

A introdução e a recepção da ópera cómica nos teatros públicos de Lisboa entre 1841 e 1851

ISABEL GONÇALVES

Quando a ópera cómica francesa fez a sua entrada, em 1841, nos palcos de Lisboa, tinham passado uns escassos cinco anos sobre a Revolução de Setembro, um momento de triunfo da facção liberal herdeira dos princípios estabelecidos no modelo constitucional vintista, e que traduziu a sua acção num conjunto significativo de reformas tendentes a dar corpo a alguns valores iluministas que não tinham sido totalmente contemplados no ideário regenerador da Revolução de 1820.¹ Concretamente no plano cultural e artístico, foram dados passos significativos e de acção imediata. Para além da abertura das Academias de Belas Artes do Porto e de Lisboa, fundadas por decreto logo nos dois meses imediatos à Revolução,² Passos Manuel estabeleceu com Almeida Garrett uma série de medidas para a reforma do teatro, cujo efeito se repercutiu positivamente nos anos posteriores, prosseguindo mesmo após a destituição de Garrett, em 1841, da então criada Inspecção Geral dos Teatros: os Teatros da Rua dos Condes e do Salitre

¹ Mário Vieira de CARVALHO, «A ópera e a literatura romântica», in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Helena Carvalhão Buescu (coord.), Lisboa, Caminho, 1997, p. 383.

² José-Augusto FRANÇA, «O setembrismo no ensino das artes e do teatro», in Mirian Halpern Pereira, Maria de Fátima Sá e Melo Ferreira e João B. Serra (coords.), *O Liberalismo na Península Ibérica na 1ª metade do séc. XIX*, 2 vols., Lisboa, Sá da Costa Editora, 1982, vol. 2, pp. 197-202.

renovaram os seus repertórios, foi fundado um Conservatório para a formação artística, projectou-se a edificação de um Teatro Nacional e cresceram os incentivos à redacção de peças teatrais. Este incremento foi acompanhado de um progressivo interesse do público e dos agentes teatrais, manifestado não só na abertura de mais duas salas de teatro,³ na crescente popularidade de alguns actores e companhias, na formação de sociedades literárias e de grupos amadores mas também na proliferação de periódicos especializados nos assuntos teatrais. A discussão em torno da produção teatral nacional tornou-se um assunto recorrente na imprensa. Periodicamente, alguns jornais revelavam estatísticas dos espectáculos apresentados nas salas de teatro, faziam o balanço crítico da representatividade do repertório português, discutiam-se os subsídios, apresentavam-se soluções. Do mesmo modo, as expectativas criadas em torno do Teatro Nacional D. Maria II arrastaram para os jornais acesas discussões sobre todo o processo de edificação e o papel institucional desejável para aquele novo monumento de cultura.⁴ De um modo geral, podemos dizer que, até à data, nunca na história do teatro em Portugal tantos olhos se tinham debruçado sobre a actividade dramática e todas as correntes de opinião pareciam convergir na convicção de que urgia incentivar e proteger a produção de repertório original português.

Por outro lado, no que respeita à ópera e ao Teatro de São Carlos, assumido como um teatro de importação onde dominava o repertório italiano,⁵ o que persistiu foi uma total ausência de medidas por parte dos setembristas ou dos sucessivos governos de maior ou menor pendor liberal, um vazio só explicável à luz de uma generalizada assunção da ópera como um entretenimento inócuo onde não tinham cabimento as funções de esclarecimento ou de afirmação nacional crescentemente atribuídas ao teatro declamado por toda uma camada de intelectuais formados no espírito das luzes.⁶

³ O Teatro do Ginásio (1846) e o Teatro D. Fernando (1849).

⁴ V. Matos SEQUEIRA, *História do Teatro Nacional D. Maria II*, 2 vols., Lisboa, 1945, vol. 1, p. 81 e ss.

⁵ Luísa CYMBRON, «Entre o modelo italiano e o drama romântico – os compositores portugueses de meados do século XIX e a ópera», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10, 2000, p. 117.

⁶ M. V. de CARVALHO, *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, p. 101 e ss.

Nesse sentido, mais curioso e significativo se torna todo o fenómeno de recepção a um outro repertório de importação entretanto introduzido: a ópera cómica francesa. Tanto mais porque, aparentemente, foi este repertório que monopolizou a discussão em torno da ausência de uma ópera nacional, deixando, nesse domínio, absolutamente incólume o Teatro de São Carlos enquanto instituição que a devia tutelar, aspecto que valeria a pena verificar numa incursão sistemática aos escritos de imprensa. Não sendo esse o primeiro objectivo deste artigo, será uma tarefa a realizar mais tarde. O que agora nos interessa é tentar compreender, à luz das reformas e mudanças políticas e culturais que entretanto ocorriam no país, de que modo se implantou e foi recebida a ópera cómica nos teatros de Lisboa.

Em Novembro de 1842, a empresa do Teatro da Rua dos Condes fazia anunciar nalguns jornais a estreia de mais uma produção sua, o drama em cinco actos *La voisine, ou Uma feiticeira do tempo de Luís XIV*, tradução de um original francês de autor não revelado – uma lacuna corrente numa época em que abundavam as traduções, mais comumente designadas de «imitações», essas sim, frequentemente identificadas na sua autoria pela imprensa. Face a mais uma peça francesa, a somar a algumas óperas cómicas que este teatro, subsidiado pelo Estado, vinha desde há pouco mais de um ano a apresentar, comentava o jornal *A Restauração* a esse respeito:

Ha muitos mezes, que o nosso theatro não se alimenta senão de traducções exclusivamente francezas; e ainda não satizfeito (...) quiz-nos o seu director introduzir sob e subrepticamente, o genero-monstro do theatro d'opera-comica! Se possivel, fosse *afrancezar* em gosto, costumes e viver, a nação portugueza, certo ficâmos que o theatro da rua dos Condes levaria a palma nessa missão progressiva do socialismo cosmopolita! (...) Tudo isto é a consequencia de ser um estrangeiro quem preside ao *theatro-nacional*!⁷

⁷ *A Restauração*, 30 de Novembro de 1842.

De facto, nessa altura, o «estrangeiro» que estava na direcção do Teatro da Rua dos Condes, assumido na reforma de Garrett como Teatro Nacional enquanto não se concluía o D. Maria II, era Emille Doux, o polémico actor e empresário francês radicado em Lisboa desde 1837, altura em que a companhia de teatro francesa a que pertencia deixou o país. Esta companhia tinha actuado durante dois anos no Teatro da Rua dos Condes, apresentando o mais recente repertório romântico francês com um inusitado sucesso, um facto a que Emille Doux certamente não ficou indiferente. Consciente do incipiente teatro que entretanto se praticava em Portugal, quando a empresa francesa partiu, Doux deixou-se ficar no país e criou a sua própria companhia.⁸ Embora fosse um actor mediano a quem ficavam destinados papéis secundários, como ensaiador⁹ Emille Doux revelou-se um mestre rigoroso que contrastava com a prática teatral corrente. Em pouco tempo formou um elenco competente de actores portugueses que sob a sua direcção, tornaram acessível o repertório romântico francês, agora traduzido, a um número mais vasto de público. A sua acção como formador de actores, numa altura em que o Conservatório dava os primeiros passos, iria repercutir-se em todos os teatros, incluindo o Teatro D. Maria II, para onde transitariam muitos dos seus discípulos, por serem considerados os melhores no seu *métier*. Não se pense porém, que a actividade de Emille Doux passou sem polémicas. Como iremos ver, a crítica foi tanto elogiosa como dura, por vezes implacável, ao ver em Doux uma verdadeira ameaça ao teatro nacional.

Embora alguns autores actuais afirmem que Emille Doux teria abandonado em definitivo o Teatro da Rua dos Condes em 1840 para se instalar com a sua companhia no Teatro do Salitre,¹⁰ o facto é que a imprensa da época refere a sua presença como director do Teatro da Rua dos Condes até meados de 1843, período em que este teatro tinha como empresário o conde de Farrobo, o que nos leva a admitir que terá sido

⁸ J.-A. FRANÇA, *O Romantismo em Portugal. Estudo de factos socioculturais*, 6 vols., Livros Horizonte, 1974, p. 403.

⁹ O termo «encenador» surgiria uns anos mais tarde.

¹⁰ Segundo J.-A. França, «Doux ficou no teatro da rua dos Condes até 1840, data em que o conde de Farrobo se tornou o empresário-mecenas desta sala. Tomou então o Salitre, em seguida o Ginásio» (*op. cit.*, p. 404), informação que se repercutiu noutras obras, nomeadamente em José MATTOSO (ed.), *História de Portugal*, vol. 5, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 556.

precisamente pela influência de Emille Doux, que se terá começado a produzir com regularidade óperas cómicas francesas traduzidas em português, dando início a um período sem precedentes de oferta deste tipo de repertório em Lisboa. Com efeito, se no círculo privado do conde de Farrobo já se cultivava a ópera cómica da dupla Scribe e Auber na língua original desde 1836,¹¹ nos círculos públicos a vida teatral estava reduzida às comédias e dramas do teatro declamado e à ópera italiana do Teatro de São Carlos.¹² Ora esta foi uma lacuna que Emille Doux, com o apoio financeiro de Farrobo, tratou de resolver, dando resposta a um público ávido de novidades.¹³ Um anúncio colocado no jornal *A Revolução de Setembro* esclarecia as intenções de ambos:

A empresa deste theatro tendo resolvido dotar o paiz de um theatro nacional de canto, para representar operas portuguezas, convida todas as pessoas que se acham no caso de poder cantar nas ditas operas, a apresentar-se no dito theatro para tractar com o director Emilio Doux.¹⁴

Com o maestro João Guilherme Daddi na direcção musical e a contratação de cantores para juntar ao elenco de actores, em dois anos produziram em português as óperas *O Dominó Preto*, *Neve*, *Recepção d'uma cantora* e *Fra Diavolo*, de Auber, *A Dama Branca*, de Boiieldieu, *Le Pré aux Clercs*, de Hérold e *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini.

Seria de prever uma reacção unânime de aprovação por parte tanto do público como da crítica à iniciativa. Afinal de contas, a apresentação de óperas de Auber ou Boiieldieu no Teatro da Rua dos Condes seguia na continuidade de todas as novidades de Paris que a companhia francesa cessante tinha apresentado, para grande satisfação das camadas mais elevadas da sociedade lisboeta, onde o culto da língua e da cultura das

¹¹ M. V. de CARVALHO, *op. cit.*, p. 96.

¹² Note-se que desde a sua fundação em 1793 até 1841, tinham sido apresentadas no Teatro de S. Carlos apenas cinco óperas cómicas francesas, das quais pelo menos quatro estavam traduzidas em italiano.

¹³ O próprio Farrobo, enquanto empresário do Teatro de São Carlos entre 1838 e 1840, transcendia o domínio da ópera italiana com a apresentação, inédita até então, de compositores como Auber e Mozart.

¹⁴ *Revolução de Setembro*, 24 de Maio de 1841.

«luzes» se exercia no espírito de afirmação do novo poder liberal.¹⁵ Com efeito, a reacção da imprensa não se fez esperar, porém, mostrou estar bastante dividida. Logo à partida, muitos cronistas se chocaram com o facto de se pôr actores de teatro a cantar. Na apresentação de *Fra-Diavolo*, por exemplo, o jornal *O Pirata* comentava:

Ainda que muito pouco confiemos no conhecimento lirico dos frequentadores do nosso *theatro anormal*, estamos contudo persuadidos que apesar do que affirmou algum jornal desta cidade,¹⁶ não haverá *ouvidos de gente*, que possa acostumar-se com a voz do senhor Ibarra, e em geral com toda a turba berrante do Snr. Emilio Doux.¹⁷

Um ano depois, a avaliar pelas palavras do dramaturgo Mendes Leal no jornal *A Fama*, a situação não tinha melhorado:

A opera-comica do Mr Doux vai medrando, a olhos vistos. Ao principio guinchava só – hoje guincha e berra.

Referindo-se directamente aos actores, dizia a crítica:

O Mr já os fez cantar e mais não são musicos, (...), agora se os faz bailar, bem que não sejam bailarinos, está perfeitamente na regra do cómico cantante (...). Há muita gente que se zanga por ver o solemnisimo escarneo que o mr. francez faz do publico portuguez que vai ao seu theatro. Mas nós não achamos razão a essa gente. Faz elle muito bem. O publico tem sufficiente pachorra e ouvidos á prova da musica normal: atura tudo, sofre tudo. – Dão-lhe actores que fingem cantar, cómicos que não são musicos, e musicos que não são cómicos (...) – e elle fica muito contente e applaude o mr que o zomba e o chasquea nas suas barbas.¹⁸

¹⁵ M. V. de CARVALHO, *op. cit.*, p. 96.

¹⁶ Tudo leva a crer que se tratasse do jornal *A Revolução de Setembro*.

¹⁷ *O Pirata*, 13 de Novembro de 1842.

¹⁸ *A Fama*, 26 de Fevereiro de 1843.

Como se depreende, não era apenas a circunstância de um teatro nacional vocacionado para o teatro declamado, preferencialmente português, trair a sua vocação com óperas cómicas, para mais com o recurso a actores sem formação musical, que exasperava a imprensa. Nem tão só o facto de, com esta oferta, se levarem óperas de Auber ou Rossini a um público com «ouvidos à prova de música normal», sem «conhecimento lírico», alterando assim o cenário de exclusividade auferido até então pelo público do São Carlos.¹⁹ O que irritava verdadeiramente alguma imprensa era a questão de se ter um estrangeiro a presidir ao teatro nacional: acusado de «sancionar a produção nacional»,²⁰ a «gasconha», como um cronista uma vez lhe chamou,²¹ pretendia impingir ao público português o «género-monstro» da ópera cómica francesa.

Esta reacção da imprensa à iniciativa de Doux pode ser interpretada de duas formas:

- Por um lado surgiria como uma manifestação clara de repúdio pelo género ópera cómica, no quadro dos princípios iluministas em que uma boa parte liberal da sociedade se revia. De facto, movida pela causa civilizadora, a ideologia liberal saída do Setembrismo via no teatro um instrumento privilegiado de educação e cultura e era neste contexto, e pela acção conjunta de Passos Manuel e Almeida Garrett na execução da reforma teatral, que o teatro surgia agora investido de uma dupla missão: afirmar-se como produto nacional e contribuir para a instrução e esclarecimento dos cidadãos. Ora, a ópera cómica, embora originária de França, o próprio «símbolo da ascensão burguesa»,²² estaria, para alguns liberais portugueses, nos antípodas de uma concepção iluminista do teatro ao serviço de fins nacionais e educativos. É um produto importado, imposto por um agente teatral estrangeiro, de conteúdo não nacional e que, pela sua própria natureza, não concorre ao esclarecimento dos cidadãos – a noção de naturalidade e verosimilhança é permanentemente resgatada

¹⁹ Comparando os dois públicos, afirmava um cronista de *A Restauração* (1843, pp. 3073-3074) «é mister que se saiba que o expectador de S. Carlos é diametralmente oposto ao da Rua dos Condes. N'um predomina o elemento aristocratico, no outro o democratico.»

²⁰ A acusação é feita pelo dramaturgo Silva Leal no jornal *A Revolução de Setembro* (14/01/1842), numa carta de solidarização com outra carta do dramaturgo António Carlos da Silva publicada no mesmo jornal (10/01/1842), onde este, perante uma opinião negativa de Emille Doux sobre um drama seu, que afirmava ter demasiados «mortos e sangue», conclui: «o Sr. Doux não é mais do que (...) um sectario do francezismo».

²¹ *Revista Universal Lisbonense*, 13 de Março de 1843.

²² M. V. de CARVALHO, *op. cit.*, p. 112.

pela substituição da palavra falada pela palavra cantada, inviabilizando o efeito de ilusão e a identificação do espectador com a personagem e a cena.²³

- Por outro lado, subtraída toda a questão iluminista, este género, tal como era apresentado, não cumpriria sequer a função de divertimento e de sociabilidade – falta-lhe o *must* da língua original francesa como exercício de afirmação de um público pretensamente cosmopolita, falta-lhe o atractivo das prima-donas, falta-lhe o *bel-canto* do *melodramma* italiano, restam inserções musicais «mal casadas com versos sem peso nem medida, e executadas (...) por actores sem afinação, nem eschóla».²⁴

Estes dois aspectos estão perfeitamente resumidos na *Revista dos Espectáculos* ainda em 1850, a propósito de uma apresentação da *Barcarola*, de Auber:

A *Opera comica*, ramo bastardo e degenerado na familia dramatica, não ha de passar nunca d'uma cousa falsa, absurda, e repugnante que não satisfaz as indicações da arte, nem as exigências do verdadeiro gosto. Sem a magestade imponente da Opera, e sem a insinuante naturalidade do drama (...). As transições bruscas e desengenhosas, da musica para a declamação, e da declamação para a musica, o enxerto arbitrario das arias e do recitativo na parte dramatica, a amalgama informe de tudo isto, não pode deixar de produzir um todo, irregular, cahotico, e monstruoso, que constitue semelhantes obras os verdadeiros hermaphroditas da arte.²⁵

É interessante verificar como, por outro lado, alguns jornais, reclamando-se precisamente dos mesmos ideais iluministas, aplaudiam a iniciativa da dupla Farrobo/Emille Doux, como foi o caso do *A Revolução de Setembro*. Embora deste periódico não saíssem mais do que recomendações elogiosas às capacidades interpretativas do elenco,²⁶ numa total dessintonia com os outros periódicos, podemos encontrar nestas modestas

²³ Sobre a concepção iluminista do teatro como esclarecimento, v. M. V. de CARVALHO, «A ópera e a literatura romântica», in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Helena Carvalho Buescu (coord.), Lisboa, Caminho, 1997, p. 384.

²⁴ *Revista Universal Lisbonense*, IV, p. 241.

²⁵ *Revista dos Espectáculos*, 1 de Setembro de 1850.

²⁶ Leiam-se, por exemplo as rubricas sobre o Teatro da Rua dos Condes de 11 de Dezembro de 1841 ou de 22 e 24 de Setembro de 1842.

manifestações de agrado um sinal de apoio à iniciativa de Emille Doux de que se podem tirar algumas ilações, quando as sabemos vindas de um jornal que se coloca à esquerda do espectro político-ideológico da primeira metade do séc. XIX. Efectivamente, não era um facto que, montadas as óperas cómicas em tradução portuguesa, estava criado o acesso à sua compreensão, centrando a recepção à ópera no conteúdo da acção representada? Não estava provado, com o exemplo dado pelo Teatro da Rua dos Condes, que havia os meios para apresentar óperas em português e fora do quadro do Teatro de São Carlos?²⁷ Não era esta a oportunidade para pensar e concretizar um projecto de criação da ópera nacional?

Com efeito, em Abril de 1843 a empresa do conde de Farrobo acabava, Doux abandonava a direcção do Condes,²⁸ mas estavam decididamente abertas as portas à ópera cómica portuguesa. Foi assim que, de imediato, no seio da nova companhia do Teatro da Rua dos Condes, dirigida por sinal por um antigo discípulo de Doux,²⁹ se apresentou *O Beijo* (26/11/1844), aquela que é conhecida como a primeira ópera cómica portuguesa, com música do italiano Frondoni e texto de Silva Leal. Esta obra, tida por Ernesto Vieira como uma «tentativa felicissima de dar á musica do theatro um cunho nacional»,³⁰ teve um enorme sucesso e a sua recepção transcendeu o reduto do Teatro da Rua dos Condes, repercutindo-se na rua e nos espaços privados, particularmente a «moda da saloia», cuja música, publicada pela editora Sassetti, circulava também em cópias manuscritas.³¹ A imprensa também reagiu com entusiasmo: depois de felicitar os autores Frondoni e Silva Leal pela iniciativa, um «prospero auspicio e animação fecunda para o tão desejado e tão desejavel nascimento da verdadeira opera nacional portuguesa», a *Revista Universal Lisbonense* fazia citação de um personagem da ópera *O Beijo* que, ao insinuar no texto uma crítica ao afrancesamento dos hábitos lisboetas,

²⁷ Segundo um cronista do *A Revolução de Setembro*, em algumas produções do Teatro da Rua dos Condes, quando não era o caso de usar elementos cénicos do seu próprio teatro privado, o conde de Farrobo não se poupava a despesas «para que as vistas fossem novas e esplendidas» (15/07/1842).

²⁸ Segundo uma notícia anunciada no periódico *A Fama* de 19 de Março de 1843.

²⁹ O actor Epifânio, segundo uma notícia anunciada no periódico *A Fama* de 12 de Abril de 1843.

³⁰ Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portuguezes: historia e bibliographia da musica em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, vol. 1, p. 434.

³¹ *Ibid.*

acaba por testemunhar em si mesmo o impacto da recepção ao repertório francês entretanto promovida por Doux e por Farrobo. Lia-se na crónica:

Somos inteiramente da opinião do *Caetano de Castro*, que, n'esta farça, toda portugueza, diz á *Joaninha*: «(...) É verdade, ó Joaninha, já ha tanto tempo que não te ouço cantar... Olha enquanto esperamos, porque não cantas tu uma modinha... cá da terra que é das que gosto; porque vocês já estão muito Lisboaetas, já cantam a *Norma* e o *Dominó*, já dançam contradanças francezas... Como são tolas».³²

Mas as óperas seguintes, *O Caçador* (25/03/1845) e *Um bom homem de outro tempo* (6/01/1846), dos mesmos autores e apresentadas no mesmo teatro, esfriaram as expectativas em relação à criação de uma ópera nacional. Concretamente em relação à primeira, lia-se na *Revista Universal Lisbonense*:

A opinião mais geral ácerca d'esta composição (...) é que a musica não condiz tanto com a nacionalidade dos ouvintes e do assumpto como com a do seu auctor. É engenhosa, é sabia, é bella em partes, mas não é nossa: não nos recorda coisa alguma da nossa infancia e dos nossos campos, e falta é esta que nenhum outro mérito pode compensar.³³

Nesta afirmação estavam já perfilados alguns dos critérios considerados necessários para a adopção da ópera cómica como um género nacional: texto de autor português, assunto de contornos nacionais e sobretudo, um apelo na música à infância e à ruralidade dos «nossos campos», aspecto que, como veremos, será um imperativo recorrente na crítica face às óperas cómicas seguintes.

Entretanto, em 1848 um outro teatro, o Ginásio Dramático – mais uma vez sob o impulso de Emille Doux, que pouco depois saía – iniciava um ciclo de produções de ópera cómica, levando o jornal *O Espectador* a proclamar:

³² *Revista Universal Lisbonense*, IV, p. 241.

³³ *Op. cit.*, p. 462.

Já é a terceira tentativa que em Portugal se faz, para a introdução das operas comicas nos nossos theatros, oxalá que afinal, e convenientemente introduzidas, ellas se mantenham, num theatro de segunda ordem, como nova diversão para os espectadores, e quem sabe se preludio para a formação da Opera Nacional!³⁴

Em cinco meses foram aí apresentadas três óperas de Miró – *A marquesa* (4/10/1848), *O conselho das dez* (3/12/1848) e *A velhice namorada leva sempre surriada* (18/02/1849) – todas com bastante sucesso,³⁵ em parte graças a um elenco de actores, entre os quais o célebre Taborda, que usufruíam da grande simpatia do público,³⁶ mas também, segundo o jornal *O Espectador*, referindo-se especificamente à *Marquesa*, pelos «motivos faceis e bonitos, o canto apropriado à palavra, e sobretudo uma instrumentação magistral».³⁷ *A marquesa* e *O conselho das dez*, por constituírem adaptações de textos franceses,³⁸ não ofereceram à crítica discussão sobre os aspectos nacionais. No entanto, a comparação de um cronista entre estas duas obras acrescenta-nos mais uns dados sobre o conjunto de expectativas que entretanto se tinham criado em torno da ópera cómica. Assim, ainda que a música de *O conselho das dez* fosse «mais bonita e mais magistralmente escripta, talvez, que a sua antecessora», não tinha todavia «a mesma popularidade, o mesmo *cantabile*, a mesma graça de motivos, a mesma fluencia de melodia». De um lado estava a música «facil e singela, adaptada á letra com (...) graciosidade» de *A marquezia*; do outro a «musica um pouco pretenciosa, menos facil e menos singela», de *O Conselho das dez*.³⁹ Em suma, para os críticos da época, outro dos atributos necessários a uma ópera cómica seria uma certa ideia de simplicidade e acessibilidade, em oposição a uma abordagem mais ousada, a seu ver, desajustada ao género. Isso mesmo confirmar-se-ia em relação à primeira ópera cómica de Cossoul, *A cisterna do Diabo* (17/08/1850), com texto de José Romano,

³⁴ *O Espectador*, 17 de Dezembro de 1848.

³⁵ Segundo o periódico *Galeria Theatral* (21/11/49), *A marquesa* terá tido 45 récitas e *A velhice namorada leva sempre surriada* terá chegado às 73.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *O Espectador*, 8 de Novembro de 1848.

³⁸ Segundo E. Vieira, *O conselho das dez* foi traduzido por Paulo Midosi e Silva Leal e o texto de *A Marquesa* constitui uma versão de Paulo Midosi do libreto da ópera com o mesmo título de Adam, adaptada de um romance de George Sand (*op. cit.*, vol. I, p. 92).

³⁹ *O Espectador*, 17 de Dezembro de 1848.

apresentada no mesmo teatro dois anos mais tarde e que na opinião de Lopes de Mendonça, *pecaria* «por excessivamente elevada no assumpto», *distraíndo-se* «do genero *opera-comica*, para as melodias da escola italiana». ⁴⁰

Mas foi sem dúvida *A velhice namorada leva sempre surriada*, a terceira ópera de Miró, que usufruiu de comentários mais atentos por parte do jornal *O Espectador*, porque agora, de novo, estávamos perante uma obra de autores e assunto nacionais ⁴¹ e, dizia-se, «com mais alguns esforços», tínhamos «a opera-comica introduzida no nosso paiz». ⁴² Com um pequeno apêndice crítico ao enredo algo «confuso e obscuro» da obra – onde se cruzam os mais diversos tipos sociais, da contrabandista namorada de um fiel-de-feitos ao poeta e ao militar que a cobiçam, do cauteleiro que se casa com uma assadeira de castanhas ao boticário velho que faz a corte a uma vendedeira de fruta, tudo, segundo o cronista, trivial no assunto e pouco desenvolvido nos personagens, «à excepção», no dizer do próprio, «do preto e talvez da mulher dos capilés» – a atenção do autor do artigo centrou-se fundamentalmente na questão musical, fornecendo-nos alguma informação sobre esta ópera portuguesa hoje totalmente desconhecida. Desde logo Miró foi elogiado pela «feliz ideia de interceder uma série de motivos populares» dando «a esta sua composição um character particular, que aperfeiçoado» poderia «produzir um resultado importante». E o cronista especifica:

Na partitura da *Velhice namorada* vemos aproveitada, com a maior habilidade e com a mais sabia instrumentação, uma das coisas mais typicas em Portugal, a melopéa vulgarmente chamada a *desgarrada*, que pensamos ser peculiar dos saloios dos arrabaldes de Lisboa. Além deste motivo outros muitos se acham executados ou simplesmente apontados n'esta partitura, mas taes e quaes o vulgo os entôa. Taes são: *O passarinho trigueiro*, *O ladrão de negro*, *O' minha alma*, *O fado*, *o fandango*, *A ciranda*, *O lundum dos pretos*, *O da Maria da Luz*, *A marcha dos pretinhos*, de S. Jorge, *A modinha*, *d'Alteia*, *divina Alteia*, *a da cruel saudade*, e outros, além dos quaes há ainda um antigo *pregão* das ruas, recordado em toda a sua pureza.

⁴⁰ Cit. in E. VIEIRA, *op. cit.*, vol. 1, p. 300. Segundo o mesmo autor, também a *Revista dos Espectáculos* afirmava: «encerra muitas bellezas de canto e de instrumentação, mas o seu estylo, em geral, é talvez mais severo e menos ligeiro do que requerem as composições d'este genero»

⁴¹ A autoria do texto é de Xavier Pereira da Silva.

⁴² *O Espectador*, 18 de Fevereiro de 1848.

Inspirado pelo exemplo de Miró, o cronista apelava aos mais altos desígnios nacionais deste e de outros compositores, lembrando:

Todas as nossas provincias, e os arrabaldes de Lisboa, tem cantilenas e bailes peculiares, cujas melodias tem certo caracter de vago e melancholico, que é certamente o que daria o typo da musica nacional, se entre nós houvesse compositor habil que lhe parecesse acertado desinvolvel-o.

Exortando Miró a percorrer a província portuguesa numa autêntica tarefa de recolha, o autor estava persuadido que assim se «poderia começar a pôr em practica os nossos patrioticos desejos, com muita honra (...) para a arte em Portugal.» E explicava:

Quando assim fallamos não é porque quizessemos ouvir (...) estes motivos transportados para o theatro em toda a sua rudeza e simplicidade, quieríamos sim que elles servissem como de thema, cânevas, paradigma ou molde, por onde se discorresse, formasse, seguisse, ou modellasse a concepção melódica do compositor. Em quanto assim se não fizer julgamos que nunca havemos de ter musica nacional, porque não haverá côr local nas composições.⁴³

Com o conteúdo desta recensão ficam ainda mais claros os aspectos considerados de relevo na discussão em torno de uma ópera nacional: reafirmando o imperativo da ruralidade, o compositor deveria munir-se, através da recolha, dos motivos e melodias da tradição popular, não para uma simples exposição, mas para captar-lhes o «caracter». Daí que para o articulista, *A velhice namorada* de Miró constituísse uma aproximação e não um modelo consolidado de ópera nacional: os elementos populares estavam lá, «mas taes e quaes o vulgo os entôa»; faltava assimilá-los e desenvolvê-los. Esta exortação do cronista à recolha musical para fins compositivos é particularmente significativa na medida em que antecipa um discurso e uma prática mais concumitantemente reportável à segunda metade do século XIX e em particular à última década, onde a reivindicação de um nacionalismo musical foi acompanhada pela efectiva recuperação, transcrição e publicação, em diversos cancioneiros e antolo-

⁴³ *Ibid.*

gias, de tradições musicais populares.⁴⁴ Não devemos no entanto esquecer que a valorização da tradição popular constituía já, no ideário liberal saído do Setembrismo, um requisito para a desejada «nacionalização» da cultura.⁴⁵ Nesse sentido, não deve surpreender que tal apelo faça eco, no domínio da música, de uma iniciativa entretanto já concretizada no âmbito da literatura, com as recolhas de Morais Sarmento (*Romanceiro português*, 1840) e mais concretamente de Almeida Garrett (*Romanceiro*, 1843), recolhas essas que se assumiam como fontes de inspiração para a renovação da literatura nacional.

Entretanto por essa altura, também Joaquim Casimiro, à época um dos compositores mais representativos no domínio da música de cena, decidiu compor uma ópera cómica sobre um texto adaptado do francês por Mendes Leal, *A batalha de Montereau*, estreada no Teatro D. Fernando. Este teatro situado na rua dos Fanqueiros constituía desde 1849 a mais recente sala de espectáculos de Lisboa, inaugurada mais uma vez por iniciativa do empresário e director teatral Emille Doux, que a concebeu para apresentar teatro declamado mas sobretudo óperas cómicas, um género que ganhava cada vez mais adeptos no público. Com o Casimiro responsável pela parte musical, foi sob a sua direcção que em 1850 foram neste teatro apresentadas com enorme sucesso e afluência de público três óperas cómicas francesas traduzidas: *Barcarola* de Auber (08/1850), *Mexericos do convento* de M. Henry Potier (10/1850) e *Giralda ou a nova Psyché* (12/1850), de Adam. Montar este tipo de repertório não era fácil: o número de efectivos das orquestras dos teatros não excedia geralmente mais de vinte elementos e o elenco compunha-se na sua maioria, de actores sem formação musical, limitações que aparentemente Casimiro terá sabido ultrapassar, dando origem a inúmeros elogios da imprensa.⁴⁶

Mas a recepção dos críticos à sua própria ópera, apresentada logo a seguir à *Barcarola*, não foi unânime nem se pautou pelo mesmo tom, para além de levantar mais algumas questões sobre o género ópera cómica. Se

⁴⁴ V. Teresa CASCUDO, «A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, op. cit., pp. 181-226.

⁴⁵ Fernando CATROGA, «Romantismo, literatura e história», in J. Mattoso (ed.), *História de Portugal*, 8 vols., Lisboa, Editorial Estampa, 1994, vol. 5, p. 546.

⁴⁶ Em relação à montagem da *Barcarola* lia-se na *Revista dos Espectáculos*: «devem-se tão belos resultados não só aos bons desejos, fadigas, e aptidão dos artistas, como ao raro talento, gosto, e vocação de seu digno *maestro* o sr. Cazimiro. É um verdadeiro homem de génio, a que só falta um nome acabado em *ini* para aspirar às honras d'uma grande celebridade artística» (1/08/50).

para a *Revista dos Espectáculos* a música de Casimiro era «fresca, viçosa, e original, como poucas», com «coros excelentes» e uma instrumentação «soberba», não era menos verdade que se podiam «notar feições italianas na construcção musical» e «trechos de feliz inspiração, a par todavia d'algumas pornunciadas reminiscencias do repertorio de S. Carlos.»⁴⁷ Esta tímida e contudo relevante alusão negativa à influência da ópera italiana na partitura de Casimiro constituiu assunto de grande desenvolvimento nas recensões de outros periódicos. Para o jornal *O Espectador*, ainda que «primorosamente orquestrada», a música pecaria por ser «muito sentimental, ás vezes pathetica, e quasi sempre languida», ao contrário «d'aquella vivacidade, jovial e saltitante, que deve caracterizar os motivos faceis e comicos d'uma composição desta natureza». Haveria, além disso, um «certo abuso d'instrumentação nocivo ao canto». E termina, concluindo:

Suppomos, que algumas considerações especiaes, relativas aos executores, e a influencia da eschola italiana, contribuíram poderosamente para os motivos dos nossos reparos.⁴⁸

Estava, portanto, lançada a acusação: Joaquim Casimiro tinha traído as expectativas da crítica ao *italianizar* o género ópera cómica e sobre esse aspecto, o jornal *Interesse Publico* propunha-se dar-lhe uma verdadeira lição. Resumidamente, dizia o artigo que em música existem duas escolas, a alemã, «musica toda de meditação», e a italiana, e que a música francesa, pela «construção, o typo, o character (...)», um mixto do estilo allemão e italiano, é mais um genero do que uma eschola.» Dito isto, quanto aos compositores portugueses, «não temos musica propriamente nacional: ou havemos *italianisar*, ou *afrancezar*». Para o articulista a questão era óbvia: «O sr. Casimiro Junior teve pois de imitar». E assim sendo, «devia talvez *italianisar* menos o canto, poupando-nos reminiscencias de Rossini e Verdi,» uma vez que «no *genero* francez encontra-se mais vida, movimento e acção; as melodias são mais faceis e ligeiras, ouvidas uma vez, repetem-se no dia seguinte», e claramente, «o grande merito de uma opera comica é tornar-se desde logo uma musica de salão.»⁴⁹

⁴⁷ *Revista dos Espectáculos*, 1 de Outubro de 1850.

⁴⁸ *O Espectador*, 29 de Outubro de 1850.

⁴⁹ *Interesse Publico*, 26 de Setembro de 1850.

Como vemos, o discurso da reivindicação nacionalista estava completamente esvaziado; em sua substituição, estavam agora prefiguradas outras posições estético-ideológicas que iriam dominar o debate musical na segunda metade do século: por um lado, uma crença progressiva nos efeitos «nefastos» da supremacia da música italiana no contexto nacional; por outro, a crescente valorização da música alemã como corolário de uma cultura mais cerebral, profunda e introspectiva; finalmente, a perspectivação, mais acentuada no fim do século, da música francesa como alternativa ao predomínio italiano.⁵⁰

Sem nos querermos alongar por mais exemplos, verificamos que no espaço de dez anos, desde a sua introdução nos teatros públicos de Lisboa até à sua plena absorção no sistema de produção e consumo, a ópera cómica teve um impacto extremamente expressivo que se repercutiu em todos os sectores da *praxis* musico-teatral, dos empresários e directores teatrais aos compositores nacionais até à imprensa e ao público, estabelecendo em seu torno diversas tomadas de posição nem sempre coincidentes. Que consequências podemos extrair do debate estabelecido em torno deste género?

Por parte da crítica, houve uma evolução de posições que passou por um lado, pela rejeição da ópera cómica como género de entretenimento francês, contrário aos princípios de afirmação nacional e de esclarecimento, no quadro dos valores liberais saídos do Setembrismo; por outro, pela aceitação da ópera cómica como um género passível de autonomização num contexto de expressão nacional, tendo-se aí apresentado algumas pistas para a sua consecução. Em pouco tempo, porém, alguns sectores da crítica abandonaram rapidamente a problemática da ópera nacional, para se deter antes no debate entre o cumprimento do modelo francês ou o desvio para o estilo italiano. Assiste-se a uma desnacionalização do discurso e nesse contexto, lançaram-se atributos para a avaliação da eficácia da obra, como a simplicidade e acessibilidade, de que resultaria a atitude quase paradoxal de apontar o dedo aos compositores nacionais que ousavam apresentar propostas musicais mais arrojadas, atitude essa cabalmente demonstrada na redução, por um crítico, da ópera cómica a música de salão.

⁵⁰ V. Paulo Ferreira de CASTRO, «O que fazer com o século XIX? – Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2, 1992, pp. 171- 183.

Por parte dos agentes teatrais, a ópera cómica surgiu como mais um produto de oferta para entretenimento do público, dinamizando assim todo um sistema produtivo que envolveu diversos teatros, orquestras, dramaturgos e compositores, e de que resultou um franco crescimento da produção musico-teatral em português.

Por parte dos compositores nacionais ou aqui radicados, a introdução da ópera cómica nos teatros terá surgido como uma verdadeira janela de oportunidades: à partida permitiu canalizar a sua produção para um nicho do mercado fora do Teatro de São Carlos, que, como sabemos, praticamente lhes fechava o acesso; por outro lado, deu o mote para a criação de obras de cariz nacional; por fim, terá constituído um pretexto para se alongarem em abordagens compositivas mais ousadas, com um aceno à ópera séria, aspecto que, como já vimos, não foi aceite pela crítica.

Finalmente, por parte do público, a avaliar pela popularidade que algumas das óperas cómicas alcançaram, terá havido uma franca adesão a este tipo de repertório: como género operático, terá respondido finalmente às expectativas de um auditório mais abrangente que o do Teatro de S. Carlos; como espectáculo em português, permitiu a sua recepção no todo música-palavra-e-acção; finalmente, como obra de teor nacional (veja-se o exemplo de *A velhice namorada*) terá proporcionado momentos de forte retroacção entre o palco e a plateia, motivados pela presença de elementos musicais e textuais com que o colectivo se identificava.

Não deixa no entanto de ser sintomática esta constatação saída no jornal *O Interesse Publico* em 1851, um ano depois da temporada de sucesso de óperas cómicas em português no Teatro D. Fernando:

O Theatro de D. Fernando foi talvez aquelle que mais se ressentiu da (re)abertura do theatro de S. Carlos. O publico havia forçosamente abandonar a opera comica pelas grandes operas italianas, assim apesar de todos os exforços viu-se a sociedade empresaria em difficeis embaraços.⁵¹

Decididamente, o apelo do Teatro de S. Carlos e do seu modelo de recepção, com tudo o que isso implica, ou exclui, era mais forte.

⁵¹ *Interesse Publico*, 21 de Abril de 1851.

Anexo

Óperas estreadas nos teatros públicos de Lisboa entre 1841 e 1851

Ano	Teatro	Obra	Compositor	Fonte
1841	TRC	<i>O dominó preto</i>	Auber	EV
1841	TRC	<i>Pré-au-clerics</i>	Hérold	R
1842	TRC	<i>Recepção de uma cantora</i>	Auber	R
1842	TRC	<i>Fra Diavolo</i>	Auber	EV
1842	TRC	<i>A dama branca</i>	Boieldieu	RS
1842	TRC	<i>A Neve ou O novo Eginard</i>	Auber	RS
1843	TRC	<i>O barbeiro de Sevilha</i>	Rossini	F
1844	TRC	<i>O beijo</i>	Frondoni	EV
1845	TRC	<i>O caçador</i>	Frondoni	EV
1846	TRC	<i>Um bom homem de outro tempo</i>	Frondoni	EV
1848	TG	<i>A marquesa</i>	Miró	EV
1848	TG	<i>O conselho das dez</i>	Miró	EV
1849	TG	<i>A velhice namorada leva sempre surriada</i>	Miró	EV
1849	TG	<i>Qual dos dois?</i>	Frondoni	EV
1850	TDMII	<i>Aldina</i>	Santos Pinto	GT
1850	TG	<i>A bruxa</i>	Frondoni	EV
1850	TG	<i>O congresso da paz</i>	A. F. Reinhardt	IP
1850	TG	<i>O chalet</i>	Adam	RE
1850	TDF	<i>Barcarola</i>	Auber	IP
1850	TG	<i>1762 ou Os amores de um soldado</i>	Frondoni	EV
1850	TG	<i>O capelão do regimento</i>	Frondoni	EV
1850	TG	<i>A cisterna do diabo</i>	Cossoul	EV

1850	TG	<i>Giralda ou A nova Psyché</i>	Adam	<i>IP</i>
1850	TDF	<i>A batalha de Montereau</i>	J. Casimiro	<i>EV</i>
1850	TDF	<i>Os mexericos do convento</i>	Potier	<i>RE</i>
1850	TDF	<i>Uma hora no Cacém</i>	Sanz	<i>IP</i>
1851	TG	<i>O moinho das tílias</i>	Maillart	<i>IP</i>
1851	TDF	<i>O Postilhão de Lonjumeau</i>	Adam	<i>IP</i>
1851	TG	<i>O cesto de flores</i>	A. Thomas	<i>ST</i>
1851	TDF	<i>Uma aventura de Scaramuccia</i>	L. Ricci	<i>E</i>

Legenda:

Teatro: TRC - Teatro da Rua dos Condes; TG - Teatro do Ginásio; TDF - Teatro de D. Fernando; TDMII - Teatro D. Maria II

Fonte: *E* - *O Espectador*; *EV* - Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portuguezes: historia e bibliographia da musica em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Mattos Moreira & Pinheiro, 1900; *F* - *A Fama*; *GT* - *Galeria Theatral*; *IP* - *O Interesse Publico*; *R* - *A Restauração*; *RE* - *Revista dos Espectaculos*; *RS* - *Revolução de Setembro*; *ST* - *A Semana Theatral*

