

Entre o modelo italiano e o drama romântico – os compositores portugueses de meados do século XIX e a ópera ¹

LUÍSA CYMBRON

O predomínio da tradição italiana e a estrutura interna dos teatros

No que respeita à música, o século XIX em Portugal caracteriza-se essencialmente por uma persistência de estruturas cujas bases haviam sido lançadas nos primeiros anos do reinado de D. João V, ou seja pela supremacia da tradição vocal italiana nas suas facetas religiosa e operática. A esta situação aplica-se especialmente bem o conceito braudeliano de *longue durée*, dada a manutenção durante um período de praticamente dois séculos – apesar das transformações de ordem político-social – de uma tradição musical importada, juntamente com os meios e estruturas produtivas correspondentes: modelos religiosos e teatrais, neste último caso tanto arquitectónicos como de funcionamento, cantores, instrumentistas, compositores, partituras, etc..² Nela se vão incorporando não só as mudanças sofridas pela própria tradição italiana, das quais as mais evidentes são as estilísticas, mas também, sempre de forma relativamente pontual, aspectos de outras tradições e práticas musicais que chegaram até nós através de Itália - como é o caso do repertório de *opéra comique*

¹ Dado o atraso na publicação do presente número da *Revista Portuguesa de Musicologia* este artigo, que foi escrito durante o ano de 2000, acabou por sofrer várias revisões algumas delas na sequência de um seminário de Mestrado em Ciências Musicais que orientei no ano lectivo de 2001-02. Não posso deixar de registar aqui o meu agradecimento a todos alunos que nele participaram, em particular a Ana Carolina Cruz, Isabel Albergaria Sousa, José Pedro Bruto da Costa e Vânia Ferreira.

² É significativo que, até ao final da primeira metade de oitocentos, as estruturas produtivas da vida musical (como acontecia também com outras estruturas tipicamente urbanas: livrarias, restaurantes, cabeleiros, etc.) continuassem a estar, na sua maioria, nas mãos de estrangeiros ou dos descendentes destes.

francês - ou directamente - sendo o exemplo mais conhecido o da introdução do repertório instrumental por João Domingos Bomtempo e a sua Sociedade Filarmónica.

A própria estrutura produtiva do «teatro italiano», como era frequentemente designado na época o S. Carlos de Lisboa, pode ser vista como um conjunto de camadas sobrepostas, às quais correspondem ritmos de transformação diferentes: os instrumentistas da orquestra, os coralistas e o pessoal de cena constituíam a base, que se caracteriza por uma relativa estabilidade (note-se que embora muitos fossem descendentes de estrangeiros ou mesmo estrangeiros eram, em grande maioria, residentes em Portugal), enquanto os cantores principais, ditos *di cartello*, vinham apenas sazonalmente, com um ritmo de permanência que se irá tornando cada vez mais curto ao longo do século, dado o número crescente de solicitações e a facilidade dos transportes. Para além disso cada teatro tinha habitualmente ao seu serviço um *maestro concertatore* ou *direttore dei cantanti*, o qual além do encargo de ensaiar os cantores adaptava as respectivas partes, fazia os cortes necessários e dirigia os ensaios, sendo, apesar da inexistência de uma direcção centralizada no sentido moderno, a pessoa que tinha maiores responsabilidades sobre a parte musical do espectáculo. Apesar de ter funcionado sempre como «teatro de importação», o S. Carlos procurava apresentar algumas óperas propositadamente escritas para ele. Não possuindo os meios do Théâtre Italien ou dos teatros de Londres ou Viena, que podiam encomendar novas produções aos compositores mais em voga, o teatro de Lisboa recorria aos maestros por ele contratados e, de preferência, aos estrangeiros que já tinham, como veremos em seguida, provas dadas. Sabe-se, a partir de um contrato com o copista, que estes deviam habitualmente escrever uma ópera ou cantata por ano e que, para além disso, escreviam frequentemente música para bailados, como aliás acontecia em Itália.³

Tal como havia sucedido no primeiro terço do século XIX – recordem-se apenas os casos de Carlo Coccia ou Saverio Mercadante – durante a década de trinta foram contratados regularmente maestros compositores em Itália. Em 1833 veio para Lisboa, através do agente e empresário Bartolomeo Merelli, o jovem Francesco Schira, que estreara em 1832 a ópera *Elena e Malvina* no Scala e que, de acordo com a tradição

³ Cf. *P-Ln*, Fundo TSC, Lv. 7, nº 67, 24 de Novembro de 1837 e Luísa CYMBRON, *A ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o repertório nos teatros de S. Carlos e de S. João*, diss. de Doutoramento, Lisboa, 1998.

celebrativa típica dos teatros régios, no seu primeiro ano de actividade no S. Carlos escreveu apenas duas cantatas, ambas elas alegóricas.⁴ Além de várias sequências de música para bailado, apresentou em 1835 a farsa *Il fanatico per la musica*⁵ e só em 1836 conseguiu levar à cena a ópera *I cavalieri di Valenza*.

Apesar de Schira se ter mantido em Lisboa até 1840, em 1838 foi escriturado um outro compositor, o parmesão Angelo Frondoni, que tal como o seu antecessor era um jovem em início de carreira e estava ligado ao meio teatral milanês.⁶ Além de uma abertura tocada em Maio de 1838, pouco tempo após a sua chegada,⁷ a produção de Frondoni para o S. Carlos nos primeiros anos da sua estadia em Lisboa reduz-se a alguma música de bailado.⁸ Em 1841, para o benefício do barítono Felice Varesi, pôs de novo em cena a farsa *Un terno al lotto*, acrescentando alguns excertos em português.⁹ Mas a sua única ópera escrita entre nós, *I profughi di Parga*, sobre um libreto de Cesare Perini, só seria ouvida em 1844.¹⁰ O compositor, que em parte por motivos políticos não mais saiu de Portugal,

⁴ *Il ritorno d'Astrea*, para o aniversário de D. Maria II a 4 de Abril, e *O templo da Immortalidade*, para a abertura das Cortes a 15 de Agosto.

⁵ Anteriormente estreada no Teatro das Laranjeiras, propriedade do Conde de Farrobo (Joaquim Pedro Quintela, 2º Barão de Quintela e 1º Conde de Farrobo).

⁶ Entre 1833 e 1838 Frondoni desempenhou funções de *maestro al cembalo* nos teatros de Milão (cf. F. MELISI (ed.), *Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli. Catalogo dei libretti per musica dell'Ottocento*, s.l., Società Italiana di Musicologia/Libreria Musicale Italiana, 1990, pp. 110 e 208) e a casa Ricordi publicou, provavelmente mesmo no início da sua carreira, as seguintes peças da sua autoria *Variazioni per Pfte sopra un tema della Chiara di Rosenberg di Luigi Ricci* (nº 6461), *Variazioni bril. per Pfte sopra un motivo della Norma di Bellini* (nº 6593), *Valtzer per Pfte* (nº 6699) (cf. *Catalogo (in ordine numerico) delle opere pubblicate Dall'I.R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicali di Tito di Gio. Ricordi*, Milão, 1857, vol. I). Em 1833 estreou no Scala, em benefício do Pio Istituto Filarmonico, a ópera *Il carrozzino da vendere* cujas partes de coro foram também impressas por Ricordi (nºs 8048 e 8049). No ano seguinte estreou no Teatro Carcano a farsa *Un terno al lotto*, na qual o baixo Carlo Cambiaggio obteve grande sucesso (cf. Robert STEVENSON, «Frondoni, Angelo» in *The New Grove Dictionary of Opera*, Londres Macmillan, vol. II, p. 312). Em 1837, segundo o jornal *Il pirata*, deveria ter escrito um bailado para o Teatro alla Canobbiana, então sob a alçada de Merelli (*Il pirata*, 17 de Fevereiro de 1837).

⁷ *Diario do Governo*, 2 de Maio de 1838.

⁸ Algumas partes novas introduzidas em bailados já existentes (cf. *Diario do Governo*, 29 de Maio e 11 de Novembro de 1838, e *O Director*, 14 de Janeiro de 1839) e os bailados *A ilha dos portentos* (21 de Janeiro de 1839) e *A volta de Pedro o Grande de Moscow* (20 de Março de 1839) (cf. Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portuguezes: Historia e bibliographia da musica em Portugal*, Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, vol. I, p. 433). Ver também Maria Helena de Abreu COELHO, *A dança teatral no primeiro período romântico português*, 2 vols., diss. Doutoramento, Lisboa, 1998.

⁹ *Diario do Governo*, 22 de Março de 1841. Estreada em Milão em 1834, esta farsa foi cantada em Génova em 1835 (cf. libreto em *I-PA*) e em Veneza no ano seguinte (cf. *Il pirata*, 28 de Junho de 1836). A casa Ricordi editou a farsa completa (num total de seis peças) com os números de chapa 8977 a 8982.

¹⁰ Cf. E. VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 433.

adaptou-se às características do meio musical português, desistindo de escrever óperas italianas e passando a compor música para farsas e óperas cómicas (muitas vezes adaptações de peças francesas) que constituíam o repertório dos teatros secundários.

A reduzida produção de Frondoni para o S. Carlos pode estar também relacionada com o facto de, um ano após a sua chegada, o teatro ter conseguido contratar um novo *maestro*. Tratava-se de Pietro Antonio Coppola, um compositor da geração de Rossini com uma carreira respeitável: dez óperas, algumas estreadas em teatros importantes como o Regio de Turim, o Kärntnerthor de Viena ou o Scala, e um grande sucesso, a ópera *La pazza per amore* (Roma, 1835). Deduz-se de tudo isso que Coppola era visto em Lisboa como um nome consagrado, que traria um maior prestígio ao teatro, ao contrário do que acontecera com os dois jovens que o haviam antecedido, e pode-se dizer que durante a sua primeira estadia em Lisboa correspondeu regularmente a essas expectativas, reformulando ou escrevendo de novo cerca de uma ópera por temporada.¹¹ Deixou Lisboa no início de 1842¹² e até 1850, data em que regressou à capital portuguesa, o único maestro compositor italiano que trabalhou no S. Carlos foi Vincenzo Schira, irmão de Francesco, o qual nunca conseguiu levar à cena nenhuma ópera, apesar de haver notícia de que, em 1844, se encontrava a escrever *Os dois renegados* sobre um libreto de Antonio Profumo.¹³

¹¹ Logo depois da sua chegada, para comemorar o aniversário do príncipe herdeiro D. Pedro de Alcântara, a 16 de Setembro, fez subir à cena *Gl'illinesi* (Turim, Regio, 1835) totalmente reformulada. Em 1840 e 1841 estrearia duas óperas escritas propositadamente para o S. Carlos: a *Giovanna prima regina di Napoli* e a *Ines de Castro*. Em Março de 1841 Coppola fez subir à cena, para a estreia de uma das filhas de Luigia Boccabadati, uma nova versão da sua ópera *La bella Celeste degli spadari* (Milão, Canobbiana, 1837) (cf. *I-Ms*, CA 1125, Carta a Francesco Lucca, 21 de Março de 1841).

¹² Em carta a Jacopo Ferretti datada de 30 de Abril de 1842 o compositor afirma ter partido de Lisboa nos primeiros dias de Janeiro desse ano (Carta pertencente ao Archivio della Famiglia Ferretti – Roma, amavelmente cedida por Francesco Paolo Russo).

¹³ Cf. *O Espectador*, 24 de Novembro de 1844. Provavelmente inspirado no drama homónimo de Mendes Leal (1839), que retrata os problemas dos judeus portugueses com a Inquisição. Schira pode nunca ter chegado a compor esta ópera, ou uma parte substancial dela, dado que não se conhecem quaisquer outras notícias. Mas a simples referência à sua intenção é importante, pois demonstra que os compositores italianos residentes se interessavam ou eram levados a interessarem-se por temas portugueses.

Os compositores portugueses activos nas décadas de trinta e quarenta

O nosso objectivo aqui é, no entanto, analisar o modo e as motivações com que os compositores portugueses activos em Lisboa escreveram óperas,¹⁴ contribuindo também para o conhecimento das condições no Teatro de S. Carlos mesmo se é difícil ter uma visão ampla do problema, dada a escassez das partituras e dos materiais de orquestra que chegaram até nós. No Quadro 1 pode-se observar uma listagem das óperas compostas ou apenas esboçadas por compositores portugueses em Lisboa no período que vai de 1835 a 1854. Convém todavia deixar claro que esses nove títulos (dos quais foram efectivamente representados apenas sete) constituem uma reduzidíssima parcela (cerca de 6%) do total das produções operáticas levadas à cena no Teatro de S. Carlos ao longo desses anos.

Quadro 1

Compositor	Título	Libretista	Datas(Estreia/Composição)
António L. Miró	<i>Il sonnambulo</i>	Felice Romani	Laranjeiras, 1835; S. Carlos, 1836
António L. Miró	<i>Atar ossia il serraglio d'Ormuz</i>	Felice Romani	S. Carlos, 1836
Manuel I. Santos	<i>D. Ignez de Castro</i>	António Profumo	S. Carlos, 1836
António L. Miró	<i>Virginia</i>	António Profumo	S. Carlos, 1840
Manuel I. Santos	<i>L'assedio di Diu</i>	António Profumo	S. Carlos, 1841
João G. Daddi	<i>Ismalia</i>	Felice Romani?	1841?
António L. Miró	<i>O cativo de Fez</i>	António Profumo	1844 apenas iniciada
Francisco X. Migone	<i>Sampiero</i>	Luigi Arceri	S. Carlos, 1853
Francisco X. Migone	<i>Mocanna</i>	Luigi Arceri	S. Carlos, 1854

¹⁴ O único compositor que escreveu óperas no Porto durante este período foi José Francisco Arroyo, músico basco residente desde a infância em Portugal. Um estudo sobre a sua ópera *Bianca di Mauleon* (1846) foi apresentado pela autora deste artigo no congresso internacional *La Ópera en España: Una Creación Propria* (Madrid, Novembro de 1999).

Apesar de todas as óperas referidas no Quadro 1 terem sido escritas a pensar no «teatro italiano», nem todos os seus autores possuíam com ele um vínculo de trabalho. António Luís Miró (c. 1814-1853) tinha desempenhado o cargo de maestro do S. Carlos em simultâneo com alguns dos italianos atrás mencionados, enquanto Manuel Inocêncio Liberato dos Santos (1805-1887), pianista e compositor especialmente ligado ao serviço da família real mas que neste período se encontrava afastado dos cargos que ocupara, em virtude das suas opções políticas pró-absolutistas, tentou a sua sorte no mundo teatral tendo com ele apenas uma ligação indirecta (o pai era instrumentista na orquestra do S. Carlos). Por seu lado, o pianista e compositor João Guilherme Daddi (1814-1887), que nunca chegou a ver nenhuma ópera sua cantada, lamentava-se ao rei D. Luís, em carta datada de 1861, de ter composto uma ópera em quatro actos, intitulada *Ismaia* e provavelmente baseada no libreto homónimo de Felice Romani, mas que tinham sido em vão:

as diligencias do author para levar a scena esta opera encontrando sempre opposição nas Empresas daquele theatro [o S. Carlos] com razões, ou antes desculpas que indicação pouca vontade e nenhum amor a cousas nacionaes¹⁵

Ao contrário do que acontecera com vários músicos portugueses do século XVIII, nenhum dos mencionados tinha tido a possibilidade de estudar em Itália ou noutro país (embora alguns deles tivessem passado esporadicamente pelo estrangeiro). Tinham adquirido toda a sua formação em Lisboa, primeiro no seio da família (já que em vários casos os pais eram músicos), depois no Seminário da Patriarcal, a única escola existente até à década de trinta.

¹⁵ Cf. *P-Ln*, Centro de Estudos Musicológicos, Pasta com documentos s/ cota proveniente da Biblioteca do Conservatório. Num outro texto identificado por Manuel Ivo CRUZ como sendo autobiográfico, diz-se que em 1841 tinha sido escrita uma ópera italiana, destinada a ser cantada pela companhia que então se encontrava no S. Carlos (Luigia Boccabadati, Domenico Conti, Luigi Ferretti, etc.), que pode tratar-se de *Ismaia* (cf. *Documentos para a história da música portuguesa III. João Guilherme Bell Daddi [...] Apontamento autobiográfico*, 2ª Edição, Porto, Renascimento Musical, Fevereiro de 1999; breve Nota Introdutória de M. I. Cruz). Embora um artigo publicado na *Revista dos Espectáculos* refira cinco títulos de óperas italianas da autoria de Daddi, não é seguro considerar que o compositor tenha chegado a compor um número tão elevado de óperas, até porque no único documento cuja autoria está fora de dúvidas apenas menciona uma ópera. Além do mais 1841, a data indicada no texto publicado por M. I. Cruz, coincide com o período em que foram levadas à cena no S. Carlos o maior número de óperas de compositores portugueses, e é portanto muito natural que Daddi tivesse querido tentar a sua sorte no teatro italiano, tal como haviam feito os outros seus compatriotas. Estes factos permitem-nos também colocar a hipótese de que *Ismaia* tenha sido composta no início dos anos quarenta.

Em 1835, provavelmente por influência do Conde de Farrobo – grande capitalista e mecenas musical – António Luís Miró, que desde 1834 era mestre ensaiador do seu teatro privado na Quinta das Laranjeiras, assume esse mesmo lugar no S. Carlos, partilhando tarefas com Francesco Schira. No final de 1835 consegue levar à cena a ópera *Il sonnambulo*, que já havia sido cantada no Teatro das Laranjeiras,¹⁶ e no ano seguinte cada um dos maestros estreou a sua ópera, tendo o correspondente da *Allgemeine Musikalische Zeitung* escrito o seguinte a esse respeito:

cantaram-se duas novas óperas no Real Teatro de S. Carlos: *I cavalieri di Valenza* (uma readaptação de um velho libreto de Rossi) do Senhor Francesco Schira, antigo discípulo do Conservatório de Milão [...]; e em seguida *Atar, ossia il seraglio d'Ormus* (de igual modo um velho libreto), de um compositor espanhol principiante de nome Miró, director deste Teatro, que já escreveu uma outra ópera. Um e outro maestro não deixam de ter talento no seu ramo, e foram chamados à cena várias vezes.¹⁷

O contrato de Miró como «Mestre e Director de Música» para a temporada de 1839 estabelecia como obrigações «ensaiar todas as Operas, Farsas, Elogios, e mais Espectáculos de canto que lhe forem determinados pela Empresa; devendo também escrever de novo algumas peças, e arranjar outras nas Óperas, quando isto seja necessário, para melhoramento dos espectáculos.»¹⁸ Não havia portanto qualquer referência à possibilidade de vir a escrever uma ópera, como aliás não se conhece qualquer contrato, ao longo do século XIX, celebrado entre um empresário teatral e um compositor português com esse objectivo. De que modo procederam então os compositores já referidos?

As primeiras óperas de Miró, escritas logo após a guerra civil, baseiam-se em textos de um dos mais célebres libretistas italianos da época, Felice Romani, seguindo aliás o mesmo caminho de João Evangelista Pereira da

¹⁶ A ópera tinha sido estreada a 10 de Fevereiro de 1835 e E. Vieira refere que o libreto de Romani tinha sido traduzido por Correia Leal (cf. *op. cit.*, p. 91). Não fica contudo claro, dada a manutenção do título italiano, em qual das línguas a ópera foi cantada.

¹⁷ *Allgemeine Musikalische Zeitung* de 10 de Maio de 1837, in Manuel Carlos de BRITO e David CRANMER, *Crónicas da vida musical na primeira metade do século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990, p. 65. Contudo alguns anos mais tarde um jornal português apreciava negativamente a música de Miró, afirmando uma tendência de recusa da música dos compositores portugueses que apareceria por vezes nas décadas seguintes (cf. *O Director*, 15 de Março de 1839).

¹⁸ *P-Ln*, Fundo TSC, Lv. 8, n° 4, 29 de Dezembro de 1838.

Costa, que trabalhou no S. Carlos no final da década de vinte, tendo contactado com Coccia e Mercadante, e que escreveu uma *Egilda di Provenza* cantada em 1827. É sabido que os libretos de Romani conheceram uma larguíssima difusão, nomeadamente em alguns países periféricos.¹⁹ Mais do que em Portugal, onde o número de compositores activos é reduzido, este fenómeno pode ser observado em Espanha, onde nomes como Ramón Carnicer e, em menor escala, Mariano Obiols ou Tomás Genovés puseram em música, durante as décadas de vinte e trinta, um grande número dos seus libretos. Porém, ao contrário dos portugueses, os compositores espanhóis mencionados tinham tido a possibilidade de estudar ou trabalhar no estrangeiro, pelo que a sua opção reflecte de facto uma integração no mundo da ópera italiana e não apenas esforços isolados de intervenção nesse mesmo mundo.

Os anos de 1838 a 1842 foram marcados por um número significativo de óperas escritas expressamente ou reformuladas para o S. Carlos, algumas delas sobre temática portuguesa, como reconheceu o jornal italiano *Il pirata*, que informava os seus leitores de que começava a despontar em Lisboa o gosto pelas produções nacionais.²⁰ Este período coincide, grosso modo, com a gestão do Conde de Farrobo – que quase não se pautava por critérios comerciais, estando mais próxima de um modelo mecenático – mas encaixa também no momento de desenvolvimento do teatro português, em boa parte através do drama histórico, fomentado pela acção de Garrett no Conservatório.

A primeira ópera de Manuel Inocêncio dos Santos baseia-se no drama de Inês de Castro, episódio da História de Portugal com grandes tradições no mundo operático, e que na década de trinta conheceu um novo surto de interesse fundamentalmente por via de uma ópera de Giuseppe Persiani sobre libreto de Salvatore Cammarano (Nápoles, 1835). Todavia, e apesar de só ter sido estreada depois da primeira audição da ópera de Persiani em Lisboa, ocorrida a 10 de Dezembro de 1838, a *Inês di Castro* de Manuel Inocêncio tinha sido composta antes²¹ e não utiliza o libreto de

¹⁹ Cf. Alessandro ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996.

²⁰ *Il pirata*, 25 de Dezembro de 1838.

²¹ Desde o início do ano de 1838 que os jornais vinham lamentando que a *Inês di Castro* não subisse à cena (cf. *O Director*, 13 e 22 de Março de 1838 e *O Correio de Lisboa*, 1 de Dezembro de 1838, informações amavelmente cedidas por Francesco Esposito). Aquando da estreia da obra de Persiani *O Director* lamentava que a ópera do compositor português tivesse sido preterida, e fazia votos para que o Conde de Farrobo acolhesse melhor o seu compatriota (cf. 20 de Dezembro de 1838). A *Inês di Castro* seria publicada em seguida em redução para piano e dedicada ao Conde de Farrobo, sendo notória – apesar de como era habitual na redução de partituras operáticas para piano as linhas vocais terem sido integradas na textura da escrita pianística, dificultando uma análise da obra – a utilização do modelo rossiniano.

Cammarano mas sim um outro escrito propositadamente por Antonio Prefumo ou Profumo na versão italiana, um genovês radicado entre nós que desde 1837 desempenhava as funções de poeta do teatro.²² Poucos anos depois, no final de 1841, subiria à cena a última obra sobre este tema a ser ouvida no S. Carlos na primeira metade de oitocentos, com música de Pietro Antonio Coppola e baseada no libreto de Cammarano.

Parece ser um facto indiscutível que, no período em questão, o drama de Inês de Castro se tornou aliciante para os compositores portugueses ou que trabalhavam em Portugal, mas a questão pertinente é a de saber se existem diferenças significativas entre o modelo teatral adoptado por Cammarano e o de Inocência e Antonio Profumo. Segundo Maria Leonor Machado de Sousa desde meados do século XVIII que se pode considerar a existência de uma tradição portuguesa da teatralização do tema – que retoma o modelo quinhentista da *Castro* de António Ferreira – por oposição à criada noutros países da Europa, que parte essencialmente das peças de Luís Vélez de Guevara e de Houdar de La Motte.²³ Note-se que esta tradição estava particularmente viva em Portugal na década de trinta, tendo o jornal *O Entre-Acto*²⁴ publicado um artigo a propósito da estreia da ópera de Persiani em Madrid (1837) na qual já se criticava o libreto de Cammarano cujas linhas gerais são identificadas pelo próprio libretista como sendo inspiradas na tragédia de La Motte além de várias outras fontes.²⁵ Como seria de prever, o texto de Profumo filia-se na tradição portuguesa, quer através da morte da heroína apunhalada e não envenenada como em La Motte, como da introdução dos nomes dos verdadeiros assassinos, Coelho e Pacheco.²⁶ Reforçam estas duas vertentes

²² Nas fontes da época o nome referido é Perfumo, forma que não existe em italiano. Sem saber se este seria um aportuguesamento do nome optou-se aqui pela versão italiana. Profumo tinha colaborado com Mercadante aquando da estadia deste compositor em Lisboa no final dos anos vinte, reformulando os libretos de *Adriano in Siria* de Metastasio e *Gabriella di Vergy* de Andrea Leone Tottola (cf. Inocência Francisco da SILVA, *Diccionario bibliographico portuguez*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1858, vol. I, p. 233).

²³ Cf. Maria Leonor Machado de SOUSA, *Inês de Castro na literatura portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (Biblioteca Breve), 1984, pp. 55 e ss.

²⁴ 25 de Junho de 1837.

²⁵ John Black sistematiza as fontes utilizadas por Cammarano e refere, além da tragédia de La Motte, as seguintes fontes: Bertolotti, *Ines de Castro* (Turim, 1826), Greppi, *Don Pedro di Portogallo* (Veneza, 1792); e o ballo istorico de Cortesi *Ines de Castro* (Milão, 1831) (cf. *The Italian Romantic Libretto. A Study in Salvatore Cammarano*, Edinburgh, The University Press, 1984, p. 172). M. L. M. SOUSA, *op. cit.* e Manuel P. P. de Almeida CARVALHAIS, *Inês de Castro na ópera e na choreografia italianas*, Lisboa, Typographia Castro Irmão, pp. 52-53 referem-se apenas à tragédia de La Motte como fonte utilizada por Cammarano.

²⁶ O libreto de Alberto Scribani para a *Inês de Castro* de Carlo Valentini estreada no Teatro de S. João no Porto em 1827 é referido por Carvalhais como sendo também baseado na tragédia de Gomes (cf. *op. cit.*, pp. 44-45).

as reacções da imprensa portuguesa contemporânea: enquanto a ópera de Inocêncio foi identificada como *A nova Castro*,²⁷ título da tragédia de João Baptista Gomes Jr., a de Coppola recebeu uma violenta crítica na *Revista Universal Lisbonense*, acusando o autor de ter escolhido um mau libreto, ou seja, de não respeitar a tradição histórica portuguesa.²⁸

Nos anos seguintes Profumo transformou-se no libretista mais activo entre nós, escrevendo não só para os compositores portugueses como também para os italianos que trabalhavam no Teatro de S. Carlos. Para um benefício de Miró em 1840 faria o libreto de *Virginia* baseando-se na tragédia homónima de Vittorio Alfieri que outros libretistas italianos também utilizariam. Em seguida foi a vez de *L'assedio di Diu*, uma nova ópera de Manuel Inocêncio que toma por assunto um episódio da história portuguesa no Oriente: a resistência dos governadores da fortaleza de Diu em 1546 a um segundo cerco por parte dos exércitos muçulmanos. Profumo baseou-se no poema épico quinhentista *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, da autoria de Jerónimo Corte Real,²⁹ acrescentando os amores impossíveis entre a jovem portuguesa Leonor, noiva do oficial Almeida, e a figura histórica de Coge Çofar, «general em chefe dos mouros». Após a morte deste, facto aliás autêntico, a heroína é condenada à morte por traição, mas salva-se no final, redimida pelo amor de Almeida e pela sua conduta heróica, à frente de um grupo de mulheres, na luta pela fortaleza de Diu.³⁰ O enredo delineado, em particular no episódio final com a conquista e a salvação da protagonista anteriormente condenada à morte, ou seja a sua redenção pelo amor à pátria, possui muitas semelhanças com o argumento da dança *Os portugueses em Tanger*, posta em cena no S. Carlos pelo coreógrafo Luigi Astolfi nas temporadas de 1839 e 1840³¹

²⁷ Cf. *Diário do Governo*, 8, 15, 19 e 27 de Julho de 1839.

²⁸ Cit. in M. L. M. SOUSA, *op. cit.*, pp. 89-90.

²⁹ Cf. *O Nacional*, 6 de Março de 1841. A obra de Jerónimo Corte Real intitula-se *Sucesso do segu[n]do Cerco de Diu estando Do Ioham Mazcarenhas por capitam da fortaleza, no Anno de 1546* (Lisboa, 1574), tendo sido reeditada em 1784 e, parcialmente, no *Parnaso Lusitano ou poesias selectas dos autores portuguezes antigos e modernos, illustradas com notas*, Paris, J. P. Aillaud, 1826-34.

³⁰ De acordo com Luís de Albuquerque, a narração destas façanhas, incluindo a sobrevalorização do papel desempenhado pelas mulheres, é uma característica habitual nos relatos de guerra portugueses dos séculos XVI e XVII (cf. *O Primeiro Cerco de Diu*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989, pp. 217-218).

³¹ Cf. *Os Portuguezes em Tanger baile Heroi-historico em 5 actos e 6 scenas. Composto e Dirigido por L. Astolfi. Para se Representar no Real Theatro de S. Carlos*, Lisboa, Typ. Lisbonense, 1839. Nas primeiras décadas do século tinham sido apresentadas em Nápoles alguns bailados e óperas inspirados nas conquistas portuguesas em África e na Índia, nomeadamente o baile heróico-pantomímico de Salvatore Taglioni *I portoghesi nell'India o sia la conquista di Malaca* (1820) e em 1830 a ópera de Julius Benedict *I portoghesi in Goa* (2 actos sobre libreto de V. Torelli) (cf.

mas são também notórios alguns pontos de contacto com *Maometto Secondo* de Rossini e a sua adaptação à cena francesa *Le Siège de Corinthe*, esta última ouvida em Lisboa em tradução italiana em 1835.³²

O jornal a *Sentinela do Palco* criticou severamente o libreto da ópera, considerando-o «tão alheio á Historia, tão falto de ligação, nexo e poezia» que nem era digno de atenção, e na realidade o texto de Profumo pode ser considerado como exemplificativo dos problemas que Herculano apontava aos jovens autores dramáticos portugueses: não bastava «achar quatro datas e seis nomes ilustres» para construir um drama histórico.³³

Em 1844 Miró terá pelo menos começado a escrever uma outra ópera também sobre texto de Antonio Profumo e com temática portuguesa: *O cativo de Fez*³⁴ da qual, infelizmente, não se conhece nenhum esboço. Mas, a deduzir pelo título, devia tratar-se de uma nova ópera sobre o desastre de Alcácer Quibir, por influência do *Don Sébastien* que Donizetti dedicara à rainha D. Maria II e cuja estreia em 1843 teve algum impacto nos meios musicais lisboetas, ou do drama homónimo de Silva Abranches, premiado em 1839, uma das fontes nas quais Garrett se inspirou para o *Frei Luís de Sousa*.

De todos estes dados se pode perceber que, a par dos modelos divulgados pelo repertório italiano, de que *Virginia* é sem dúvida o melhor exemplo, os compositores portugueses se interessaram por temas da história portuguesa, seguindo a moda do drama histórico que Garrett tentara animar através do prefácio de *Um auto de Gil Vicente*, afirmando ser necessário «um pensamento nobre, nacional, útil, exequível, necessário, que podia salvar tantos monumentos para a história, ressuscitar tantas memórias que se apagam, levantar tanto ânimo que decai, fazer renascer talvez o antigo entusiasmo pela glória, que morreu afogado nas teorias utilitárias».³⁵ A falta de documentação não nos permite saber concretamente se esse era um interesse dos próprios compositores ou se a ele eram levados pelo libretista. Mas é muito possível que esta última hipótese seja a mais válida, visto que também os

AAVV, *Il Teatro di San Carlo*, vol. II, Nápoles, Guida Editori, 1987). No S. Carlos de Lisboa foi também apresentada uma dança intitulada a *Conquista de Malaca* em 1825, 1837 e 1838 (cf. Francisco da Fonseca BENEVIDES, *O Real Theatre de S. Carlos de Lisboa*, Lisboa, Typographia Castro Irmão, 1883 e Mário MOREAU, *O Teatro de S. Carlos. Dois séculos de história*, Lisboa, Huggin, 1999).

³² Informação gentilmente cedida por Vânia Ferreira.

³³ Cit. in Maria de Lourdes C. L. dos SANTOS, *Intelectuais portugueses na primeira metade de oitocentos*, Lisboa, Editorial Presença, 1985, p. 226.

³⁴ Cf. *O Espectador*, 1 de Dezembro de 1844.

³⁵ Cit. in M. L. C. L. SANTOS, *op. cit.*, p. 225.

compositores estrangeiros radicados em Lisboa, como Schira, fizeram tentativas de pôr em música libretos de Profumo sobre temas da história portuguesa.

Ao contrário do que se passou com Cesare Perini,³⁶ escritor dramático e libretista italiano também radicado em Lisboa que ocupou cargos no Conservatório e foi protegido de António Feliciano de Castilho, com quem trabalhou no Teatro do Salitre (rival do Teatro da Rua dos Condes que estava mais ligado a Garrett), não temos conhecimento de que Profumo possuísse ligações aos meios do teatro declamado. Mas a animosidade manifestada por ele em relação a Perini aquando da estreia de *L'assedio di Diu* (atribuindo-lhe as críticas negativas ao libreto e convidando-o para submeterem ambos ao juízo do Conservatório ou de qualquer «teatro italiano» um drama sobre o mesmo tema)³⁷ confirma uma rivalidade entre os dois italianos. Assim sendo, os libretos de Profumo sobre temáticas portuguesas podem ser considerados como um esforço para se aproximar de um movimento que, à época, era central na vida dramática portuguesa.

***Sampiero* de Migone e a produção de ópera no Teatro de S. Carlos**

Entre as estreias de *L'assedio di Diu* de Manuel Inocêncio e *Sampiero* de Francisco Xavier Migone (1811-1861), ocorrida a 4 de Abril de 1853 para comemorar o aniversário da rainha D. Maria II, medeiavam doze anos. Sabe-se, no entanto, que, ao longo da década de quarenta, vários compositores continuaram a escrever óperas mas não tiveram oportunidade de as apresentar, o que configura uma espécie de produção operática subterrânea.

Pianista de origem italiana, Migone tinha atingido cedo uma certa estabilidade profissional, sucedendo a Bomtempo como director da Escola de Música do Conservatório em 1842, e acumulando (talvez em consequência do magro salário que recebia no Conservatório)³⁸ as funções de *maestro* no S. Carlos em algumas temporadas. Segundo o jornal *O*

³⁶ Tinha relações com o meio teatral italiano: a 5 de Janeiro de 1839 escreve ao empresário Allesandro Lanari recomendando o coreógrafo Bernardo Vestris e e invoca conhecimentos comuns (cf. *I-Fn*, CV 401.7). Nessa carta refere ainda que se encontrava em Portugal há um ano, ou seja desde o início de 1838. Em Lisboa além de uma tradução para italiano do *Don Sébastien* de Donizetti, escreveu libretos para melodramas postos em música em Espanha e em Itália, como por exemplo *La congiura di Venezia* (Ventura Sanchez, Madrid, 1841) e *L'Orfanella* (Sante Vallini, Milão, Outono de 1851).

³⁷ Cf. *O Nacional*, 29 de Março de 1841.

³⁸ Cf. E. VIEIRA, *op. cit.*, vol. II, p. 86.

Theatro e Bibliotheca Familiar, Sampiero já estava terminada no final do primeiro semestre de 1850 e tinha sido destinada aos cantores Marietta Gresti e Gaetano Fiori, que se apresentaram em Lisboa em 1848 e 1849, o que faz recuar a data da sua composição a esses anos. Todavia, de acordo com a notícia referida, as dificuldades para a levar à cena no S. Carlos foram tantas que Migone chegou a pensar ir apresentá-la a Itália.³⁹

Pela mesma altura em que Migone compunha *Sampiero*, o Conde de Farrobo assumiu o lugar de Inspector Geral dos Teatros e os contratos de adjudicação para a empresa do S. Carlos de 1850 e 1852 passaram a incluir uma nova cláusula que referia a possibilidade de poder ser representada «uma ópera de autor nacional no caso de a haver».⁴⁰ Conhecendo o interesse do Conde em proteger os artistas portugueses, pode-se admitir que esta condição tivesse como objectivo incentivar a composição de novas óperas, mas é talvez mais provável que ela tenha sido colocada nos contratos por já haver óperas escritas que aguardavam o momento de subir à cena, como prova o caso aqui em estudo.

Foi autor do libreto outro italiano radicado em Portugal, o advogado siciliano Luigi Arceri, que no exílio se viu obrigado a procurar subsistência no teatro.⁴¹ Ao relatar a sua vida em Lisboa, num texto autobiográfico publicado em 1862, Arceri refere que tentou de início manter-se incógnito por temer que um homem da sua posição pudesse ser injuriado por ocupar um «mesquinho emprego» de coralista no Teatro de S. Carlos, e assinala que a oportunidade de obter um lugar melhor surgiu ao escrever o libreto de *Sampiero*, o que levou a empresa a oferecer-lhe «o lugar de poeta ensaiador, e director de scena».⁴² É portanto natural que o projecto da ópera tenha amadurecido no círculo do teatro, no qual trabalhavam tanto o libretista como o compositor, e que o primeiro tivesse tomado a dianteira uma vez que tinha fortes motivos de querer ultrapassar a difícil situação em que se encontrava.

Note-se que Arceri nunca revela claramente os motivos porque deixou o seu país, referindo-se apenas às contrariedades de «um fatal destino», mas no texto já referido não perde a oportunidade de fazer a seguinte apologia:

³⁹ 7 de Julho de 1850.

⁴⁰ *P-Lan*, Cartório 5B, Cx. 55, L. 273, ff. 78f a 81f e Cartório 10, Cx 49, L.245, ff. 92v a 94v.

⁴¹ Era natural de Palermo e veio para Portugal em 1843, tendo trabalhado no Teatro de S. Carlos como contra-regra, «director de cena» e tradutor de libretos (*Novo systema elementar de pronuncia da lingua italiana...*, Lisboa, 1862, p. 12). Despedido em 1860, dedicou-se ao ensino da língua italiana e a assuntos jurídicos. Doente, suicidou-se em 1870 (cf. *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. III, p. 129).

⁴² *Op. cit.*, p. 12.

Se um rei [...] ainda que estrangeiro, tivesse unido todos os italianos debaixo do mesmo pendão, excitando-os a amarem-se como irmãos; protegido as sciencias, as artes, a industria, o commercio, qual outra nação do mundo poderia rivalisar com ella, ou dominal-a? Mas a Italia unida foi sempre temida, e por isso reduzida a treze reinos, debaixo de côroas de ferro, e de sceptros covardes; [...] A França estendeu a sua mão ao unico rei de sangue italiano; e este, herdeiro do Desterrado coroado, o Martyr da liberdade, empunhando a espada sabauda, quebrou os enferrujados ferros da Italia escrava, e onde fluctuavam as côres execrandas dos tyrannos, plantou a italica bandeira, a sombra da qual, não tão longe está o tempo em que gozaremos a paz e a liberdade.⁴³

Mesmo considerando que esta passagem foi escrita numa época em que o Reino de Itália já havia sido proclamado, é possível admitir que Arceri desde há muito se identificasse com o desejo, partilhado por muitos compatriotas seus, de uma Itália livre da dominação estrangeira (no meio teatral lisboeta dessa época são conhecidos outros casos de italianos exilados por motivos políticos que nunca mais abandonaram o nosso país, como o compositor Angelo Frondoni ou o cenógrafo Giuseppe Cinatti). Pode-se assim considerar que é no libretista que parece encontrar-se o motivo mais directo para a escolha do episódio da história da Córsega (uma analogia com a Sicília?), que serve de base a *Sampiero* e já tinha sido transformado em libreto anteriormente, com o título de *Vannina d'Ornano*, por um libretista desconhecido com música de Giuseppe Cotti-Caccia (Asti, 1841),⁴⁴ e por Francesco Guidi com música de Fabio Campana (Florença, 1842).⁴⁵

Numa «Advertencia» inicial ao seu texto Arceri defende-se contra vozes que o acusavam de copiar Guidi, demonstrando a proverbial tendência que se manifestava na época em Lisboa para denegrir tudo o que se tentasse criar, a nível local, para o teatro italiano. Para além disso

⁴³ *Ibid.*, pp. 31-32.

⁴⁴ *US-Wc*, *Vannina d'Ornano* tragedia lirica in 4 atti da rappresentarsi per la prima volta nel Civico teatro d'Asti nella primavera del 1841, Asti, Dalla tipografia Garbiglia, [1841].

⁴⁵ Cf. *I-Fn*, *Vannina d'Ornano*/Tragedia lirica in tre parti/Da rappresentarsi nell' I. e. R. Teatro/ in Via della Pergola/ La Primavera del 1842. Sotto la Protezione di S. A. I. R./Leopoldo II./ Granduca di Toscana. Firenze, Tipografia Galletti/in Via Porta Rosa, [Florença, 1842]. Segundo o próprio Guidi o episódio é narrado pelo historiador Carlo Botta (1766-1837) em fonte não identificada.

esta referência mostra que o libreto de Francesco Guidi era conhecido em Lisboa, pelo menos no ambiente do Teatro de S. Carlos, podendo ter sido divulgado pela cantora Amalia Patriossi, que estreara em Florença um dos papéis secundários e cantara no Teatro de S. Carlos nas temporadas de 1847 e 1847-48. Uma comparação dos dois libretos deixa claro que foi esta a fonte que serviu de base a Arceri, pois não só a subdivisão em três actos é idêntica (o libreto musicado por Cotti-Caccia era em quatro actos), como são idênticos os nomes das personagens (apenas as secundárias diferem), e, inclusive, várias situações e pormenores do próprio texto, como veremos em seguida. Em linhas gerais o conteúdo do libreto escrito por Arceri é o seguinte:

Personagens:

SAMPIERO, governador da Córsega

VANNINA D'ORNANO, sua mulher

ANTONIO DI SAN'FIORENZO, regente da Córsega

VIVALDI, emissário de Génova

IRENE, confidente de Vannina

RODOLFO, confidente de Sampiero

Cansados da dominação dos genoveses, os habitantes da Córsega, liderados por Sampiero, expulsaram-nos da sua pátria. Estes porém voltaram a cercar a ilha, obrigando Sampiero a partir em busca de auxílio no estrangeiro, deixando o governo nas mãos de Vannina, sua mulher, acesorada por um regente (Antonio di San'Fiorenzo). Génova aproveitou-se desta situação para reconquistar a ilha, subornando o regente e enviando como capitão da sua armada um certo Vivaldi, apaixonado de Vannina e inimigo de Sampiero. O drama tem início no ano de 1564.

1º Acto – Na Sala do Conselho damas e cavaleiros comentam o acordo de paz com Génova que deverá ser celebrado e a provável reacção de Sampiero quando dele tiver conhecimento. Entram Antonio e Vivaldi sucessivamente: o primeiro anuncia que Vannina acedeu a assinar o acordo e comenta, para si próprio, esperar ter tudo concluído antes da chegada de Sampiero. Ao entrar, Vannina é confrontada com o facto de que, além de ter de ceder o poder,

deverá partir para o exílio. Apesar da sua relutância em aceitar tais condições sem consultar Sampiero e perante as pressões, acaba por assinar.

2º Acto – Numa praça à beira mar militares e povo correm para praia a fim de presenciar a chegada de Sampiero. Ao desembarcar este é informado por Rodolfo da assinatura do tratado e da suposta traição da mulher. Numa sala do castelo esta, aflita e sem as suas vestes reais, encontra-se com Sampiero e tenta explicar-lhe o sucedido mas o marido acusa-a de traição política e conjugal. Ao sair, Sampiero e os seus homens deparam com Vivaldi. Este procura fazê-los aceitar as condições de paz e explicar a inocência de Vannina, mas os corsos não o querem ouvir. Segue-se uma cena de tumulto, na qual todos invocam os seus motivos: Sampiero tenta expulsar Vivaldi enquanto este pretende ficar ao lado de Vannina que, por sua vez, sentindo-se abandonada, pressente a morte.

3º Acto – No seu gabinete Vannina é acalmada por Irene: a aia fá-la notar que ainda há quem a apoie, referindo-se a Vivaldi, mas Vannina explica que essa protecção só a fará sentir-se mais culpada. Entretanto entra Vivaldi, disfarçado, que procura convencer Vannina a fugir, mas Sampiero surge. Os dois homens trocam acusações e estão a ponto de bater-se em duelo quando Vannina os separa.

À luz da lua, num bosque escuro com diversos esconderijos, surge um grupo de conjurados. No meio da tempestade que entretanto se levantou entra Antonio, que é recebido entusiasticamente e anuncia o momento da vingança. Segue-se um juramento dos conjurados. Sentindo a morte aproximar-se, Vannina pede a Deus que faça o marido acreditar que sempre lhe foi fiel. Depois despede-se de Irene e das outras damas. Entra Sampiero envolto num manto e comunica-lhe que está decidido a lavar a honra pelas suas próprias mãos. A mulher diz-lhe estar pronta mas este não consegue apunhalá-la. Entretanto ouvem-se tumultos e surge Rodolfo que vem informar Sampiero de que deve fugir pois os conjurados já tomaram o castelo. Sampiero quer ainda matar Vannina mas Rodolfo impede-o, relatando-lhe que Antonio, antes de morrer num dos tumultos, a havia ilibado de quaisquer

culpas. Desesperado e vendo-se impossibilitado de fugir Sampiero apunhala-se. Os conjurados entram em cena nos seus últimos instantes de vida, enquanto Sampiero perde perdão a Vannina e esta morre de desgosto.

Além de que o *rifacimento* era uma prática perfeitamente corrente na época, uma leitura dos dois libretos leva a pôr de parte a hipótese de que Arceri tenha propriamente copiado Guidi. É notório o seu esforço para criar algo de novo, mantendo embora os aspectos centrais do drama e de algumas cenas. Em linhas gerais verificam-se duas modificações de fundo: a cena da assinatura do tratado de paz e da traição política de Vannina no 1º Acto, que é introduzida por Arceri e que constitui o aspecto através do qual este altera de um modo mais evidente o libreto de Guidi (no qual o drama passional tem uma importância e uma profundidade que desaparecem por completo na versão de Arceri); o suicídio de Sampiero face à tomada da cidade pelos genoveses, já que no drama de Guidi este não só permanece vivo e anuncia a sua vingança sobre os genoveses como é ele quem mata a mulher.

Esta última alteração explica a modificação do título da ópera bem como a hierarquia das personagens: já não é Vannina quem surge como personagem principal, sacrificada no final à ira e à incompreensão do marido, mas sim este que não querendo aceitar a vitória de Génova se suicida. Até que ponto esta nova arquitectura dramática corresponde à valorização de novas tipologias vocais é um questão que analisaremos mais tarde.

Por outro lado, apesar da identificação de Arceri com os ideais do *Risorgimento* e da ópera ter sido provavelmente escrita em 1848-49, em simultâneo com as revoluções que eclodiram por toda a Europa e que em Itália constituíram um momento de grande exaltação nacional, o texto do libreto de *Sampiero* não vai além de um conjunto de referências patrióticas de carácter genérico, semelhante a muitos dos seus congéneres italianos de períodos anteriores. Mesmo no libreto de Guidi, escrito no início da década de quarenta quando o ambiente político estava ainda longe da efervescência do período revolucionário, é possível encontrar uma linguagem que caracteriza de modo muito mais incisivo este elemento.

Por exemplo, o início do 2º acto em ambas as óperas é marcado por uma cena de exaltação patriótica entre Sampiero e os seus seguidores. A grande diferença reside no facto de que em Guidi a cena passa-se nos

Alpes franceses, durante o exílio do chefe corso, enquanto em Arceri trata a chegada à Córsega de Sampiero e do seu exército, recebidos em triunfo. Ao desaparecer o elemento nostálgico intimamente ligado à situação do exílio – que será central nas óperas de Verdi deste período, dando origem ao equívoco do envolvimento do compositor nos movimentos do *Risorgimento*, mas que não é seu exclusivo⁴⁶ – muda também, completamente, todo o registo poético e dramático. Enquanto em *Vannina d'Ornano* a cena abre com o seguinte recitativo:

Sampiero	Oh patria mia!... terra diletta! Perche non mi fu dato, Pria che l'ultimo fato Ti prostasse cosi morir coi forti, Che pugnando per te ebbero almeno Fine al dolor, ed onorata tomba!...
----------	--

ao qual se segue uma intervenção do coro que, dentro de um modelo convencional, usa uma versificação em *ottonari*

Samp. e Coro	Vana a noi bugiarda aita Prometteva lo stranier; Ah! La speme a noi sparita Come sogno lusinghier! [...] Solo un voto, un voto estremo Qui si formi e sia compito; Coi nemici spegneremo Lo stranier che cia tradito; Vinceremo, e ridonata Fia la patria a libertà; O morrem ma invendicata L'ombra nostra non sarà
Coro	Noi giuram sul nostro onore Teco vincere o morir!
Samp.	Non ci resta che il valore: Saprem vincere o morir!

⁴⁶ Cf. Roger PARKER, «*Arpa d'or dei fatidici vati*», Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1997, p. 50.

no libreto de Arceri o coro canta:

Oh! Della Corsica
 Duce supremo;
 Noi vinceremo
 Vicino a te.
 Guerriero impavido.
 I forti aterra.
 La patria terra
 Ei salvera
 Giuriamo intrepidi.
 Aspra vendetta,
 Vieni t'affretta
 Si vincerà
 Morrire o vincere
 Ognor sapremo
 Duce supremo
 T'appressi già.
 Chi per la Patria
 Combatte, e muore,
 Premio al dolore
 Il Cielo avrà.

Composto por um conjunto de cinco quartinas em *quinario*, métrica que Arceri usa aliás abundantemente, este texto está longe de possuir o tipo de grandiosidade que caracteriza os versos com maior número de sílabas (como referia Verdi a propósito de *Macbeth*) usados em muitas óperas da década de quarenta bem como nos hinos patrióticos e revolucionários de 1848.⁴⁷ Do ponto de vista musical, Migone socorre-se de uma tipologia rítmica muito frequente no século XIX para este tipo de versos – em compasso 4/4 e com início em longa-breve-breve⁴⁸ – e constrói uma melódia em *Allegro Marziale* (Exemplo 1), mais próxima das óperas italianas de Rossini ou de Bellini do que, por exemplo, dos nostálgicos coros verdianos dos anos quarenta, normalmente em andamentos lentos e com o coro em uníssono.

⁴⁷ Cf. *Ibid.*, p. 51.

⁴⁸ Cf. Friedrich LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Nápoles, Liguori Editore, 1986, p. 38.

Allegro Marziale

Oh! del-la - Cor-si-ca du - ce su - pre-mo noi vin-ce - re-mo

noi vin-ce - re-mo noi vin-ce - re-mo vi - ci - no a te

Ex. 1

Resta ainda comentar que, independentemente das motivações individuais (neste caso do libretista), no Portugal das décadas de quarenta e cinquenta seria sempre difícil que quaisquer coros patrióticos fossem relacionados com os valores do *Risorgimento*.⁴⁹ Na crítica da *Revista dos Espectáculos*, aquela que mais pormenorizadamente menciona os vários números da ópera, este coro nem sequer é referido.

Por outro lado, o escritor e crítico António Pedro Lopes de Mendonça, ao escrever sobre *Sampiero* no jornal a *Revolução de Setembro*, reconhece em linhas gerais uma influência verdiana mas, em consequência do seu proverbial cepticismo relativamente à obra deste compositor,⁵⁰ propõe a Migone uma outra orientação estética, inspirada por um nacionalismo romântico onde se misturam os ideais de *Volksgeist* e de exotismo (em particular através da referência a *Le desert* de Félicien David):

Não incitarão os applausos ao sr. Migone para escrever uma nova opera? Abandonando uma escola, que maior effeito produziu pela novidade [a verdiana], do que por belezas seguras e duradouras, não instará o seu talento nas tradições musicaes do seu paiz, e da

⁴⁹ Sobre esta questão veja-se por exemplo os comentários de Philip Gossett a propósito do significado das implicações políticas no teatro de ópera e do seu significado em função de uma mudança de época ou de local (cf. «Becoming a citizen: The chorus in *Risorgimento* opera», *Cambridge Opera Journal*, vol. II, nº 1 (1990), p. 41).

⁵⁰ Sobre a recepção verdiana em Portugal cf. L. CYMBRON, «A produção e a recepção das óperas de Verdi em Portugal no século XIX com algumas notas sobre a relação do compositor com o nosso país» in *Verdi em Portugal 1843-2001* [Catálogo da exposição comemorativa do centenário da morte do compositor], Lisboa, Biblioteca Nacional/Teatro Nacional de S. Carlos, 2001, pp. 24-25.

nossa vizinha Hespanha, aonde tantos motivos sentidos e melancolicos se escutam nas noutes do estio, ou nas manhãs da primavera?

Eu sou dos que acredito, que a musica não pode ser nacional no rigor da palavra: mas é certo que as escólas graduam-se pela indole de cada povo [...]

Quem ignora que parte das melodias que nós admiramos em Rossini, são ás vezes cantos soltos escutados em Veneza, em Florença, na Secilia, nas campinas de Roma, nas montanhas da Calabria?

Quem é que pode desconhecer na musica allemã parte da influencia daquelle Rheno tão poetico, daquellas melodias que a natureza cria sem exforço, e que o povo reproduz na sua santa e ingenua simplicidade? A que deve Feliciano David as bellezas que se admiram na ode – symphonia do deserto; senão á reprodução da individualidade arabe, do aspecto monotono e medonho das areas immensas, dos estilos que ele soube escutar as tribus errantes, e que como traduzem os phenomenos da vida patriarchal, e as funebres impressões daquelas regiões tristes?

O sr. Migone é capaz de comprehender, e de se apropriar destas affinidades mysteriosas que existem entre o torrão natal, e as formas da arte: entre a natureza e o povo: entre as emoções religiosas, e as superstições candidas, que alimentam a alma do camponez, e os cantos com que ele celebra as suas saudades e esperanças. É uma mina inexplorada esta, e o primeiro talento que a souber cultivar, fundará uma reputação sólida, e abrirá á arte novos e variados aspectos.⁵¹

Uma leitura do texto inserido na partitura autógrafa de *Sampiero*⁵² ou nas partes vocais que se conservam nos fundos do Conservatório e do Teatro de S. Carlos (ambos depositados no Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional) permite encontrar com frequência passagens que diferem do libreto impresso para a estreia. Não se

⁵¹ *A Revolução de Setembro*, 9 de Abril de 1853.

⁵² Esta partitura faz provavelmente parte de um legado de obras que o compositor deixou ao Conservatório e é constituída por dois volumes de formato oblongo com dimensões aproximadas de 330 x 235mm. Os vários cadernos estão numerados com referência ao acto a que pertencem (1/1, 1/3 etc.) e a sujidade acumulada na última página de cada um dos actos prova que constituiram originalmente volumes separados, sem qualquer tipo de capa, só tendo sido agrupados e encadernados mais tarde. A existência de dois pequenos orifícios a meio das folhas, junto à lombada, sugere que os vários cadernos de cada acto tenham estado originalmente atados.

conhecendo qualquer outra fonte para o estudo do libreto, pode-se discutir até que ponto a fonte impressa é aquela que reflecte de forma mais fiel as intenções de Arceri, enquanto o autógrafo da partitura mostra a visão do compositor que não se coibia de introduzir alterações e, por seu lado, as partes reflectem a partitura de onde foram extraídas. Mas também se pode considerar que a partitura reflecta uma versão inicial (talvez do final dos anos quarenta) e que o texto impresso seja uma revisão feita pelo libretista para a publicação. Veja-se por exemplo na *Introduzione* do 1º acto as alterações sofridas pela passagem do texto da partitura para o libreto impresso (as palavras que foram suprimidas na versão impressa aparecem rasuradas e as que foram introduzidas de novo entre parênteses):

Cav.	Suoni festoso il grido Alfin d'amica pace, Trema (Paventi) ogn'alma audace Di Genova il rigor
Dam.	A noi sarà fatale L'arrivo di Sampiero, Quel core audace e fiero La pace sprezza ognor.
Tutti	Cessi di cruda guerra La stragge ed il terror (orror)!
Ant.	O fidi amici apportatore io sono Di fauste nuove (ormai); Omai Vannina al vostro volei (intento alfin) piegai; Ella (fra) poco qui verrà, E la desiata pace Di suo regale pugno segnerà.
Coro	C'inganni tu?...
Ant.	Uso a mentir non sono, (E) Al par di voi la pace (ancor) io bramo. (Cav. e Dame conversando fra loro mentre Ant. fra di sé.) Mi secondi istabil sorte, Pria che giunga qui Sampiero; Gli giurai orrenda morte, E'l suo orgoglio abbatterò. I suoi fidi disarmati, Saram cinti di catene;

Al mio piede umil prostrati,
Io qui solo regnerò.
(Suona di dentro la banda)
Di Genova a noi s'apressa l'invito duce
(L'ambasciator... Si perdi l'odio antico)
(ai Cav. e Dam.)

~~Coro~~ ~~Vieni o guerriero invito~~
~~Nunzio d'amica pace,~~
~~Trema ogn'alma audace~~
~~Di Genova il rigor.~~

As alterações apontam umas vezes para uma versão mais simplificada do texto, outras para o inverso mas, em qualquer dos casos, o que parece evidente é que a versão que foi impressa não foi utilizada pelo compositor. Por exemplo no final da intervenção de Antonio, o verso «Di Genova a noi s'apressa l'invito Duce» foi significativamente encurtado no libreto impresso. Todavia o que se observa na partitura é que o compositor alterou musicalmente a terminação da frase – nas palavras «l'invito Duce» – tornando-a mais longa e prolongando a palavra «Duce» sobre o Dó agudo, logo dando-lhe mais peso, e não quase a fazendo desaparecer como se poderia supor através da leitura do texto impresso (Exemplos 2a e 2b).

Antonio

Di Ge no va a noi s'a

5

Ant.

pres sa l'in vi to Du ce

Ex. 2a

Antonio

Di Ge no va a noi s'a

5

Ant.

pres sa l'in vi to Du ce

Ex. 2b

Para além disso, o libreto omite uma quartina de versos destinada ao coro que retoma os últimos dois versos da sua intervenção inicial. Musicalmente Migone reutiliza aqui a mesma melodia que atribuiu ao Coro no começo da *Introduzione*, estabelecendo assim um número absolutamente simétrico composto por Coro-Recitativo e Cavatina (Antonio)-Coro, e o papel deste conjunto de versos é portanto fundamental para a sua definição. Na partitura e partes de coro não há aliás quaisquer vestígios de que esta secção tenha sido cortada, pelo que tudo aponta para que, aquando da estreia, Arceri tenha feito cortes que por vezes mutilam o texto a partir do qual o compositor tinha criado a estrutura musical e que também não correspondem ao que efectivamente se ouviu no palco.

O autógrafo não apresenta, além disso, grandes cortes nem alterações de fundo, provavelmente por se tratar de um manuscrito já relativamente acabado do qual não existem rascunhos, ao contrário do «campo de batalha» descrito por Philip Gossett para um compositor como Donizetti.⁵³ Todavia, e apesar de trabalhar sem prazos, a partitura mostra que Migone, tal como muitos compositores de ópera seus contemporâneos, escrevia o mínimo de indicações cénicas. Essa situação reflecte-se muito concretamente nas partes para os solistas, directamente copiadas da partitura, o que confirma que, tal como era hábito nos teatros italianos, todos os movimentos de cena, gestuais e expressivos foram trabalhados com o libretista, que afirmará ele próprio mais tarde ter sido responsável pela *mise en scène*. Veja-se por exemplo o diálogo entre Sampiero e Vannina no início do Dueto no texto do libreto impresso, entrecortado por indicações de cena que foram completamente omitidas na partitura e nas partes:

Samp.	L'infida m'attendea Ma non fia, che placato il sem mi vegga Si disprezza (<i>s'avanza a lenti passi, sempre colle spalle rivolte a Van.</i>)
Van.	(<i>fra se</i>) (Non mi reggo!... (<i>gli si accosta umile, e sommessamente</i>). Sposo!...m'ascolti in pria... il ver ti parlo: Rea mi credi!. pur io tal non sono, Tel dica l'acerbo mio dolor.

⁵³ Cf. Philip GOSSETT, *Anna Bolena and the artistic maturity of Gaetano Donizetti*, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. xiv.

Samp. Innocenza vantar ardici ancor?
 Or chi segná l'infame scritto?
 Parla.

Van. Terror mortal soffria
 La patria e il popol tuo s'io non cede.

Samp. Ceder si può la vita
 E figli, e stato ma l'onor!...

Van. Che dici tu!...

Samp. Si impura fiamma in cor
 T'accendi per Vivaldi...

Van. Al tuo pié lo giuro. (*piangente, s'inginocchia*)
 Illeso é l'onor tuo.

Samp. (*la respinge*) Ti scosta (piú m'irrita il pianto suo.)
 Scostati sciagiurata (più m'irrita il pianto suo.)
 (*Vannina si alza retrocedendo*)

A distinção entre os vários números da ópera é facilitada pelo facto do compositor numerar cada um deles com a indicação de Scena (v. Quadro 2, coluna 1), não se preocupando todavia com a sua designação: com frequência «Aria» ou «Duetto» aparecem apenas na margem inferior da página, indicando o início de um *cantabile* ou *de um tempo d'attacco*. Esta carência de indicações pode justificar-se se considerarmos que em Portugal, tal como em Itália, as convenções formais eram familiares tanto aos profissionais como a alguns sectores do público.⁵⁴ Nas próprias partes para os solistas, orquestra e coro⁵⁵ as designações dos diferentes números vão sofrendo pequenas variantes, uma vez que cada copista os intitulava como achava mais conveniente. Também num artigo sobre a estreia o articulista da *Revista dos Espectáculos* identificava os *pezzi* que mais lhe tinham agradado utilizando com propriedade termos como *cavatina*, *cabaletta*, *stretta* ou *preghiera*.⁵⁶

Em última análise estes factos apontam para uma processo de composição, comum a toda a tradição operática italiana, que não se

⁵⁴ Como refere R. Parker, «operatic style was so uniform, and uniformly understood» (cf. *Nabuccodonosor*, ed. crítica, Chicago/Londres/Milão, University of Chicago Press/Ricordi, 1988, p. xxv).

⁵⁵ Hoje depositados na Biblioteca Nacional, embora se encontrem divididas entre o Fundo do Conservatório e o Arquivo do Teatro de S. Carlos. Note-se que *Sampiero* é a única ópera de um compositor português deste período da qual chegaram até aos nossos dias a partitura autógrafa e os materiais elaborados para a sua produção quase completos.

⁵⁶ Vol. II, nº 5 (Abril de 1853), pp. 38-39.

preocupava especialmente com a fixação do texto e cuja montagem assentava em grande parte na comunicação oral, e levantam o problema de ter de se tentar perceber nas entrelinhas as intenções do compositor bem como a forma como elas foram interpretadas na época. Por outro lado constata-se que apesar dos compositores portugueses deste período terem trabalhado em condições substancialmente diferentes das dos seus contemporâneos italianos, em especial no que se refere a prazos e à censura, o estudo das suas partituras põe problemas idênticos e a sua compreensão remete-nos forçosamente para um enquadramento na tradição operática que lhes estava subjacente.

Um levantamento dos títulos que constam da partitura de *Sampiero* e a sua análise permite reconstituir a sequência dos vários números ao longo dos três actos da ópera, como se pode ver no Quadro 2, segunda coluna.

Quadro 2

Indicações na partitura

Atto Primo

Preludio - Attaca Subito l'introduzione
 Scena 1ª - Introduzione
 Scena 2ª
 Scena 3ª - Stretta

Atto Secondo

Preludio
 Scena 1ª - Introduzione
 Scena 2ª (Siegue Coro di Donne)
 Scena 3ª (Attacca subito il Duetto)
 Scena 4ª
 Scena 5ª - Stretta

Atto Terzo

Scena 1ª
 Scena 2ª - Duetto - Terzetto (Siegue Coro di Congiurati)
 Scena 3ª (Siegue il Finale)
 Scena 4ª - Preghiera
 Scena 5ª - Duetto⁵⁷

Reconstituição

Atto Primo

Preludio
 Introduzione
 [Recit. e Cavatina (Vivaldi)]
 [Recit. e Finale 1º (Vannina, Viv., Antonio)]

Atto Secondo

Preludio
 Introduzione [Coro di Popolo]
 [Recit. e Cavatina (Sampiero)]
 [Coro di Donne + Recit.]
 [Duetto (Van., Samp.)]
 [Finale 2º (Samp., Van., Viv., Ismene e Rodolfo)]

Atto Terzo

[Preludio e Recit. (Van., Ism.)]
 [Recit. e Duetto (Viv., Van.), Terzetto (os anteriores e Samp.)]
 [Coro di Congiurati e Scena ed Aria (Ant.)]
 [Finale 3º - Preghiera (Van.)]
 Duetto (Van., Samp.)]

⁵⁷ Migone escreveu na partitura uma indicação de «Scena ultima» que coincide com essa indicação no libretto. Todavia, do ponto de vista musical esta é apenas mais uma das secções do *tempo d'attacco* e não o início do de um novo número.

Em termos da sequência dos vários números que a compõem e das respectivas estruturas internas *Sampiero* apresenta uma mistura entre os velhos modelos da tradição pós-rossiniana e as concepções dramáticas dos anos quarenta. Este último aspecto começa por ser patente na abundância de prelúdios instrumentais e confirma-se na sequência dramática dos três actos: em especial no número relativamente reduzido de árias e no evitar atribuí-las aos dois protagonistas principais no início da ópera.

A relativa brevidade do 1º acto pode-se também explicar se olharmos para ele como uma espécie de prólogo ao drama que só se desenrolará em seguida. Depois de uma *Introduzione* convencional, como já foi descrito anteriormente, na qual Antonio tem a sua primeira intervenção, e de uma ária para Vivaldi – a opção de Arceri e Migone é apresentar de início os vilões – passa-se ao *Finale*. Vannina surge pela primeira vez em palco mas, ao contrário do que ainda era hábito nos finais da década de quarenta e do que acontece no libreto de Guidi, não lhe é atribuído um número a solo. Talvez para acentuar a pressão de que está a ser alvo, a protagonista é integrada no *Terzetto* final, no qual se mostra a debilidade da Córsega esmagada pelo poder vencedor de Génova (representado por Vivaldi e secundado por Antonio).

No 2º e 3º actos há apenas uma grande ária para Sampiero, «Tremo, deliro... avvampo» (Antonio tem também uma segunda ária mas integrada na cena da *Congiura*). Toda a acção se desenvolve em duetos e tercetos. Vannina só atinge o seu grande momento de exibição no final do 3º acto, estruturado precisamente em duas secções diferentes: *Preghiera* e *Duetto* com Sampiero. Este último número é interessante pelo modo como a acção se desenvolve nas duas secções finais (Quadro 3): depois dos dois primeiros *tempi*, surge um longo *tempo di mezzo* durante o qual se desenvolve toda a parte final da acção (ouvem-se tumultos exteriores, Sampiero tenta cumprir a vingança sobre a mulher, Rodolfo informa-o da inocência de Vannina, e o protagonista mata-se). Composto por um conjunto de secções cujos andamentos giram em torno do *agitato*, o *tempo di mezzo* termina com uma secção cromática na qual modula para Ré Maior, ultrapassando assim o quadro tonal definido até esse momento para o *Duetto*. A *cabaletta*, que possui aliás uma estrutura estrófica convencional, é cantada apenas por Vannina, funcionando até certo ponto como reminiscência de um *rondó finale*.

Quadro 3

Tempo d'attacco

«T'arresta oh Dio...» (Samp., Van.) Allegro molto agitato Mib Maior

Andante

«Ti scuota questo gemito...» (Samp., Van.) Andante Mi menor/Maior

Tempo di mezzo

«Qual fier tumulto...» (Samp., Van., Rod.) Allegro molto agitato Dó Maior

«Perdona al falo mio» (Samp., Van., Coro) Andante agitato Mib Menor

«Sai palese al mondo intiero» (Van.) Allegro agitato Secção cromática

Cabaletta

«Non t'arresti cielo irato» (Van., Coro) Allegro moderato Ré Maior

O tradicional papel preponderante da *prima donna* é nesta ópera substituído, de forma mais ou menos tímida, por uma voz masculina, e para além disso por um barítono, reflectindo novas concepções dramáticas e vocais. A ajuizar pelos materiais existentes, as alterações musicais mais marcantes em relação à partitura foram precisamente introduzidas nas partes dos dois protagonistas principais. Na de Vannina, que viria a ser cantada pela soprano francesa Giovanna Rossi Caccia, que havia estado em Lisboa anteriormente e devia por isso já ter trabalhado com o compositor, foram modificadas especialmente as cadências finais de vários números, verificando-se haver coincidência entre o que consta na partitura e na parte destinada à cantora. No primeiro caso as alterações foram anotadas a tinta e no segundo a lápis, parecendo neste último terem sido feitas pela própria Rossi Caccia,⁵⁸ mas é difícil perceber se foram decisões do próprio compositor ou se, pelo contrário, terão sido sugestões da cantora aceites por Migone.

Por seu lado, na parte de Sampiero, que foi distribuída ao barítono italiano Ottavio Bartolini (1821-1894), as alterações são bastante mais de fundo. Bartolini cantou em Lisboa de 1852-53 a 55-56, exibindo o seu vasto repertório que incluía papéis que cobriam toda a gama expressiva, do género *buffo* (Figaro, Dottore Malatesta em *Don Pasquale* e Sulpizio de *La figlia del regimento*) ao sério e dramático como Torquato Tasso ou Belisario, e as óperas de Verdi dos anos quarenta (Nabucco, papel em que

⁵⁸ Além destas alterações, a cantora assinou várias vezes a sua parte com o mesmo lápis, pelo que podemos considerar que as referidas cadências foram anotadas pela própria Rossi Caccia.

se estreou no S. Carlos, Carlo em *Ernani*, Attila e Macbeth). Foi a sua presença na capital portuguesa ao longo de quatro temporadas consecutivas que lhe permitiu estreiar no S. Carlos os três papéis de barítono das mais populares óperas de Verdi do início dos anos cinquenta: Rigoletto, o Conte di Luna e Germont. No ano seguinte à estreia de *Sampiero* fez o papel titular de *Mocana*, a segunda ópera de Migone, o que demonstra que a sua primeira colaboração com o compositor deve ter sido bem sucedida.

De todos os números em que entra Sampiero, o Duetto com Vannina no 2º Acto foi aquele que sofreu maiores alterações. O início do *cantabile* «Va spergiura...» foi todo reescrito alterando a curva melódica e, principalmente, explorando de forma mais incisiva o registo agudo (com frequentes passagens entre Ré^b e Mi^b3, chegando ocasionalmente até ao Fá3) (Exemplo 3). Em contrapartida o registo grave, que ia originalmente até Si^b1, tende a ser abandonado, raramente ultrapassando o Mi^b2 (ver Exemplo). Dir-se-ia que Bartolini se sentia particularmente à vontade nos agudos, o que é notado pela *Revista dos Espectáculos* que nos informa de que, na *cabaletta* da sua ária no 2º Acto, o cantor subia até ao Lá3, mesmo se não há nenhuma confirmação de que esta nota tenha chegado a ser ouvida pelo público do S. Carlos.⁵⁹ Mas, num sentido mais amplo, a reformulação da parte de Sampiero aponta precisamente para a tipologia vocal dos barítonos verdianos e o que se sente em todas estas alterações é a adaptação a um novo modelo, pelo que o papel de *Sampiero* nos aparece como um exemplo interessante da recepção da estética verdiana da segunda fase no repertório operático português.

⁵⁹ Na partitura esta nota nunca aparece indicada mas a *cabaletta* foi transposta meio tom acima, passando para Si^M e fixando a nota mais aguda num Fá#. É contudo admissível que o cantor tenha introduzido ornamentação, explorando principalmente as notas mais espectaculares.

Andante

declamato

Sampiero
verso 1

va - sper - gu - ra ting' - in' - va - no l'in - no - cen - za nel tuo

Sampiero
verso 2

v.1

cuo - re io vor - re - i stra-par - ti a bra - ni dal tuo

v.2

v.1

pet - to l'al - ma im - pu - ra ma tre - ma - te l'ora è

v.2

v.1

giun - ta di pu - nir chi mi tra - di di ma tre -

v.2

v.1

ma - te l'o ra è giun - ta di pu - ni - re chi mi tra - di

v.2

Ex. 3

Pelo facto de só ter sido representada numa temporada e dos materiais para essa produção se terem conservado praticamente intactos e em boas condições, esta ópera constitui uma fonte importante para o conhecimento dos meios instrumentais e vocais utilizados no S. Carlos por meados do século. Uma análise dos efectivos da orquestra na temporada de 1852-53 mostra que estes eram praticamente idênticos aos dos finais da década de quarenta e início de cinquenta, como se pode observar através do Quadro 4, inclusivé na debilidade das cordas, que foi sempre o ponto fraco da orquestra do S. Carlos ao longo da primeira metade do século.⁶⁰ O coro, com um total de 40 membros, era apenas ligeiramente maior do que os das temporadas anteriores (na década de quarenta os seus efectivos oscilaram entre os 32 e os 37 membros) e apenas para a banda, agrupamento sempre menos estável em todos os teatros desta época, não possuímos termo de comparação no S. Carlos mas apresenta-se relativamente reduzida quando confrontada com a de alguns teatros italianos.⁶¹ Pode-se assim constatar que no S. Carlos de Lisboa estas estruturas possuíam uma certa estabilidade, pelo que Arceri e Migone deviam saber com o que podiam contar.

Quadro 4⁶²

1. Orquestra

Temp.	vl	vla	vc	cb	fl	ob	cl	fg	tr	trt	trn	outros	total
1848-49 ⁶³	13	4	3	5	2	2	2	2	4	2	3	Cch, of, hrp, timb	47
1850-51 ⁶⁴	12	4	3	5	2	2	2	2	4	2	3	Cch, of, hrp, timb, bomb, pt	46
1852-53 ⁶⁵	12	4	3	5	2	2	2	2	4	2	3	Of, hrp, timb tr, bomb	45
1854-55 ⁶⁶	12	4	3	5	2	2	2	2	4	2	3	Of, [hrp], timb, 4/5 perc	48

⁶⁰ Os materiais de orquestra e coro permitem ainda saber que a ópera deve ter sido incluída na programação da temporada de 1852-53 desde o início desta. Uma análise das partes de coro mostra que as partes de soprano começaram a ser copiadas ainda em 1852 e que devem ter estado prontas para o início dos ensaios, provavelmente a 8 de Março, data que aparece em duas partes. Todavia as partes de orquestra só foram terminadas uma semana mais tarde. Na última página da parte de Violino Principale uma nota anónima mas que pode ser identificada com tendo sido

2. Banda

Peça	cl	req	flm	tr	cch	fg	trb	bx	bomb	total
Acto I – Introdução	4	1	1	2	2	2	2	1	1	16
Acto II – Prelúdio	4	1	1	2	2	2	2	1	--	15

3. Coro

1 ^{os} sopranos	7
2 ^{os} sopranos	7
1 ^{os} tenores	7
2 ^{os} tenores	7
[1 ^{os}] baixos	6
2 ^{os} baixos	6
Total	40

Conclusão

Os dados analisados confirmam, na generalidade, traços da vida musical portuguesa do século XIX já conhecidos mas raramente estudados de forma precisa: ou seja os diferentes níveis a que se manifesta a persistência e importância da cultura musico-teatral italiana e, para além disso, as formas como os modelos operáticos italianos foram sendo adaptados e tratados.

escrita por João Ciriaco Lence ou Lenzi (cf. Igreja do Loreto, Baptizados 1797-1817, f. 160), copista do S. Carlos e editor musical diz que essa parte só foi terminada a 16 de Março dia do aniversário do copista. Numa das partes de violoncelo outra nota, desta vez a lápis no canto superior esquerdo, indica oito ensaios de orquestra.

⁶¹ Abreviaturas: bombo (bomb), baixo (bx), clarinete (cl), contrabaixo (cb), corneta de chaves (cch), fagote (fg), flauta (fl), flautim (flm), harpa (hrp), oboé (ob), oficleide (of), percussão (perc), requinta (req), timbales (timb), triângulo, trombone (trn), trompa (tr), trompete (trt), viola (vla), violino (vl), violoncelo (vc).

⁶² Não posso deixar de agradecer a Antonio Rostagno a paciência e a disponibilidade com que se dispôs a discutir comigo estas questões.

⁶³ *P-Lm*, Terceira Epocha da Empreza de Vicente Coradini, no Real Theatro de S. Carlos, Vencimentos da Orchestra por Mez, e dia.

⁶⁴ *P-Lm*, 1850. Primeira Epocha da Empreza do Ill.mo Snrº Onofre Cambiagio e Compª no Real Theatro de S. Carlos. Vencimento da Orchestra por mês e dia.

⁶⁵ Reconstituição feita a partir das partes de orquestra de *Sampiero*. Não chegou até nós a parte de harpa mas a utilização deste instrumento pode ser comprovada através da partitura para orquestra.

⁶⁶ Reconstituída a partir de Emílio LAMI, «A Orchestra do Real Theatro de S. Carlos» in *O Trovador*, nº 4 (1855).

Deve-se contudo realçar que a integração dos compositores portugueses na tradição italiana importada, conseguida no século XVIII em boa parte através do envio de bolseiros para estudarem nos mais prestigiados centros musicais italianos, se quebrou parcialmente no período aqui em estudo. Ou seja os compositores aqui referidos exercem funções no teatro mas o seu estatuto profissional não é exactamente idêntico ao dos seus colegas italianos residentes em Portugal: ao contrário destes os contratos dos compositores portugueses não prevêem a composição de óperas, mas apenas a sua montagem.

Apesar de terem chegado até nós muito poucas partituras, o que dificulta naturalmente uma visão aprofundada e crítica do repertório, pode-se reconhecer que em Portugal no período aqui em estudo existiu uma produção operática associada a um ideário nacional e contemporânea dos esforços de Almeida Garrett para renovar o teatro português, a qual deve provavelmente boa parte da sua existência ao libretista Antonio Profumo. Resta ainda analisar a forma como se constrói a imagem de patriotismo que é veiculada através desses libretos e até que ponto coexistem simultaneamente diferentes modelos de ópera patriótica (dado que este é precisamente um dos ingredientes mais marcantes das tradições operáticas da primeira metade do século) o que, por si só, é matéria para outro artigo. Se *Sampiero* é um exemplo significativo da adaptação de um modelo italiano em Lisboa (reflexo ainda que ténue de uma realidade política), mais uma vez por influência de um libretista, *Inês de Castro* é, de todos os libretos portugueses aqui referidos, aquele onde se sente uma reivindicação mais consistente de uma tradição nacional face aos modelos italianos. Mas neste caso podemos falar não só de uma ampla utilização do tema a nível teatral e operático como, também de um conjunto de características presentes na literatura dramática portuguesa, nas quais Profumo e Inocêncio se enquadram para ir ao encontro não só das suas próprias expectativas mas, principalmente, das do público.

