

Comunicações — Sessão 5

Precipício de Faetonte, do Judeu à Cirilo Machado: análise iconográfica e abordagem do mito para fins paleográficos de reconstrução

Gabriel de Sousa Lima

Márcio Leonel Reis Farias Páscoa

Universidade do Estado do Amazonas-UEA; RIDIM-Brasil/AM

Resumo:

Entre 1733 e 1738, Antônio José da Silva (1705-1739) estreou no Bairro Alto em Lisboa oito óperas em língua portuguesa, das quais sete contam com provável autoria musical de Antônio Teixeira (1707-1774). São conhecidos hoje os manuscritos musicais para apenas três delas: *Guerras do Alecrim e Mangerona*, *As Variedades de Proteu* e *Precipício de Faetonte*. A autoria da música contida nestes manuscritos requer um exame cuidadoso e aponta para resultados que envolvem a origem dos documentos, o contexto de seu surgimento e uso, bem como do material musical e iconográfico que eles oferecem, revelando um universo estético que remete a influências distintas, mas importantes para a compreensão do teatro musical luso-brasileiro do século XVIII. Como material iconográfico tem-se o manuscrito musical Pcug-MM876 pertencente à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, no qual encontram-se referenciados os instrumentos da orquestração, árias, tonalidades, forma da escrita, possíveis intervenções posteriores de supostos instrumentistas, bem como os atores que interpretaram a música nele contida. Neste trabalho, esses foram analisados e comparados para obtenção e inferência, por exemplo, do período provável em que foi utilizado (cerca de 1780), fatores de variação estilística entre a data de estréia da ópera e do manuscrito, dentre outras descobertas. Além disso, são feitas relações iconográficas com outras obras que se utilizam da temática de Faetonte no século XVIII, como a pintura do teto da Sala da Guarda do Palácio de Mafra (cerca de 1790), realizada por Cyrillo Wolkmar Machado (1748-1823), fazendo referência também aos escritos desse autor acerca da sua pintura e implicações com o que ocorria na política e sociedade da época. Todos os dados obtidos serviram de base para o trabalho paleográfico de reconstrução das partes de viola e canto de algumas árias do referido manuscrito, o que se configurou como meu trabalho de mestrado.

1. Introdução

Antônio José da Silva (1705-1739) estreou no Bairro Alto em Lisboa, entre 1733 e 1738, oito óperas em Português, das quais sete contam com provável autoria musical de Antônio Teixeira (1707-1774). Atualmente, são conhecidos os manuscritos musicais para apenas três delas: *Guerras do Alecrim e Mangerona*; *As Variedades de Proteu*¹ e *Precipício de Faetonte*, sendo que para a última ainda estão perdidas todas as partes de viola, e com exceção de um quarteto, todas as partes vocais. A comprovação da autoria musical destes manuscritos requer um exame cuidadoso e aponta para resultados envolvendo a procedência documental, o contexto de seu surgimento e utilização, bem como do material musical e iconográfico nele contido, revelando um universo estético que remete a influências distintas, mas importantes para a compreensão do teatro musical lusobrasileiro do século XVIII (PÁSCOA, 2010: 43).

O conjunto manuscrito se constitui como o objeto iconográfico principal desta pesquisa e encontra-se no acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, sob a cota Pcug-MM876, em Portugal. Trata-se da reunião de partes cavas de violinos primeiro e segundo, baixo contínuo, oboés e um quarteto vocal com baixo instrumental, intitulado *Precipício de Faetonte*. Todos têm o mesmo ordenamento de árias e recitativos do tipo *obbligato*, com seus respectivos títulos coincidindo quase totalmente com o que está disposto na obra homônima de Antônio José da Silva, publicada no *Theatro Cômico Portuguez* (AMENO, 1744:461-605). Estão ausentes todas as demais partes vocais, bem como as da viola e eventuais trompas.

Este artigo apresenta parte do resultado da pesquisa e análise realizadas para a conclusão de curso de mestrado, no qual a metodologia utilizada pretendeu estabelecer procedimentos seguros de reconstrução das partes de viola e canto, aqui aplicados nas árias que julgou-se serem de autoria de Antônio Teixeira, exemplificadas neste artigo pela ária *Naquela deidade galbarda*. A reconstrução contribui para o resgate do patrimônio histórico-cultural, permitindo a conseqüente performance musical do manuscrito Pcug-MM876.

As únicas seções possíveis de se reconstruir são aquelas cuja autoria possa ser estabelecida, de modo a obter parâmetro estilístico. Dessa forma, foram analisadas as partituras das árias do conjunto manuscrito encontrado, sendo selecionada, por comparação de padrões estilísticos musicais, aquela intitulada

¹ Os manuscritos das óperas *Variedades de Proteu* e *Guerras do Alecrim e Mangerona* pertencem ao acervo da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, sob as cotas AMG-6 e AMG-7, respectivamente.

Naquela Deidade Galharda, do personagem Mecenas, pertencente à Cena II do primeiro ato.

Outra fonte iconográfica se constituiu nas demais partituras de diferentes óperas compostas pela parceria do Judeu com Antônio Teixeira, que através do exame minucioso de tais obras esperou-se extrair elementos que possibilitassem a reconstrução da parte de viola e de canto das árias pretendidas. Para isso, fez-se necessária a análise dos procedimentos composicionais do autor, fazendo uso de outras obras do mesmo, a fim de reconhecer a maneira da distribuição orquestral de árias e *ensembles* que continham parte de viola. Posteriormente, pôde-se discriminar os elementos usados na maioria das composições, como distribuição de frases, quantidades de vozes, vozes dobradas com instrumentos, região comumente usada para os instrumentos, escolhas retóricas para o texto, predileção rítmica, harmônica e melódica.

Obtidos esses dados, os mesmos serviram de base para o reconhecimento dos elementos das árias, resultando numa gama de procedimentos aplicáveis na reconstrução da parte de viola, nos moldes estéticos composicionais do autor, o que possibilita que a mesma seja executada tendo a orquestração na sua textura adequada. Ainda para a reconstrução e a contextualização da obra foi necessário também que se fizesse um apanhado geral a respeito de fatores sociais da época, do estilo galante e dos pressupostos litero-visuais concernentes ao tema do mito de Faetonte.

2. Antônio José da Silva e Antônio Teixeira

Antônio José da Silva (1705-1739), mais conhecido pela alcunha de *o Judeu*, foi constantemente perseguido pela Inquisição — dada a sua origem judaica e de sua família — sendo obrigado a penitenciar-se em autos de fé e de conversão à Igreja Católica. Por esse motivo, a maioria dos escritos sobre ele relatam passagens de sua vida de sofrimento e perseguição. Sem pretender subtrair a importância de tais relatos, é possível também observar a vida do Judeu contextualizando sua realidade e ressaltando os valores de sua obra literária, sem necessariamente transformá-lo num mártir da Inquisição, pois assim se incorre no erro de desviar-se das questões realmente importantes, no que tange à originalidade e riqueza dos elementos literários e cênicos que ele elabora em suas paródias da Ópera Barroca (BARATA, 1998: 13-58).

A maioria dos escritos sobre o autor de *Guerras do Alecrim e Mangerona*, apresenta-nos, de forma linear, momentos importantes de sua vida, divididas basicamente em quatro etapas: Sua crença judaica e a idéia tida pela Inquisição

de uma ‘falsa conversão’ ao cristianismo; o estudo de cânones (direito), incompleto, impossibilitando-o de exercer a advocacia, o que pode ter condicionado seu processo criativo; o conhecimento mitológico-teatral e administrativo como *autor de comédias*, bem como suas influências dramáticas espanholas; e por fim, sua sentença à morte pela Inquisição, “divinizando-o”, o que termina por obscurecer as possíveis intenções do autor em suas obras (IDEM: 39-76).

As obras do Judeu inspiram-se em episódios da mitologia grega bem conhecidos e exaustivamente explorados pelos poetas *dramáticos*. Porém, ele reelaborou o material dos temas abordados, deixando transparecer sua capacidade inventiva, escrevendo em forma de comédia uma das mais fortes tragédias, que é o caso de *Medeia*, de Eurípidés (IDEM: 117).

As comédias (assim eram denominadas todas as peças de teatro da época) do Judeu, que ele chamou de óperas joco-sérias, correm ao longo de dois planos e de uma dupla intriga: o fantástico e a realidade, o discurso sério e o gracioso, os poderosos e os criados, o amor nobre e o amor prosaico, o mundo sobrenatural e o mundo dos humanos. Assim se desenvolve uma estratégia dramaturgíca que permite um constante *zapping*² entre espaços e situações, contribuindo para o progresso da intriga e para a comicidade da peça (CARDOSO, 2005).

O Judeu encontrou uma forma de popularizar as comédias, pois ao escrever suas peças para o teatro de marionetes, apresentava-se com um número ínfimo de atores, tornando mais econômico e viável as récitas em um bairro popular como o Bairro Alto (DINES, 2007).

As peças ou óperas em questão, distanciaram-se do modelo italiano, pois eram constituídas de trechos falados e trechos musicais na forma de aberturas, árias, *ensembles*, acusando a influência espanhola das *zarzuelas* e, porventura, o impacte recente da *ballad opera* inglesa. Revestiram-se de excelente música composta sobre o texto em português, constituindo um gênero muito especial, próximo do futuro *Singspiel* (CARDOSO, 2010: 61).

Ainda que não se tenha comprovação de autoria, os escritos históricos levam a crer que Antônio Teixeira foi o compositor das músicas para as sete óperas de marionetes do Judeu. Pois além de Diogo Barbosa Machado, José MAZZA (1944-5:18) ratifica tanto os talentos de músico, referindo-se a Antônio Teixeira como “*Mestre do Seminário Real de Música, excelente Compositor e Orga-*

² Termo proveniente da língua inglesa, com significado de mudança repentina ou rápida entre situações, ou mesmo entre canais de televisão. Sua primeira utilização foi em 1942, podendo ser usado como verbo transitivo ou intransitivo (*Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, 2011).

nista da Patriarcal”, quanto a composição das sete óperas, dentre as quais apenas duas não são sobre temas mitológicos.

Apesar de sua suposta morte em meados do século XVIII, as obras de Antônio Teixeira continuaram a ser apresentadas, inclusive no Brasil, na cidade de Pirenópolis-GO,³ onde existe pelo menos dois registros da montagem de *Guerras do Alecrim e Mangerona*, encenadas para a celebração da Festa do Divino, em 1842 e 1899 (SOUZA, 2010: 144-145).

Nos anos 40 do século XX, o compositor Luís de Freitas Branco descobriu no arquivo do Paço Ducal de Vila Viçosa a música original de duas peças de Antônio José da Silva: *Guerras do Alecrim e Mangerona e Variedades de Proteu* (PEREIRA, 2005: 135). Afirmava ele que as partituras foram escritas pelo compositor português Antônio Teixeira e que pertenciam ao período do barroco ornamental (SILVA, 1957-58: XXXII).

Mais tarde, os musicólogos Mário de Sampaio Ribeiro e Filipe de Sousa aprofundaram essas pesquisas, confirmando a autoria de Antônio Teixeira (SOUZA, 1974: 413-420), viabilizando uma montagem da ópera bufa *Variedades de Proteu*, em parceria com o pesquisador José Maria Neves⁴ e a Orquestra de Câmara do Conservatório Brasileiro de Música, no Teatro Villa-Lobos, Rio de Janeiro, em outubro de 1984 (PEREIRA, 2005: 136).

Outro trabalho dedicado à pesquisa em música sobre as óperas do Judeu em parceria com Antônio Teixeira é desenvolvido, desde 2008, pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), através do Laboratório de Musicologia e História Cultural, sob coordenação do professor Márcio Páscoa.⁵ Foi através

³ Cabe apontar que algumas obras de Antônio Teixeira (em parceria com o Judeu), além de obras de Metastásio ainda se encontram em Pirenópolis, no acervo particular da família Pompeu de Pina.

⁴ José Maria Neves foi compositor, regente, professor, musicólogo e pesquisador. Nascido em São João del-Rei, em 1943, e falecido em 2002. Mestre e Doutor em Musicologia pela Universidade de Paris IV — Sorbonne, foi professor titular e emérito da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Possui estudos sobre Caetano de Mello Jesus, Brasília Itiberê, Glauco Velásquez, Sigismund Neukomm, Heitor Villa-Lobos e a música sacra mineira.

⁵ Prof. Dr. Márcio Páscoa é mestre em Música pelo Instituto de Artes da UNESP, onde também se graduou. Desenvolveu tese de doutorado sobre a Ópera na Amazônia durante o século XIX, na Universidade de Coimbra, Portugal. Atuou no ensino de graduação e pós-graduação nas Universidade Federal do Amazonas e na Universidade do Estado do Amazonas, onde atualmente desenvolve projetos de formação e interpretação musical segundo uma abordagem historicamente informada. É autor de livros e vários artigos sobre a música e o teatro no norte brasileiro durante o século XIX.

desse projeto que desenvolveu a pormenorização do conjunto manuscrito em questão, analisando-o sob aspectos estilísticos composicionais, no intuito de selecionar as árias coincidentes com os padrões utilizados por Antônio Teixeira, para que fosse possível, a partir daí, reconstruir as partes faltantes das seções de viola e canto.

3. As fontes litero-visuais do *Precipício de Faetonte*

O Barroco europeu do século XVIII foi um período marcado pelo reflexo de uma sociedade e uma nobreza cortesã em mutação, governada por inúmeros regimes absolutistas, fortemente influenciados pelo poder religioso, o que resultou em conflitos de crença em que algumas pessoas eram perseguidas e sentenciadas, fato ocorrido com o dramaturgo luso-brasileiro Antônio José da Silva, morto pela Inquisição.

Tal mutação ocorria também na literatura e nas artes dos fins da centúria seiscentista, já que na Itália, em 1690, em honra à Rainha Christina da Suécia, viu-se florescer a Academia Arcadiana, ou *Arcádia*, como uma tentativa, tal qual a Academia Romana, de ‘purificar’ a literatura italiana dos excessos do barroco (leia-se barroco na literatura o período que compreende genericamente o século XVII). Por ser pupila de René Descartes (1596-1650) e correspondente de Pierre Corneille (1606-1684), a referida rainha tinha uma estreita ligação com a França, e sua influência, aliada ao poder político e cultural francês, combinou-se no sentido de proporcionar, na Itália, uma melhor recepção de dramaturgos franceses, como o próprio Corneille, e também de italianos como Jean Baptiste Racine (1639-1699). Este novo modelo, mais afastado dos dogmas estritos da religião, com a valorização da ciência e do racionalismo, e associado aos primeiros ideais libertários de simplicidade e igualdade franceses, fez com que os literatos adotassem uma escrita mais simples e fossem abandonando gradativamente o rebuscamento extremo do barroco, especialmente o da escola marinista (HEARTZ, 2003, p. 24).

Assim, esses novos dramaturgos, no intuito de fazer retornar a ópera à sua pureza “clássica”, expurgaram as cenas cômicas e indecentes, bem como os servos coniventes e as velhas amas, utilizados na ópera veneziana, e passaram a adotar os temas da antiguidade, sejam eles pastoris ou heróico-mitológicos, aproveitando-se desses temas para criar um teatro apólogo, com uma denotação educacional, fator que diferenciará esse chamado período *neoclássico* do classicismo antigo, onde as tragédias seguiam o modelo aristotélico, com um herói falho e um final aterrorizante (TARUSKIN, 2010, p. 150-151).

Essa mudança de postura temática da tragédia clássica para o modelo neoclássico, incorporando uma instrução moral, deu-se dentre outros fatores, à adoção do que ficou conhecido como *lieto fine*, onde um libreto de ópera tinha que apresentar um final feliz, mesmo para as tragédias e mesmo contradizendo os fatos históricos, pois, como observou Marita McClymonds, historiadora especialista nesse período de reforma da ópera, “os poetas eram esperados para retratar o que, de acordo com um sistema moral ordenado, deveria ter acontecido e não o que realmente aconteceu” (McClymonds, 2001, verbete *Opera Seria*) isto é, em outras palavras, a definição do que se entendia por “verossimilhança” no século XVIII.

Na sucessão dos fatos, a comédia voltou à cena através dos *intermezzi*, com introdução dos personagens cômicos e de cenas inesperadas herdadas da *commedia dell'Arte*, fazendo uso dos mesmos temas literários correntes na época. Com relação à função moral, foi influenciada pelo pensamento filosófico do século XVIII no intuito em que as óperas desse gênero também apresentassem caráter apólogo, misturado a uma postura de crítica social, porém o principal mérito das comédias são os acontecimentos inesperados em seu meio, não importando muito como terminará, pois o efeito cômico se dá simultaneamente na platéia e no palco (DAHLHAUS, 1998, pp. 142-146).

Nesse contexto literário surgem as obras de Antônio José da Silva, que tinham as mesmas características apólogas e críticas, utilizando-se majoritariamente de temas mitológicos (influência arcáde e postura moralizante), recheadas de personagens graciosos que perfaziam a teia da trama. A última dessas óperas foi *Precipício de Faetonte*, que utiliza-se da fábula clássica de Faetonte para tecer uma história de amor e de intrigas.

A história de Faetonte, segundo a mitologia grega contada por Públio Ovídio em *As Metamorfoses* (séc. I a.C. – 1936, p. 53-77), conta que este era filho de Hélio, deus Sol, e da oceânide (ninfã dos mares profundos) Clímene. O jovem era belo, porém arrogante e, um dia, foi desafiado por Épafo, filho de Zeus, que questionou sobre a origem de Faetonte. Este, indignado, e para provar que era filho legítimo de Hélio, foi ter com seu pai e, suplicando, lhe pediu permissão para conduzir o carro do Sol pelo menos uma vez. Hélio, assustado, recusou, mas perante as insistências de seu filho, acabou por ceder, fazendo-lhe, no entanto, todas as recomendações necessárias — dentre elas que ele se mantivesse no meio, entre o céu e a terra — as quais Faetonte prometeu cumprir. Porém, assim que o jovem decolou, constrangido talvez pela presença das figuras do Zodíaco que se encontravam ao longo do percurso traçado, ou simplesmente traído pelos cavalos que estavam acostumados com a condução de Hélio,

desviou-se da rota fixada e conduziu desordenadamente, ora descendo demais e arriscando incendiar a terra, ora subindo muito alto e provocando a oscilação dos astros. Zeus, a fim de evitar uma possível revolução cósmica, viu-se obrigado a fulminar o imprudente, que se precipitou no rio Erídano, onde hoje, segundo Políbio (1971, p.16) seria o Rio Pó, no norte da Itália. Nas margens do rio, as suas irmãs, as Héliades, choraram durante muitos meses e os deuses transformaram-nas em choupos e das suas lágrimas fizeram grãos de âmbar. Cicno, rei da Ligúria e grande amigo de Faetonte, chorou também a morte do jovem perdendo-se em melancolia ao longo das margens do Erídano, até que os deuses o transformaram em cisne. Os Gregos deram o nome de Faetonte ao planeta que nós conhecemos como Júpiter (HACQUARD, 1996, p. 127).

O mito de Faetonte representa, de maneira geral, a virtude, pois conduzir um carro pode ser a representação simbólica de usar as habilidades para ter controle sobre seus impulsos, tanto materiais quanto espirituais. No aspecto material, pode representar a posse e o controle dos bens materiais; e no espiritual, a busca pelo controle dos instintos e das paixões. No mito também, Hélio recomenda a Faetonte para que vá pelo caminho do meio, o que remete ao ditado antigo *In medio consistit virtus* (PEREIRA, 1655, p. 114), com a conotação de evitar os extremos, agindo com prudência e moderação, e não com orgulho, vaidade e sentimento de onipotência, sendo Faetonte “castigado” por não haver controlado seus excessos.

Antônio José da Silva trabalha o mito como um tema geral, já que ele valoriza especificamente a intriga amorosa, e aproveita-se precisamente apenas do final trágico de Faetonte — quando Zeus o derruba do carro. Assim, nota-se uma clara mudança de intenção para com a obra, se comparado à ideia de Ovídio.

Antônio José da Silva tece um final totalmente diverso ao ovidiano dando um certo ar de *lieto fine*, já que fica ambíguo o motivo da morte de Faetone, pois além da história canonizada pela mitologia, onde ele tem que ser castigado por sua teimosia e vaidade, ainda cai nos braços de Egéria, a quem ama, dizendo-lhe isso ser um castigo por ele ter faltado ao compromisso assumido com ela — ou ele precipitou-se justamente por sentir-se culpado. Egéria, por outro lado, sente-se culpada, pois foi ela quem enganou a ambos, Faetonte e Mecenas, perfazendo um lado da tramóia. Ao fim, retorna Faetonte, ressuscitado, anunciando que, “do abismo da humildade, em que me considere abatido, me acho agora entronizado na glória de Apolo” (SILVA, 1958, p. 202), denotando que, como ele arrependeu-se da vaidade “aprendendo a lição” ao cair do carro de Hélio, retorna glorioso como semi-deus, filho do Sol.

É importante citar ainda a pintura do teto da Sala da Guarda (figura 1), no Palácio de Mafra (Convento de Mafra), em Portugal, realizada por Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) e homônima à obra do Judeu. Salienta-se essa obra por ela ter sido pintada por autor português de grande renome que, coincidentemente a Antônio Teixeira, autor musical das peças do Judeu, foi aprofundar os seus estudos de pintura e arquitetura em Roma, retornando a Lisboa e cidades vizinhas para realizar vultosa obra nos principais palácios e também nos teatros, com destaque para cenários no recém-inaugurado Teatro de S. Carlos, em 1787, e também no Teatro do Salitre, nessa mesma época, fazendo cenários para montagens de *Zenostres* (sic) [Sesostres], *rei do Egito* e também para o balé *Derrota de Dário*. Além disso, Cyrillo Machado pintou inúmeros coches e carruagens para a Casa Real, realizando trabalhos também no Palácio Nacional da Ajuda, prédio em que atuou como pintor e arquiteto, profissão última que o fez ser autor do projeto do Palácio da Relação e Cadeia (MACHADO, 1823, p. 247-248).

Em cada prédio a ser trabalhado ele escolhia um tema, como no Palácio da Senhora Marquesa de Bellas, onde, pelas suas próprias palavras, pintou o “Valor Portuguez, a Idade do ouro, o triunfo das Artes, e tantos outros objetos [...]”, ou mesmo no Paço do Duque de Alafões, onde executou vários pensamentos poéticos; e no Palácio do Marquez de Loulé, onde “um baile de Deuses figuram no grande salão” (MACHADO, 1823, p. 247).



Figura 1. Cyrillo Volkmar Machado. *O Precipício de Phaetonte*. 1796 (palaciomafra.pt, 2013)

O Palácio de Mafra iniciou-se, por vontade do rei D. João V, com o projeto de um convento para 13 frades, estendendo-se para 40, 80 e posteriormente

para 300 frades, além de uma Basílica e um Paço Real. A construção perdurou de 1730 a 1735, período que compreende o ano de estréia de algumas óperas do Judeu. No reinado de D. Maria I, as visitas ao palácio eram acompanhadas de festas religiosas e celebrações, talvez tenha até sido executada alguma peça de Antônio José da Silva em comemorações diversas. Mas foi D. João VI, ainda príncipe regente, em 1796, o grande responsável pela redecoração do palácio, antes adornado com tapeçaria flamenga e tapetes orientais, convidando Cyrillo Machado para uma mudança geral numa campanha de pintura das várias salas do palácio (Palácio de Mafra – História, 2013).

Em suas memórias, Cyrillo Machado diz ter se mudado para Mafra em 1796, e lá realizou a pintura do *Precipício de Faetonte* visto acima, pelo qual relata o seguinte: “só direi, que quando fiz o Phaetonte, tive em vistas o precipício que parecia estar destinado a hum mancebo menos illustre que o filho do Sol; mas tão audaz como elle até áquelle tempo”. Talvez estivesse se referindo a ele próprio, visto a solidão que sofreu nos anos passados em Mafra, ou até mesmo a Antônio José da Silva, que foi sacrificado por autos de fé, ainda sendo precocemente condenado à morte (MACHADO, 1832, p. 248-249).

Nas anotações feitas por Cyrillo Machado, em 1815, sobre o discurso de João Pedro Bellori, proferido na Academia Romana de S. Lucas, em 1677, a respeito das honras da pintura, escultura e arquitetura, Machado descreve como encontrou o teto da Sala da Guarda antes da pintura e faz referência ao tamanho da área que tem disponível, “O [...] tecto é uma superfície côncava, de 80 palmos de comprimento por 24 de largura, e consiste em um só painel”. Depois relata o motivo da escolha desse tema, citando Despréaux, “Quereis ganhar o amor do público? / Varie seu discurso constantemente / Um estilo muito igual e sempre uniforme / Em vão brilha a nossos olhos, e faz com que se durma”⁶ e afirmando que esse preceito dado aos poetas vale também aos pintores e a todos, assim Machado continua:

Sem variedade ninguém pode contentar os sentidos e o espírito do homem; e havendo já nas outras peças objectos de votos, alegóricos e históricos, estava a galeria pedindo alguma coisa mais risonha. E como S. A. R. (Sua Alteza Real - sic) deixava à minha escolha também os assuntos, escolhi para ela algumas das Metamorfoses de Ovídio. [...] (MACHADO & BELLORI, 1815, p. 120-123).

⁶ Minha livre tradução do original “Voulez-vous du Public mériter les amours? / Sans cesse en écrivant variez vos discours / Un style trop égal et toujours uniforme, / En vain brille à nos yeux, il faut qu'il nous endorme” (DESPRÉAUX, 1830, p. 178).

O discurso continua ratificando que o tema do Precipício de Faetonte era apropriado para essa pintura, pois pede um céu incendiado e luminoso e pode se representar num quadro estreito e comprido, além de ser um exemplo perfeito dos danos e precipícios que a Europa estava passando, visto a ascensão ilegítima dos Jacobinos ao poder, que com seu governo totalitário fez com todos se precipitassem em grandes abismos. Machado ainda continua a descrever o procedimento da pintura, afirmando ter acrescentado mais figuras que não despontam em outras obras desse tema, assim como personificando os planetas, os rios e o mar. E se desprende de outro livro do próprio Machado, a respeito das obras do Palácio de Mafra, o trecho onde há a descrição detalhada da pintura:

Vénus e Marte, sempre amantes e sempre inimigos de Apolo, depois que ele foi chamar os deuses para que os viessem ver embrulhados no laço com o qual Vulcano os enredara. São agora espectadores tranquilos da desgraça de seu filho e da muita aflição que lhe causa um tal incidente. Mercúrio parece tomar mais algum interesse e a terrível [...] Diana [...] que existe no 1.º céu via [...] do sol que gira no 2.º muito mais alto que o seu. Mas como Faetonte depois que abrasado pelo veneno do escorpião soltou as rédeas, os cavalos desenfreados ora se elevavam até ao firmamento ora desciam muito vizinhos à Terra e a Lua se admirava de ver o carro de Sol mais abaixo do seu [...?]. Saturno está em [...] e pode ser interrompido o giro do Sol [...?]. O relógio que mede as horas assim como as ninfas que as representam [...] (MACHADO, 1936-38, p. 210-211).

Em um trecho final das notas sobre o discurso de Bellori, Machado faz uma análise iconográfica e iconológica de sua obra, além de concluir com um comentário técnico sobre o aspecto da superfície trabalhada.

No painel do tecto fiz o precipício de Faetonte e, achando um campo vasto, segui em parte a ideia adoptada por Buonarota [sic], em caso semelhante. Todos os Planetas são espectadores da catástrofe. Diana se admira, como diz Naso, de ver o carro de seu irmão abaixo do seu; Vénus e Marte, lembrados de que o Sol os dera em espectáculo aos outros deuses, se regozijam com a desgraça de seu filho; e como o seu carro deixa de fazer o costumado giro, também Saturno, quer dizer, o Tempo está ocioso com as mãos debaixo dos braços; e as Horas estão ao pé dele pasmadas e imóveis. As Nereidas e o mesmo Neptuno, quase sufocados pelo excessivo calor, recorrem a Júpiter. Este Deus, apesar das rogativas de Tétis e de Apolo que, prostrado a seus pés, intercede pelo filho, o precipita com um raio no Eridano. A Divindade deste rio abre os braços para o receber no seu seio, enquanto uma das suas ninfas parece recear que ele a maltrate com a sua queda. O ar inflamado faz desaparecer o natural sombrio da abóbada e a superfície, ainda que seja côncava, parece plana (MACHADO & BELLORI, 1815, 120-124).

Machado ainda continua a referência temática nos quadros ao longo das paredes desta sala, que retratam dentre outras coisas, as metamorfoses das Heliades, acrescentando ainda Climene que aparece dando um abraço de despedida em duas de suas filhas. Ainda na descrição ele se desculpa por não ter meios suficientes para fazer um trabalho melhor e por não ter tido tempo para estudar a fundo sobre a família a quem estava servindo, contando com a benevolência dos seus senhores para que compreendam seu trabalho (MACHADO, 1936-38, p. 107-108).

4. Reconstrução da parte de viola e canto da ária *Naquela deidade galharda*

A forma de ária mais corrente no século XVIII era a ária *da capo*, geralmente com macro-estrutura tripartida A-B-A (GROUT & PALISCA, 2007: 363), ficando a seção “A” para a primeira quadra do poema a ser musicado. A seção “B” freqüentemente é apresentada em uma tonalidade secundária e corresponde à segunda quadra da letra, sendo em forma mais livre que a primeira (TARUSKIN, 2010: 165).

A orquestração mais usual na época constituía-se do baixo contínuo, juntamente com a viola e dois violinos, que se distribuíam geralmente a três vozes, ou seja, quando havia partes de violino I e II independentes, a viola dobrava o baixo contínuo, porém quando os violinos estavam em uníssono, a viola fazia uma parte independente. Este estilo de composição também predominou nas árias compostas por Antônio Teixeira. Este novo estilo tornou-se dominante no século XVIII e, por ter sido desenvolvido principalmente em Nápoles, ficou conhecido como *estilo napolitano* e caracterizou o período galante⁷ (GROUT & PALISCA, 2007: 362-363).

Com base na análise iconográfica, a partir do nome dos cantores e demais dados musicais presentes no manuscrito, foi possível determinar a data aproximada em que este estava sendo utilizado, cerca de 1780, sendo contemporâneo às obras de Cyrillo Machado. Além do histórico-visual, o manuscrito constituiu-se ao mesmo tempo uma importante fonte de iconografia musical, de onde se

⁷ Galante foi um termo muito utilizado no século XVIII. Refere-se à uma coleção de tratos, atitudes e maneiras associadas à uma nobreza cultural. Pode-se imaginar o homem galante ideal como aquele que reúne uma série de adjetivos como espirituoso, atencioso com as mulheres, cortês, religioso de forma modesta, saudável, charmoso, bravo em batalhas e treinado como amador de música e outras artes (GJERDINGEN, 2007: 5).

pode extrair fatores intrínsecos à música como a estruturação das frases (antecedente e conseqüente), aspectos formais (exposição, ritornelos, reexposição, desenvolvimento, contraste e síntese), aspectos melódicos, rítmicos, harmônicos e de distribuição de vozes, e ainda uma série de esquemas composicionais atribuídos ao *estilo galante*, que se baseiam na melodia da voz principal e na harmonia resultante do encaminhamento das outras vozes. O uso desses esquemas é forte indício estilístico do período (GJERDINGEN, 2007: 5), o que permitiu uma triagem das árias pertencentes àquele período, separando-as de outras intervenções posteriores presentes no manuscrito.

Tomando-se os referidos esquemas e demais estruturas musicais e estilísticas analisadas no manuscrito, pôde-se realizar a reconstrução da parte de viola, inserindo também, de acordo com a retórica requerida, o texto da seção A, única presente no manuscrito encontrado, nos devidos lugares de seus acentos métricos, como observa-se na figura 2.

Além disso, a partir da análise rítmica, identificou-se o motivo principal iâmbico⁸ (♩ ♪ = ♩ ♪ ♪ ♪ ♩), permitindo o encaixe melódico do texto (com melodia quase sempre dobrada ao violino I). Com os esquemas estilísticos utilizados na composição da ária, como *Prinner*,⁹ *Fonte*,¹⁰ *Monte*,¹¹ dentre outros, tornou-se possível o preenchimento harmônico de acordo com as leis que regem cada esquema, como mostrado na figura 3.

⁸ Modo rítmico antigo que coincide com a métrica da poesia francesa e latina, utilizado atualmente como uma associação rítmica do poema, auxiliando em sua composição musical. O iâmbico ou jâmbico define-se por ♩ ♪ ou variações. Utiliza-se em peças que iniciam com anacrusa de colcheia (GROUT & PALISCA, 2007: 103-104).

⁹ O esquema *Prinner* tem melodia encadeando desde o sexto até o terceiro grau, enquanto o baixo se relaciona descendendo do quarto ao primeiro grau da cadência em questão (GJERDINGEN, 2007: 45-60).

¹⁰ O esquema *Fonte*, apresentado por Joseph Riepel (1709-1782), ocorre em duas etapas. A fonte menor consiste no encaminhamento melódico do quarto para o terceiro grau, enquanto o baixo segue do sétimo ao primeiro, do tempo fraco ao forte. A fonte maior é geralmente um intervalo mais baixo que a menor (figura 3), surgindo uma cadência inevitável para a relativa maior da tonalidade menor apresentada (GJERDINGEN, 2007: 61-71).

¹¹ *Monte* refere-se a um esquema oposto à *Fonte*. Ocorre também em duas etapas, porém a segunda é um tom acima da primeira, consistindo um encadeamento melódico do quarto para o terceiro grau, enquanto o baixo segue do sétimo ao primeiro, podendo ser continuado a gosto do compositor (GJERDINGEN, 2007: 89-105).

Mecenas

Allegro Grazioso

Vin I

Vin II

Vla

B. Cont.

Na - que la - da - de - ga - lhar - da que vis - te,

Detailed description: This figure shows a musical score for the opera 'Precipício de Faetonte'. It features five staves: Mecenas (soprano), Violino I, Violino II, Viola, and Contrabaixo. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats. The tempo is 'Allegro Grazioso'. The first system covers measures 1 to 4, and the second system covers measures 24 to 27. The lyrics 'Na - que la - da - de - ga - lhar - da que vis - te,' are written under the Mecenas staff. Red boxes highlight the Viola and Violino II parts in both systems, indicating a comparative analysis.

Figura 2. Comparativo entre a viola e o violino II, dos compassos 1 a 4 com os compassos 24 a 27. *Precipício de Faetonte – Naquela Deidade Galbarda*

Vin I

Vin II

Vla

B. Cont.

Detailed description: This figure shows a musical score for the opera 'Precipício de Faetonte', focusing on measures 8 to 11. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Contrabaixo. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats. The tempo is 'Allegro Grazioso'. The lyrics 'Na - que la - da - de - ga - lhar - da que vis - te,' are written under the Mecenas staff. Red boxes highlight the Viola and Violino II parts in both systems, indicating a comparative analysis.

Figura 3. Esquema *Prinner* - Compassos 8 a 11. *Precipício de Faetonte – Naquela Deidade Galbarda*

4. Conclusão

Tendo em mãos a análise iconográfica e iconológica a respeito do mito de Faetonte, aliada ao que se pode extrair histórico-musicalmente a partir dos dados presentes no manuscrito Pcug-MM876, este conjunto de informações fornecem a base para a reconstrução das partes de viola e canto de quatro árias da ópera *Precipício de Faetonte*, que julgou-se serem de autoria de Antônio Teixeira, e podem ser utilizadas na montagem da referida obra, tendo a orquestração e a concepção artística visual mais adequadas possível e condizente com o que talvez tenha sido proposto pelo autor na época de sua feitura, o que constitui uma significativa contribuição para a recuperação de uma parte do patrimônio histórico-cultural luso-brasileiro, objetivo principal deste projeto.

Referências

Livros

- AMENO, Francisco Luís. *Theatro Comico Portuguez ou Collecção das Operas Portuguezas que se representarão na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa, offerecidas à mui nobre Senhora Pecunia Argentina por ****. Lisboa: Prelo da Regia Officina Sylviana e da Academia Real. Tomo II, 1744.
- BARATA, José Oliveira. **História do Teatro em Portugal (séc. XVIII)**: António José da Silva (O Judeu) no palco joanino. Algés: DIFEL, 1998.
- CARDOSO, José Maria Pedrosa. *História Breve da Música Ocidental*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.
- DAHLHAUS, Carl. 'The dramaturgy of Italian opera'. In Bianconi e Pestelli, Opera in theory and practice: image and myth. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.
- GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 5ª edição. Lisboa: Gradiva, 2007.
- HACQUARD, Georges. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Rio Tinto: Edições ASA, 1996.
- HEARTZ, Daniel. *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720 – 1780*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2003.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar; BELLORI, João Pedro. Academia Romana de S. Lucas - *As honras da pintura, escultura e arquitectura*: discurso de João Pedro Bellori, recitado na Academia Romana de S. Lucas, na segunda Dominga de Novembro de 1677. Lisboa: Impressão Regia, 1815.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Colecção de Memórias relativas às vidas dos pintores, esculptores, architetos e gravadores portuguezes e dos estrangeiros que estiverão em Portugal*. Lisboa: Imp. Victorino Rodrigues da Silva, 1823.
- _____. *Descrição das Pinturas do Real Palácio de Maфра*. Ed. de J. M. Cordeiro de Sousa, Revista de Arqueologia, t. 3, p.105-112, 134-139, 177-186 e 207-211, 1936-1938.
- MAZZA, José. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Prefácio e notas do Pe. José Augusto Alegria. Lisboa: Tipografia da Editorial Império, Lda., extraído

da Revista Ocidente 1944/45.

McCLYMONDS, Marita. Verbete *Opera Seria*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* – Org. George Grove e Stanley Sadie. 2ª Ed. Londres: MacMillan, 2001.

SILVA, António José da (O Judeu). *Obras Completas*. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Volume I. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958.

SOUSA, Filipe de. *O compositor António Teixeira e a sua Obra*. In: *Bracara Augusta*. Actas do congresso “A arte em Portugal no século XVIII”. Braga: vol. 28, III tomo, 1974.

TARUSKIN, Richard. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries – The Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press, v. 2, 2010.

Artigos em Revistas e Anais de Eventos

PÁSCOA, Márcio L. R. Farias. *As óperas de Antonio José da Silva, o Judeu e Antonio Teixeira: atribuição de autoria e reconhecimento de modelos estéticos da produção lírica luso brasileira do século XVIII*. In: I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA DA UFRJ, 2010. Rio de Janeiro. *Atualidade da Ópera*. Universidade Federal do Rio de Janeiro – RJ, Anais do simpósio. Página 43.

PEREIRA, Paulo Roberto. Antônio José da Silva: seu percurso e o juízo da Academia. Ensaio publicado na *Revista Brasileira* nº 45, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, cap. Tricentenário, páginas 131-142, 2005.

PEREIRA S. J., Padre Bento. *Florilégio dos modos de falar e adágios da língua portuguesa*. Lisboa: Paulo Craesbeeck & Cia, 1655.

Partitura manuscrita

TEIXEIRA, Antônio. *Guerras do Alecrim e Mangerona*. Acervo da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, cota AMG-07.

[TEIXEIRA, Antônio]. *Variiedades de Proteu*. Acervo da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, cota AMG-06.

[TEIXEIRA, Antônio e outros]. *Precipício de Faetonte*. Acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, cota MM876.

Internet

CARDOSO, João Paulo Seara. *Há na glória padecer: Reflexões sobre a vida e obra de António José da Silva, o Judeu*. Publicado em 2005. Disponível em <www.marionetasdoporto.pt> . Acessado em 17 de junho de 2011.

DINES, Alberto. *A terceira morte do Judeu*. Publicado em 21/09/2007. Disponível em <revistadehistoria.com.br> . Acessado em 16 de junho de 2011.

Merriam-Webster's Collegiate Dictionary. Verbetes “Zapping”, Disponível em <www.merriam-webster.com> . Acessado em 04 de agosto de 2011.

Palácio Nacional de Mafra. *O Precipício de Faetonte* (figura 2). Pintura do teto da Sala da Guarda. Pesquisado no sítio da web <http://www.palaciomafra.pt/pt-PT/palaciomenu/salas/ContentDetail.aspx?id=187>, acessado em 30 de julho de 2013.