

A música na concepção e na prática teatral do século XIX em Portugal

Isabel Novais Gonçalves



Isabel Novais Gonçalves tem o curso geral de piano pelo Conservatório do Porto, é licenciada em Ensino da Música pela ESE do Instituto Politécnico do Porto e em Ciências Musicais pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa. Fez o doutoramento em Ciências Musicais com a tese *A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)*. É membro do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, onde integra o projeto de investigação "Teatro para rir: A comédia musical em teatros de língua portuguesa (1849-1900)." É musicóloga na CML, no Serviço de Fonoteca da Rede de Bibliotecas de Lisboa, onde presta serviço de referência, faz a gestão da coleção e desenvolve atividades educativas e culturais na área da música.

O século XIX foi território, por excelência, de uma conjuntura teatral rica e complexa. A natureza heterogênea do repertório e a variedade de géneros teatrais em circulação nos palcos portugueses refletiam-se na arte de encenar e interpretar. Dramas, Comédias, Mágicas, Farsas, Paródias e Revistas, com maior ou menor diferença, desenvolviam os seus próprios processos dramaturgicos e cénicos e alimentavam gostos diversificados no público e mesmo públicos distintos. Mas a música atravessava todos os géneros sem exceção e desempenhava um contributo fundamental na transposição dos textos dramáticos para o palco, e para o seu posterior sucesso – ou falhanço.

"O publico quer musica, quer chácaras", escrevia Luís

Augusto Palmeirim no jornal *A Restauração*, na análise que fazia ao panorama teatral lisboeta de 1845 (10.01.1845). Às xácaras o cronista podia ter acrescentado duetos, marchas, romances ou qualquer outro tipo de números musicais que, em parceria com os restantes recursos – corpo, movimento, palavra, cenário e caracterização –, faziam de cada retorno ao enredo dramático um espetáculo único e exclusivo, mas capaz de deixar no seu público um pacote vivo de memórias. Qualquer empresário teatral sabia disso, não poupando esforços para contratar um compositor e manter uma orquestra em permanência, pronta a encher o palco e a plateia de xácaras e coplas sonantes que agarravam o ouvido do espectador mais distraído.

Ainda que sob uma matriz relativamente genérica, o grau e a forma de participação musical no teatro declamado dependia das características internas das peças e da intervenção dos dramaturgos, compositores e encenadores. Mas era fundamentalmente no território da escrita, no sossego do gabinete, onde o autor dramático congeminava a grande intriga ou uma simples historieta, que se definiam todos os momentos de intervenção musical de uma peça. A razão para esse cuidado acrescido, no meio do investimento literário, prende-se com um facto tão simples quanto crucial – a música não constituía mero recurso decorativo do pôr-em-cena mas parte integrante da lógica construtiva do texto teatral oitocentista.

Categorias musicais em jogo na cena

O papel da música é particularmente evidente nos dramas, sobretudo nos de moldura histórica, onde a recorrência de personagens-músicos (trovadores, jograis, menestréis ou bobos) ou de cenas de festas, bailes, cortejos ou cerimónias, solicitavam o elemento musical como parte integrante da ação, vinculando-o a uma categoria funcional que podemos designar de "música como representação de música" – e que está naturalmente presente também nos restantes géneros dramáticos, como se pode ver nos seguintes exemplos de peças levadas à cena na Lisboa de Oitocentos:

Peça	Didascálias / deixas	Categoria
<p><i>Dulce</i>, drama, original de Bento Leão da Cunha Carvalhais.</p> <p>Ato / cena 1.º/III</p>	<p>D. BIBAS, <i>cantando e acompanhando-se no bandolim</i> Dulce é pura, há de escapar-te, Demonio de Dom Garcia! [...]</p> <p>GARCIA, <i>levantando-se, e com ira</i>. Maldicto jogral! Sáe d'aqui já. A tua bôcca é damnada e mais que maldicta! [...]</p>	<p><i>Música como representação de música:</i> Canção por personagem músico – jogral</p>
<p><i>A lotaria do diabo</i>, mágica, imitação de Joaquim Augusto de Oliveira e Francisco Palha; música de Joaquim Casimiro Júnior (T. Variedades, 1858)</p> <p>Ato / cena 1.º/VI</p>	<p>ZAIRA. E quando vier a noite, Amina te cantarã ao som do alaude os cantos melancolicos que sua mãe compunha quando te acalentava! AMINA. Tantas vezes lh'os ouviste!...lembras-te? TERCETINO: [...]</p> <p>AZAIM. Esta doce recordação do passado, este ecco da felicidade antiga - consolou-me, fez-me bem.</p>	<p><i>Música como representação de música:</i> trio cantado por personagens em contexto íntimo</p>
<p><i>As profecias do Bandarra</i>, comédia, original de Almeida Garrett (Teatro D. Maria II, 1858)</p> <p>Ato / cena 2.º/VI</p>	<p><i>Catarina, Pantaleão [...], Lázaro e os praticantes com tochas, [...] em forma de procissão. Inclinam-se diante do retrato de D. Sebastião e formam alas [...]. O coro vem cantando.</i></p> <p>Já o tempo é chegado [...]</p>	<p><i>Música como representação de música:</i> coro integrado em cerimónia</p>

Em cada um destes excertos, a inserção musical surge no contexto da cena, enquadra-se na lógica da verosimilhança e participa ativamente na construção de um teatro ilusório. O canto e a dança são convocados para moldar personagens ou reproduzir no palco vivências de um quotidiano íntimo, social ou ritualista, ainda que dramaticamente formatado.

Aparentemente nos antípodas da "música como representação de música", há inúmeras inserções musicais vocais, persistentes sobretudo nas comédias e géneros afins, reconduzíveis a uma categoria funcional de "música como fim em si". Coplas (assim designadas pela estrutura textual e musical genericamente estrófica), bem como duetos, trios, quartetos e coros interrompiam assumidamente a ação para proporcionar momentos de pura exibição musical à plateia:

Peça	Didascálias / deixas	Categoria
A lotaria do Diabo Ato / cena 3.º / III	PATERNO (<i>rindo</i>). Eh! Eh! Eh! Viveis cinquenta annos?! Eu vos provo o contrario. COPLA Cinquenta annos!! Já – já tirar d'elles Os vinte annos que ao somno entregaes! [...]	<i>Música como fim em si</i> : copla
Um marquês feito à pressa , comédia, imitação de Francisco da Costa Braga; música de Joaquim Casimiro Júnior (T. Variedades, 1859) Ato / cena XIV	ISIDORO. Em primeiro lugar...peço licença a v. ex.ª se, sempre está decidida a deixar Lisboa. RAQUEL. Assim me parece (<i>canta a seguinte</i>): COPLA Lisboa é formosa Mui linda vaidosa! É um céu aberto! Tem cafés concerto, Theatros, toiradas, De noite e de dia. [...] Esta confusão A mim não me agrada; Viver retirada. É minha ambição!.. Mas vamos ao que serve...Que me quer pedir?	<i>Música como fim em si</i> : copla
O juiz eleito , cenas de costumes, original de Luís António de Araújo; música de Joaquim Casimiro Júnior (T. Ginásio, 1854)	JOSÉ. Vai direitinho para a igreja, que eu já lhe vou nas ancas. (<i>Àparte</i>) Este já ficou logrado, vae votar em mim, e dizer ao Manel da Horta que eu o elogiei muito [...] (<i>Rindo</i>) Sempre sou uma ratazana...ah...ah...ah...Ui! Que velhaco! (<i>canta</i>) COUPLET Quem disser que eu compro votos, Não se affasta da verdade; Mas o mesmo que hoje faço Tãobem se usa na cidade.	<i>Música como fim em si</i> : copla

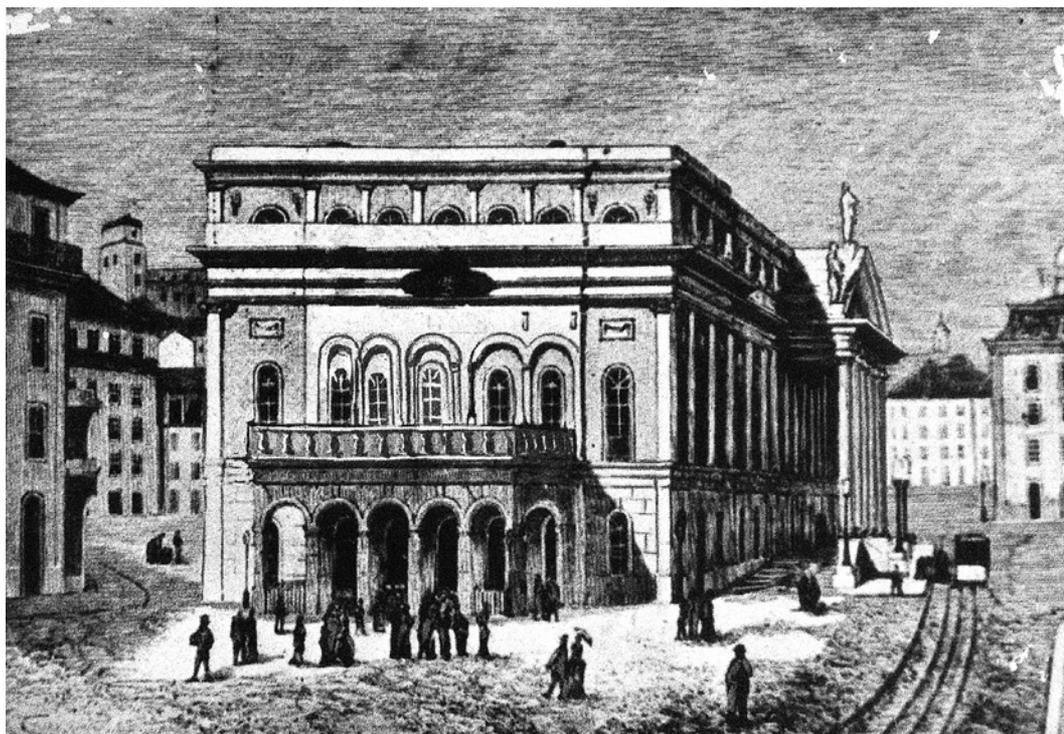
Nenhuma das coplas expostas tem consequência no desenvolvimento do enredo ou uma justificação dramática a enquadrá-las. Se no processo de encenação o canto fosse convertido em declamação, ou mesmo suprimido, tal não alteraria o rumo da intriga. Mas precisamente porque a sua função era a de surpreender, fazendo recair sobre si mesma a atenção da plateia, a copla ou o *ensemble* funcionava muitas vezes como o verdadeiro motor da comédia oitocentista. Coplas epigramáticas, engraçadas, satíricas – eram estas características que despertavam o ouvido do público, quando ia assistir a um espetáculo de comédia. Com uma fronteira claramente definida entre o simples diálogo, decorrido no plano da ação, e as inserções musicais, desenvolvidas num plano exterior à realidade

concreta, as coplas constituíam um território livre, autónomo e com regras próprias para o exercício irónico e a criação de trocadilhos e duplos sentidos. Não é raro encontrar enredos esquemáticos e diálogos elementares contrabalançados com coplas espetivas de humor, subvertendo a hierarquia funcional dos dois planos textuais. O texto declamado passa a "pretexto", uma trama produzida exclusivamente para sustentar as coplas enquanto verdadeira substância do espetáculo.

Ainda na alçada do dramaturgo ficava muitas vezes a opção de solicitar a "música como meio expressivo" para enquadrar numa moldura emocional específica determinados momentos da ação:

Peça	Didascálias / deixas	Categoria
<p>A pedra das carapaças, drama de costumes, original de Costa Cascais; música de Joaquim Casimiro Júnior (Teatro D. Maria II, 1858)</p> <p>Ato / cena 3.º / última</p>	<p><i>Aurora, absorvida em seus pensamentos, dá alguns passos, pára e permanece em misero estado de abandono até o côro ir distante. Corre depois a scena como insensata, volta e exclama com um grito do coração: "Ai! que estou perdida! (Cae de joelhos). Virgem Nossa Senhora! Valei me!" (Fica n'esta posição, com o rosto obliquamente voltado para o fundo. Ouve-se uma harmonia suave por alguns instantes, a lua rompe por entre o arvoreda, e alumia o rosto de Aurora. Vê-se no alto da scena, descendo a montanha, o Padre José, que desaparece por momentos, entrando logo em scena pela E., e reconhecendo Aurora: - "Filha! Minha filha!" (Soccorre-a). Cae o panno.</i></p>	<p><i>Música como meio expressivo: "harmonia suave"</i></p>
<p>Miguel o torneiro, imitação de José Romano; música de Joaquim Casimiro Júnior (T. Ginásio, 1853)</p> <p>Ato / cena XVIII</p>	<p>MIGUEL: Com mil diabos!... Já me falta a paciência... arreda!... (empurra-a violentamente. Música na orchestra) MARIA (dando um grito, e amparando-se a um movel para não cair): Ai!!</p>	<p><i>Música como meio expressivo: "música na orchestra"</i></p>
<p>A lotaria do diabo</p> <p>Ato / cena 1.º / II</p>	<p><i>A orchestra executa uma suave melodia. Abre-se o pano do fundo. Vê-se n'uma especie de paraizo uma houri. A melodia continua até que termine a falla seguinte.)</i> UMA HOURI. " De príncipes nasceste. – Os desvarios das mulheres, que occuparam o throno dos teus avós – accarretaram as iras de Allah sobre os teus reinos. Encantados hoje – só poderão ser descobertos por ti no dia em que encontrares uma mulher perfeita. [...] – arma-te e parte! Príncipe das esmeraldas, serás venturoso ainda!" (O pano de fundo fecha; cessa a melodia). AZAIM (que tem caído de joelhos durante a falla da houri). Abençoada seja a tua prophecia, ó formosissima houri!</p>	<p><i>Música como meio expressivo: "A orchestra executa uma suave melodia. [...] até que termine a fala"</i></p>

* Não foi detetado o original francês desta peça, e a ausência da folha de rosto no único exemplar traduzido acessível na Biblioteca Nacional de Portugal não permite averiguar se a peça foi publicada como uma comédia, uma comédia-drama ou uma comédia ornada de couplets.



<
Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa), vista da entrada lateral, s.d., programa da peça *A sobrinha do marquês*, de Almeida Garrett, TNDM II, [Arquivo Osório Mateus, Biblioteca da FLUL].

Este tipo de números musicais – conhecidos genericamente por "mélodrames" e designados frequentemente de "harmonias" nos textos e nas partituras de cena portuguesas – aplicavam-se praticamente em todos os géneros teatrais. Não tinham uma justificação dramática; não constituíam separadores entre cenas; não eram um fim em si mesmos: estavam integralmente ao serviço da eficácia emocional, do impulsionamento do *pathos*. A estas três categorias musicais, postas em marcha logo na conceção dos textos teatrais, acrescentava-se uma

outra na transposição para o palco: a "música como estruturação da ação". De forma a preparar o público para a representação, no início da peça e de cada um dos seus atos, a orquestra tocava sempre uma sinfonia ou um entreato. Durante a representação também podiam ocorrer curtas intervenções orquestrais, por vezes indicadas nos textos, para acompanhar mudanças de cena, entradas e saídas de atores, trocas de quadros ou assinalar o fecho de um ato:

Peça	Didascálias / deixas	Categoria
<i>Egas Moniz</i> , drama, original de José da Silva Mendes Leal Júnior; música de Joaquim Casimiro Júnior (Teatro D. Maria II, 1862)	<i>(Saem todos. A orchestra acompanha brandamente d'uma toada melancholica, no estylo dos antigos romances nacionaes, esta sahida e a breve scena muda que se segue.)</i>	<i>Música como estruturação da ação:</i> mudança de cena
Ato / cena 1.º / II		
<i>Figados de Tigre</i> , paródia de melodramas, original de Gomes de Amorim; música compilada de vários autores (Teatro D. Maria II, 1857)	<i>(O pano cai e torna a subir logo que se faz a mutação; a orchestra toca durante ela)</i>	<i>Música como estruturação da ação:</i> mudança de quadro
Ato / cena 4.º / V-VI/XX-XXI		
<i>A lotaria do diabo</i>	AMINA – Deixou-me!! Não o tornarei a vêr talvez! Levou-me o coração!... Oh! Se hei-de viver muito tempo com esta saudade – prefiro a morte. <i>(Harmonia)</i> Quadro Quinto Logo que diz – PREHIRO A MORTE – A cabana transforma-se em mesquita brilhante; a cama n'um sofá magnífico – e Zaira em rapariga ricamente vestida.	<i>Música como estruturação da ação:</i> fecho de cena e mudança de quadro.
Ato / cena 1.º / IV-V/VI		

Todas estas categorias musicais operavam propositadamente como elementos ativos na gestão das tensões, na promoção de mudanças do próprio enredo e na dinamização global do espetáculo teatral. Um olhar mais atento e pormenorizado aos textos dramáticos – que não cabe no teor breve deste artigo – permite trazer à superfície mecanismos mais complexos de cruzamento e sobreposição de categorias, para responder à eficácia dramática sem sacrifício de uma conceção verosímil do

drama. Números de música com justificação dramática – como se pode ver no exemplo seguinte, com a música surgindo de um mosteiro nas proximidades, e executada por trás do palco – impregnavam a cena e o monólogo ou o diálogo decorrentes de uma tonalidade emocional, mascarando a categoria funcional de "música como meio expressivo" numa legitimada categoria de "música como representação de música":

Peça	Didascálias / deixas	Categoria
<i>O astrólogo</i> , drama, original de Andrade Corvo; música de Joaquim Casimiro Júnior (Teatro D. Maria II, 1853) Ato / cena 5.º/V	D. VIOLANTE N'outro tempo, n'outro lugar; longe deste tenebroso mundo, muito longe destas paixões da terra, havemos de ser felizes. – Eu vi, Mendo, esta noute antevi a nossa felicidade futura. – Era um paraíso. (<i>Ouve-se uma música de órgão e um coro, muito ao longe até ao fim da scena.</i>) Um campo de flores maravilhosas, com um perfume inebriante, um lago coberto de diamantes, de uma serenidade e formosura sem igual no mundo; [...]	<i>Música como representação de música: música religiosa vinda do mosteiro / Música como meio expressivo: "Era um paraíso. (Ouve-se uma música [...] até ao fim da scena.)"</i>

Contextos do desempenho musical

Tais jogos de manipulação levam-nos a um outro aspeto essencial da música teatral: a localização do seu desempenho no decurso da ação. A colocação da fonte sonora "dentro de cena" ou "fora de cena" alterava radicalmente a leitura que o acontecimento dramático, no seu todo, promovia no público.

No excerto anterior, por exemplo, a música surgia "por trás da cena", "muito ao longe". Era uma estratégia cénica recorrente e de particular efeito na fabricação da ilusão. A ação estendia-se para além dos limites do palco, a vida continuava para lá do cenário e as reminiscências chegavam a uma plateia transformada praticamente numa entidade intrusa, um coletivo que ouvia, ilicitamente, os sons de um acontecimento paralelo.

A generalidade da música teatral instrumental, no entanto, era desempenhada "fora de cena". Todas as inserções musicais concebidas com a função de "estruturação da ação" – sinfonia, entreatos e mudanças

de cena – provinham, assim, da orquestra colocada no fosso ou entre a plateia e o palco, bem como a maior parte das inserções de "música como meio expressivo".

Monólogos, diálogos, ou mesmo fragmentos de ação sem texto, podiam ser acompanhados de pequenas intervenções instrumentais que subiam da orquestra e envolviam o palco e a plateia num subtil pano de fundo sonoro. A ocultação da fonte sonora suprimia qualquer sobreposição à ação, o público concentrava-se exclusivamente na contemplação da cena, e a música atuava subliminarmente na criação de uma atmosfera, ou na densificação da espessura emocional do momento dramático.

Contrariamente, em muitas inserções de "música como representação de música", a fonte sonora provinha, no todo ou em parte, de "dentro da cena". Um ou vários instrumentistas surgiam no palco incorporados na ação e desempenhavam o papel, *tout court*, de músicos em contexto de danças, festas, cerimónias ou rituais religiosos:

Peça	Didascálias / deixas	Contexto de desempenho
<i>A pedra das carapuças</i> Ato / cena 4.º/XI	<i>Ouve-se a musica, que vem collocar-se no coreto.</i> Vozes – As cavalhadas! As cavalhadas! [...] <i>Começam as cavalhadas.</i> <i>Saem oito cavalleiros, quatro de cada lado [...] A musica vem na frente, tocando. Seguem os pagens, acompanhando a azemola; atraz, os oito cavalleiros, sahindo de cada lado, juntando-se no centro da scena, marchando atraz dos pagens, etc. A musica, na bocca da scena, divide-se e retira, metade pela direita e metade pela esquerda, indo, depois de reunida, collocar-se no coreto. [...] A musica continua tocando, e só pára quando todos saíam.</i>	<i>Dentro de cena: instrumentistas no palco</i>

Ao integrar um grupo de músicos no palco, fazendo-o no entanto emergir por vezes de um conjunto mais alargado de instrumentos, o compositor teatral de serviço contribuía para a verosimilhança, como pretendia o dramaturgo, sem

prescindir de emprestar grandiosidade musical à cena, numa lógica de puro espetáculo.

Por fim, há ainda peças em que um ou mais entreatos estabeleciam uma "ponte para a cena":

Peça	Didascálias / deixas	Contexto de desempenho
O alcaide de Faro , drama, original de Costa Cascais; música de Santos Pinto (Teatro D. Maria II, 1848)	<i>(Depois da introdução da orchestra, levanta-se o panno, e continúa a musica brandamente. Aben-Baran e varios cavalleiros e damas, todos de joelhos, voltados para o angulo esquerdo do fundo, oram em silencio, com a maior devoção: passados alguns instantes, deitam a face no chão, pouco depois levantam-se. O Alcaide senta-se.)</i>	<i>Ponte para a cena: "Depois da introdução da orchestra, levanta-se o panno, e continúa a musica brandamente."</i>
Ato / cena 4.º/I		

Sobretudo na concepção de dramas tendo em vista o exercício de um teatro ilusionista que, através de uma "quarta parede", pretendia separar as duas realidades – a do palco e a da plateia –, a música era por vezes chamada a fazer a ligação de uma zona à outra, prolongando-se para dentro da cena. É o caso do exemplo apresentado. Na transição do espaço da sala para o território fechado do drama, a música já em execução no entreato e surgindo do fosso transportava o espectador para a cena, criando um clima emocional propício à contemplação e a uma audição atenta.

Recursos musicais

A presença intensa da música no teatro declamado oitocentista tinha implicações no sistema produtivo e exigia a operacionalização de uma série de recursos.

Focando-nos apenas no universo lisboeta da década de quarenta a sessenta, cada um dos cinco espaços teatrais em funções tinha uma orquestra permanente, de entre doze a quinze instrumentistas nos teatros secundários (o da rua dos Condes, o Ginásio, o D. Fernando e o Salitre / Variedades) e vinte a vinte e sete no teatro nacional D. Maria II.

A execução das partes vocais ficava naturalmente a cargo dos próprios atores e, muito pontualmente, quando o número era executado "por trás da cena", de cantores. Para números corais de envergadura, recorria-se também a coralistas profissionais.

À exceção da sinfonia e dos entreatos, geralmente escolhidos pela direção da orquestra, todos os números musicais de cada peça estreada eram compostos de raiz por um compositor. Tendo em conta que a componente

musical de um espetáculo teatral podia oscilar de um número musical (em comédias de um ato) a cinco ou dez números (em comédias e dramas de dois a cinco atos), quinze (em comédias ornadas de *couplets*) ou mesmo trinta números musicais (no caso das mágicas), não surpreende que vários compositores portugueses do século XIX tenham garantido o seu trabalho, subsistência e, nalguns casos até, verdadeira notoriedade através da colaboração persistente com os teatros de declamação de Lisboa.

Para as empresas teatrais, o dispêndio elevado com a composição e a execução musical, a que se somava frequentemente a da contratação de um corpo de baile para os números de dança, constituíam mais um custo obrigatório na manutenção de uma atividade artística complexa e muito competitiva, que tinha de responder às expectativas dos dramaturgos ou imitadores e sobretudo, do público.

Conclusão

Muito mais haveria a abordar no âmbito do teatro e da música teatral praticados em Portugal no século XIX. As estratégias compositivas mais recorrentes, as características formais e idiomáticas dos números de música, os referentes musicais exteriores trazidos para a cena, os processos de adaptação musical de repertório teatral importado, a repercussão da música de cena na rua e na esfera doméstica, as interações entre os atores e a plateia pela via musical – são múltiplas e densas as questões que ficam por referir. Da breve apresentação ao tema neste artigo, ficam porém assentes três factos do teatro de Oitocentos: na base da concepção e redação dramaturgical está também uma lógica musical e performativa; a música desempenha ativamente funções específicas, inelutáveis e com contextos de desempenho próprios; a praxis teatral dá resposta e incorpora por inteiro no palco a dimensão musical do

texto dramático. Ter em conta estes factos é fundamental para empreender uma aproximação que se pretenda justa e rigorosa ao repertório teatral oitocentista.

Referências bibliográficas

- AMORIM, Francisco Gomes de (1984), *Figados de Tigre*, melodrama dos melodramas, Lisboa, Imprensa Nacional.
- ARAÚJO, Luís António de (s.d.), *O juiz eleito*, scenas de costumes, original em um acto, ornado de *couplets*, representada pela primeira vez no Theatro do Gymnasio Dramatico, em 26 de julho de 1854, [s. l.], [s. n.].
- BRAGA, Francisco J. da Costa (imit.) (1860), *Um marquez feito à pressa*, comedia em um acto, representada pella primeira vez no Theatro de Variedades na noite de 16 de Setembro de 1859. Lisboa, Livraria de J. Marques da Silva.
- CARVALHAIS, Bento Leão da Cunha (1850), *Dulce*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- CASCAIS, J. da Costa (1904), *A pedra das carapuças*, drama de costumes em 4 actos in *Theatro*, Lisboa, Empreza da História de Portugal, vol. 4.
- (1904), *O alcaide de Faro*, drama original português em 5 actos, in *Theatro*, Lisboa, Empreza da História de Portugal, vol. 2.
- CORVO, João de Andrade (1859), *O astrologo*, drama em 5 actos, Lisboa, Typografia Universal.
- GARRETT, Almeida (1984), *As profecias do Bandarra in Teatro II*, Lisboa, Circulo de Leitores.
- LEAL Júnior, José da Silva Mendes (1863), *Egas Maniz*, drama em cinco actos, apresentado a concurso em 30 de junho de 1861, Rio de Janeiro, Typ. Economica.
- OLIVEIRA, Joaquim Augusto de / PALHA, Francisco (1858), *A loteria do diabo*, comedia magica em tres actos e dezenove quadros, accomodada à scena portuguesa, representada pela primeira vez no Theatro de Variedades em a noite de 1 de fevereiro de 1858, Lisboa, Escriptorio do Theatro Moderno.
- PALMEIRIM, Luís Augusto (1845), "...", in *A Restauração*, 10.01.