

O CONTRASTE ENTRE MÚSICA E TEXTO NA OBRA *GUERRAS DO ALECRIME MANJERONA*

TÂNIA VALENTE

Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa

Em *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737), porventura a obra mais conhecida de António José da Silva (AJS), são utilizados vários processos de cómico. Porém, o estudo da relação entre o texto e a música, apenas revelada ao público moderno no século XX por David de Sousa, ainda se encontra numa fase embrionária. Por isso, a propósito da comemoração dos 310 anos do nascimento deste dramaturgo português, quis dar o meu contributo para este estudo.

Immanuel Kant dizia que “O riso é uma afectação resultante da transformação repentina de uma intensa expectativa em nada” (Kant 273). Quer isto que uma determinada situação ou personagem colocam o leitor/espectador num determinado estado emocional e o humor nasce da dissolução desse estado emocional. Em António José da Silva este processo de cómico é recorrente, mas não é o único processo que encontramos em *Guerras do Alecrim e Manjerona*. Outros processos incluem:

- um cómico de gestos: saltos, caretas, piruetas várias;
- um cómico de linguagem: palavras mal pronunciadas, empregadas fora do contexto habitual;
- um cómico de intriga: quando a engenhosidade do Autor encadeia encontros, disfarces, reconhecimentos cómicos derivados da própria inverosimilhança;
- um cómico de carácter: quando o cómico faz parte da própria maneira de ser da personagem (Fagundes ou Semicúpio);
- um cómico de vestuário: derivado do ridículo do vestuário das personagens (Tiburcio, que aparece em cena “vestido ridiculamente” segundo indicação do autor);
- um cómico de ideias: derivado de raciocínio inesperado (Maia 184).

Estes processos surgem muitas vezes misturados uns com os outros, “contribuindo todos em conjunto para dar a conhecer uma personagem” (Maia 184). Mas a questão que aqui levanto: existirá também um cómico de música, derivado, por exemplo, do facto de as palavras não terem nada a ver com o carácter do acompanhamento musical que as ilustra, ou de outro processo? Poderá o compositor António Teixeira ter dado o seu contributo para o efeito cómico da peça, construindo música que, ora contrastava propositadamente com as palavras, ora as punha situações ridículas em ainda mais evidência (como na *Ária dos espirros*)? Observemos então texto e partitura.

Começaria por dizer que as óperas de AJS não são óperas, no sentido lato do termo, uma vez que não são totalmente cantadas. Todas as obras de AJS apresentam “no rosto das primeiras edições a designação joco-séria”, que, segundo A. Oliveira Barata, “as aproxima do género espanhol [...] zarzuela” (Barata, *Criação e realidade* 376). Por sua vez, a zarzuela que se escutava em Portugal no século XVIII, era já um género influenciado pela ópera italiana, que nessa época dava os primeiros passos em Portugal. Mas apesar da

influência italiana, a zarzuela conseguiu manter características próprias, que a distinguem deste género:

A zarzuela, apoiando-se na alternância entre parte recitada (os recitativos) e partes faladas, era a irmã espanhola de *opéra comique* francesa, da *opéra buffa* italiana ou ainda do *Singspiel* alemão. Para além das diferenças formais [...] escolhem, por oposição à temática mitológica-histórica das óperas sérias, a combinação entre o estilo falsamente elevado e as intrigas servidas por personagens bem próximas do quotidiano. (Barata, *Criação e realidade* 371-372)

É nesta linha que pode ser inscrita a produção joco-séria de AJS. Na Lisboa da primeira metade do século XVIII existiam três espaços distintos, onde era possível escutar ópera:

A corte, onde havia ópera cómica em italiano, e que funcionava como mero divertimento;

A Academia da Trindade, onde existia ópera séria, que partilhava, com o teatro dos Jesuítas, o objectivo de maravilhar os sentidos;

O Teatro do Bairro Alto, onde as óperas em língua portuguesa de António José da Silva encontravam o espaço e o público ideal para funcionarem como um género cómico, quase brejeiro, por não haver actores ou atrizes à vista, na medida em que as peças eram representadas por bonifrates. Esta ópera vivia, sobretudo, de um público plebeu.

De um ponto de vista musical, segundo Luís de Freitas Branco, “a forma musical empregada por AJS não era, nem os costumes teatrais o permitiam, a da ópera séria, com trechos a solo e de conjunto separadas por recitativos, mas a da ópera jocosa ou bufa, em que se pode empregar os dialectos, sendo faladas todas as partes não líricas” (apud Barata, *Criação e Realidade* 376-377). Freitas Branco refere-se aqui à originalidade das óperas do Judeu, em contraste com as obras italianizadas da corte – como eram as óperas de Francisco António de Almeida – e da Academia da Trindade. No entanto, observando as partituras e escutando a música que António Teixeira compôs para as *Guerras*, apercebemo-nos que a música assume formas de ópera italiana (de que são exemplo as árias da capó). Porém, o objectivo aqui talvez não fosse copiar o modelo italiano, mas antes caricaturá-lo:

A análise da redução para piano das partituras, feita por Filipe de Sousa, pode fazer-nos suspeitar que a própria música de António Teixeira para as *Guerras* e para as *Variedades* foi pensada como sátira à ópera italiana. É muito possível que, no Teatro do Bairro Alto, se pretendesse “parodiar”, em espectáculos com marcada veia satírica, a moda da ópera italiana recém-chegada à corte (Barata, *História do Teatro* 202).

Ainda segundo Oliveira Barata:

Guerras são um fresco particularmente expressivo, e bem conseguido dramaticamente, que incide sobre a matéria social que o público frequentador do Bairro Alto podia facilmente identificar. O “hábito” da constituição de ranchos, aliado a certos tipos teatrais de marca vicentina continuados por Francisco Manuel de Melo, constituem o “segredo” encontrado para elaborar a mais eficaz das obras do Judeu (Barata, *História do Teatro* 107).

O efeito dramático de contraste entre personagens é também conseguido através daquilo que classifiquei como três tipos diferentes de árias:

Árias de afectos, de carácter melancólico, cantadas pelas personagens amantes (Nise, Fuas, Clóvis e Gilvaz);

Árias de imitação e paródia, cantadas pelos criados Semicúpio e Sevadilha;

Árias de lamento de D. Lancerote, na última das quais a personagem é levada ao extremo de pensar em suicídio, por causa de uma falsa desonra do sobrinho.

As árias de afectos são uma paródia directa às árias de amor italianas, tanto no texto, como na escrita musical. Repare-se nas árias de soprano de Clóvis, cheias de coloratura. Tomando em consideração que, no Teatro do Bairro Alto, estas óperas seriam possivelmente cantadas por actores, sem grande preparação vocal, e até é possível que os papéis femininos fossem cantados por homens – à semelhança do que acontecia na corte, como nos mostra uma descrição de Júlio Dantas¹ –, porque teria António Teixeira composto algo vocalmente tão exigente, que dificilmente teria condições de ser bem cantado?

Levanto aqui mais uma vez a hipótese de o “bel canto” não ser o objectivo, mas antes uma paródia às árias de coloratura dos *castratti* italianos.

Um sinal de que tanto Clóvis como Nise podiam ser caricaturas de *castratti* é-nos dada por esta descrição, que a criada Fagundes faz das patroas:

FAGUNDES – Uma delas tem os olhos verdes, cor de pimentão que está maduro, e a outra olhos pardos [...]; uma tem cova na barba, e a outra barba na cova [...] (Silva 9)

Segundo Mário Vieira de Carvalho, existem “certos desenhos de ornamentação vocal e certas repetições” que podiam eventualmente ser entendidos “como sátira ao italianismo” (Carvalho 36). Por tal, talvez “uma análise em profundidade da estrutura músico dramática” pudesse “revelar aspectos que, transpostos consequentemente para a interpretação, fizessem surgir nova luz sobre o alcance destas obras” (Carvalho 36). Quer isto dizer que talvez a interpretação dada à ornamentação musical fosse um contributo adicional para o efeito cómico. Podemos até suspeitar que na primeira ária de D. Clóvis talvez existisse a intenção de criar um contraste entre o texto e a interpretação vocal, pois a personagem de Clóvis fala que será firme e constante, mas a sua afinação musical, não sendo ela um soprano profissional (facto que não podemos averiguar com certeza), seria porventura tudo menos firme e constante.

Nas árias de afectos das personagens masculinas, chamo a atenção para a ária de D. Gilvaz, “Viste ó Clóri, a flor gigante...” A ária tem uma estrutura AABBC, da capo. Porém, nas repetições de A e B, apesar de a melodia ser igual, a tonalidade passa de maior para menor. É um estranho recurso musical, mas que poderia ter um objectivo expressivo: levar D. Gilvaz a convencer D. Clóvis do seu amor, na alegria e na tristeza,

¹ “No séc. XVIII, quinta-feira era para os corros de comédias de Lisboa o dia da moda. Era às quintas-feiras que o Pátio das Arcadas dava comédias novas; era às quintas-feiras que no corro dos Condes bailavam as francesas de M. Dandem; era às quintas-feiras ainda que a garganta de ouro das Pagheti chilreava nas óperas italianas da Trindade; era finalmente às quintas-feiras que o António Antunes e o Tortinho da Sé – duas glórias do teatro português de 1740 – iam bailar os bonecos ao Pátio da Mouraria e cantar em falsete, nas óperas de bonifrates, o *Duo da Vassourinha* e a *Ária do Balalão*” (Dantas 161).

na saúde e na doença, tanto em modo maior, como menor. E o objectivo é conseguido, pelas palavras de Clóvis: “Cessa, meu bem, de encarecer-me o teu amor; já sei que são verdadeiras as tuas expressões” (Silva 39). Este idílio romântico é porém interrompido pela criada Sevadilha, com a ária “Senhora que o velho se quer levantar”, referindo-se a D. Lancerote.

As árias dos criados são aquelas onde porventura encontramos maiores doses de ironia e contraste entre música e texto. As figuras de Semicúpio e de Sevadilha, com os seus comentários e réplicas, provocam o cómico ao pôr em evidência o que há de artificial e afectado nas restantes personagens. São eles que conseguem pôr a ridículo, sem o serem, o pretensiosismo dos outros. Daqui resulta um cómico de contraste. As atitudes dos criados são ainda por vezes uma imitação das atitudes e palavras de amor dos patrões, e nesta ária de Sevadilha, podemos até encontrar ecos da ária cantada minutos antes por Nise, nomeadamente nos saltos de oitava em torno de “Senhora, não ouve”, possível imitação dos saltos de oitava nas palavras de Nise “suponha senhor”².

Olhando para a ária de Sevadilha “Senhora que o velho”, a orquestra começa a tocar em compasso binário composto. A divisão ternária dentro do binário e a linha melódica dão-nos a sensação de estarmos diante de uma cena de dança barroca. Neste momento irrompe Sevadilha, gritando: “Senhora que o velho se quer levantar. Coitada de mim, que eu ouvi escarrar, falar e tossir!” (Silva 39). É talvez a primeira vez na História da Música (quicá, única) que um compositor e um libretista colocam na boca de uma personagem de ópera a palavra “escarrar”. A dança barroca acaba por se transformar numa dança de personagens, agitada, andando de um lado para o outro, sem saberem onde se meter. O contraste entre esta música de dança e as palavras de Sevadilha e o possível aparato cénico de uma quase dança entre as três personagens, deveria provocar no público uma retroacção forte. Segundo Mário Vieira de Carvalho, em cenas como esta, “o público devia reagir constantemente à acção [...], através de comentários espontâneos ou ‘apartes’ a que os actores respondiam, num jogo cúmplice sobre as situações narradas” (Carvalho 38).

Semicúpio, que, sem querer, acaba por ser o verdadeiro protagonista desta ópera, porque é ele que move a acção dramática, tem duas árias particularmente irónicas. São elas a ária dos espirros e a ária em latim.

A *Ária dos espirros* surge num encontro entre Semicúpio e Sevadilha, e acontece após outro encontro amoroso entre Clóvis e D. Gilvaz. Semicúpio quer declarar o seu amor a Sevadilha, que o rejeita, mas é acometido de um ataque de alergias.

² Mais adiante, no início da segunda parte da peça, Sevadilha cantará uma ária de soprano cheia de coloratura, sobre um tema de amor, uma possível paródia, desta feita não aos *castratti* italianos, mas à outra patroa, D. Clóvis.

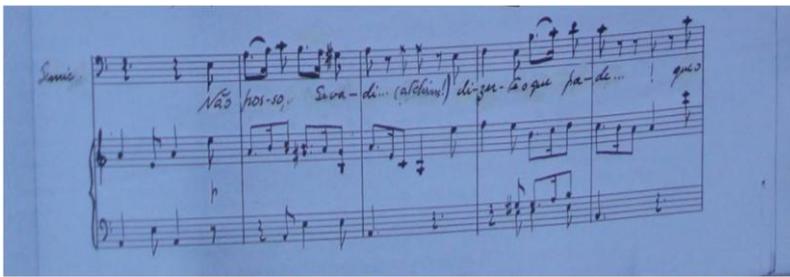


Figura 1: *Ária dos Espirros*, Manuscrito de David de Sousa.

Na ópera italiana, a voz humana era muitas vezes “favorecida por um acompanhamento instrumental que tem por objectivo último realçar a sua expressividade” (Barata, *Criação e realidade* 366). No caso desta ária, e ao contrário das outras, isso acontece de facto. Como se pode ver na imagem (Figura 1), a indicação dos espirros está escrita na partitura (da transcrição de David de Sousa, mas supomos que copiada do original de António Teixeira). O acompanhamento instrumental é realizado por cordas em pizzicato com ritmos sincopados e figuras pontuadas seguidas de curtas (colcheia com ponto, semicolcheia). Este tipo de ritmo e de forma de tocar acaba por servir de ilustração musical aos espirros. A ironia reside aqui no cómico da situação: Semicúpio quer “sorver” a sua Sevadilha, nem que se veja “morrer e estalar” (Silva 97) de tanto espirrar.

A ária de Semicúpio “Si in medicinis te visitamus” é talvez uma das que oferece maior contraste irónico entre música e texto. Semicúpio está disfarçado de médico, que veio tratar de D. Tibúrcio, o sobrinho de D. Lancerote, o qual ficara subitamente doente, após uma intriga (também perpetrada por Semicúpio), onde fora injustamente acusado de desonrar duas moças (que eram na verdade Gilvaz e Fuas, disfarçados de mulher). Para que D. Lancerote e Tibúrcio acreditem na sapiência do falso médico, Semicúpio recorre a muitas frases em latim, mas é um latim com palavras inventadas (como “asniamus” e “cacaracá”) e que não obedece a quaisquer regras gramaticais de declinações. A forma musical escolhida por António Teixeira é o *Minuete*, uma dança de origem francesa, de carácter leve e gracioso, o que por si só contraria o carácter pretensamente sério das palavras doutas, que D. Lancerote acredita estar a escutar. Só as outras personagens e o público se apercebem de que ele só está a dizer disparates, mas todos entram no jogo.

Por fim, o pobre D. Lancerote, que provoca medo a toda a gente, mas acaba enganado por todos, é uma personagem que só intervém para cantar quando tem algum lamento, e este lamento é levado a extremos de exagero, mais uma vez como forma de tornar esta personagem pretensamente séria numa caricatura cómica de um velho avaro. Por exemplo, quando julga que o sobrinho D. Tibúrcio o desonrou, dentro da sua própria casa, trazendo ali para dentro três mulheres (que eram na verdade Semicúpio, D. Gilvaz e D. Fuas disfarçados), sente-se tão mal que pensa em suicídio. No entanto, quando o sobrinho fica doente, logo esquece as desonras e os desejos suicidas e volta a ser afável com D. Tibúrcio. Quando Semicúpio lhe rouba o capote, a sua avareza leva-o a encher-se de fúrias, que descarrega sobre a criada Sevadilha. O resultado é o dueto “Moça tonta, descuidada”(ver figura 2), pleno de matizes cómicos, onde António José da Silva explora o carácter dúbio da linguagem e a desproporção de autoridade entre as duas personagens num interessante jogo de palavras com “capa” e “capote”. O resultado é um dos momentos mais extraordinários desta ópera.



Figura 2: Maria Repas Gonçalves e Tiago Baptista na ária “Moça tonta descuidada”, produção de *Guerras do Alecrim e Manjerona* do Teatro da Trindade em 2001, encenação de Paulo Matos.

Para concluir, em termos musicais, a ideia aqui referida de que a escrita de António Teixeira possa ser uma paródia à ópera italiana não é consensual. Há quem entenda que Teixeira estava apenas a seguir os cânones da época, sem uma intenção de os usar como instrumento de comédia. O que podemos concordar é que Teixeira, utilizando os cânones composicionais da época – com ou sem intenções de os caricaturar –, procura servir musicalmente os textos de António José da Silva, ora com música que os ilustra de forma literal (“Ária dos espirros”), ora com música que lhes oferece um contraste irónico (“Senhora que o velho”), e que é realmente eficaz nos seus objectivos.

OBRAS CITADAS

Barata, José Oliveira. *António José da Silva: criação e realidade*. Coimbra: Serviço de Documentação e Publicações da Universidade, 1996.

- - - História do Teatro em Portugal (séc. XVIII): António José da Silva no palco joanino. Miraflores: Difel, 1998.

Carvalho, Mário Vieira de. *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

Dantas, Júlio. *O amor em Portugal no séc. XVIII*. Lisboa: Artur Brandão & C.^a, 1915.

Kant, Immanuel, “Kritik der Urteilskraft”, Kant-W, Bd.10, <http://www.wissensnavigator.com>, Euklid for Warthogsbooks
<http://kickme.to/Warthogsbooks> 18 Agosto 2015

Maia, Albina Azevedo. Apresentação didática e orientação de leitura em António José da Silva, Guerras do Alecrim e Manjerona. Porto: Porto ed., 1985.

Silva, António José. *Guerras do Alecrim e Manjerona*. Biblioteca digital. Porto: Porto Editora, s.d.

Doutorada em Música e Musicologia, ramo de Interpretação, pela Universidade de Évora, **Tânia Valente** é actualmente colaboradora do Centro de Estudos de Teatro (FLUL). Iniciou os seus estudos musicais no Instituto Gregoriano de Lisboa. Licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas: Estudos Ingleses e Alemães (FLUL) e em Canto (ESML). Posteriormente obteve o grau de LGSM (Licenciate by the Guildhall School of Music and Drama) através do Trinity College. Como cantora de ópera, foi “Fanny” em *O Tanoeiro* de Thomas Cooper (Teatro da Trindade), 2.^a Dama na *Flauta Mágica* de Mozart e “Sebastiana”, numa versão portuguesa da sua autoria da ópera *Bastien und Bastienne* de Mozart. Para além de se apresentar regularmente em recitais, é membro do Coro Gulbenkian.

taniavalente17@gmail.com