes disponíveis e o grau de intervenção implicitamente necessário da parte do editor. É a edição “criteriosa”, que exige igualmente um elevado grau de rigor científico, baseado nos três princípios: Estabelecer, Registrar e Assumir.

OBRAS CITADAS

Anónimo. *Entremez da peregrina* [música]. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: MM877.

Baldi, João José. *Farça* [música]. Biblioteca Nacional de Portugal: M.M. 319//6.

Cranmer, David. “Entremez intitulado *O grande governador da Ilha dos Lagartos/The great governor of the Isle of Lizards*.” *O grande governador da Ilha dos Lagartos: práticas de pesquisa e criação em artes*. Ed. Ana Guiomar Rêgo de Souza e Kleber Damásio. Goiânia: Gráfica UFG, 2015, pp. 19-33.

Cranmer, David, e Gabriel Cipriano. *O grande governador da Ilha dos Lagartos: livro de partituras*. Goiânia: Gráfica UFG, 2015.

Goldoni, Carlo. *A mulher amorosa* [música]. Arquivo Musical G prática 117.30. Vila Viçosa, Paço Ducal.

Metastasio, Pietro. *Demetrio* [Ato I – música]. Arquivo Musical G prática 85. Vila Viçosa, Paço Ducal.

- - - *Demetrio* [Atos II e III – música]. Biblioteca da Ajuda: 48-III-48 a 49.

Rego, António José do. *O gato por lebre* [música]. Arquivo Musical G 12 e 117.27. Vila Viçosa, Paço Ducal.

Silva, António José da. *O precipício de Faetonte* [música]. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: MM876.

Radicado em Portugal desde 1981, o musicólogo e organista inglês **David Cranmer** é docente da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde leciona no Departamento de Ciências Musicais. É doutorado pela Universidade de Londres (1997) e membro do Centro de Estudos da Sociologia e Estética Musical (CESEM), onde coordena o grupo de pesquisa “Música no Período Moderno” e a linha temática “Estudos Luso-Brasileiros”. É igualmente pesquisador responsável pelo projeto *Marcos Portugal*, assim como pelo Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Nos últimos anos tem-se dedicado sobretudo a investigações sobre aspetos da ópera e música teatral em Portugal e no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. Orientou pesquisas sobre vários aspetos da música em Portugal e no Brasil a mestrandos, doutorandos e pós-doutorados.

É coautor (com Manuel Carlos de Brito) de *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990) e (com Clement Laroy) de *Musical Openings* (Harlow: Longman, 1992), autor de *Laudate Domino: introdução à música sacra* (Lisboa: Paulus, 2009) e editor de *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo* (Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2010), *David Perez: Variazioni per mandolino* (edição fac-similada com introdução, Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2011) e de *Marcos Portugal: uma reavaliação* (Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012). É autor igualmente de várias dezenas de capítulos em livros e artigos em periódicos nacionais e internacionais. Atuou como orador convidado em eventos científicos em Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Áustria, Itália e no Brasil (Rio de Janeiro, Niterói, Juiz de Fora, São Paulo, Campinas, Ribeirão Preto e Pirenópolis).

Em Lisboa, é organista da Igreja Anglicana de Saint George desde 1982, tendo atuado igualmente em recitais de órgão em Portugal, França, Inglaterra e no Brasil. No ano 2000 gravou, com o Coro de Câmara de Lisboa, o disco “A Capela do Rei Magnânimo”, dedicado à música sacra (e para órgão) do reinado de D. João V (na etiqueta PortugalSom). Desde 2011 participa regularmente (como pianista e cravista) nos concertos do conjunto “Academia dos Renascidos”, um grupo de cantores e instrumentistas que se dedica especialmente à recuperação dos repertórios menos conhecidos portugueses e brasileiros. De 1997 a 2001 foi Diretor Artístico do Festival Internacional de Música de Mafra.

cranmer@netcabo.pt