



NA SOMBRA DE HERCULANO: MIGUEL ÂNGELO PEREIRA E OS DESAFIOS DE COMPOR ÓPERA NO PORTUGAL DOS ANOS 1860-70¹

IN THE SHADOW OF HERCULANO: MIGUEL ÂNGELO PEREIRA AND THE CHALLENGES OF COMPOSING OPERA IN PORTUGAL IN THE 1860'S AND 70'S

Luísa Cymbron

CESEM-Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa, Portugal
lcymbron@fcsh.unl.pt

Cómo citar este artículo/Citation: Cymbron, L. (2014). "Na sombra de Herculano: Miguel Ângelo Pereira e os desafios de compor ópera no Portugal dos anos 1860-70". *Arbor*, 190 (766): a112. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.766n2004>

Copyright: © 2014 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial (by-nc) Spain 3.0.

Recibido: 11 septiembre 2012. Aceptado: 12 marzo 2014.

RESUMEN: En febrero de 1870 se estrenó en el Teatro de S. Carlos de Lisboa una ópera cuyo libreto había sido extraído de *Eurico*, de Alexandre Herculano. El autor de la música, Miguel Ângelo Pereira (1843-1901), era un joven pianista y compositor oriundo del norte de Portugal que había pasado parte de su infancia y adolescencia en Brasil. A pesar de que fue mal recibida por el público y por la crítica, la ópera fue repuesta en 1874, en Oporto, y en 1878, en Río de Janeiro. Desde el principio *Eurico* fue retratada como una obra diferente al repertorio corriente, asociada a veces con el universo de la música instrumental germánica. A través de las pocas fuentes que han sobrevivido y de la prensa contemporánea, este artículo procura mostrar cómo ella se encuadra en los proyectos de creación de una ópera nacional portuguesa, por parte de un grupo de emigrantes en Río de Janeiro; cómo, en términos dramáticos y musicales, se aproxima a la estética de la *grand opéra*; y cómo el perfil psicológico de Miguel Ângelo –que se imaginaba y es descrito por sus contemporáneos, como un héroe en busca de un ideal– aliado con la emergencia de un novo *canon* musical, fundado sobre las obras de compositores alemanes, condujo a que, ya después de la muerte de su autor, en 1901, ella fuese consagrada como la primera tentativa de que un compositor portugués se aproximase a los modelos wagnerianos.

ABSTRACT: In February 1870 an opera based on the novel *Eurico* by Alexandre Herculano was premiered at the Teatro S. Carlos in Lisbon. The composer, Miguel Ângelo Pereira (1843-1901), was a young pianist and composer, born in the North of Portugal, who had spent part of his childhood and adolescence in Brazil. Even though it was not well received by the public and the critics, the opera was revived in 1874 in Oporto and in 1878 in Rio de Janeiro. From the start *Eurico* was portrayed as a different work from the current repertory, and was sometimes associated with the world of German instrumental music. Based on the few surviving sources and the contemporary press, this article attempts to show how *Eurico* fits in to the projects seeking to create a Portuguese national opera that were undertaken by a group of emigrants in Rio de Janeiro; how, in dramaturgical and musical terms, it is also close to the aesthetics of *grand opéra*; and how the psychological profile of the Miguel Ângelo – who thought of himself and is also described by his contemporaries, as a hero in search of an ideal –, allied to the emergence of a new musical canon, based on the works of the German composers, led to it being considered, after the death of its author in 1901, as the first attempt by a Portuguese composer to approach Wagnerian models.

PALABRAS CLAVE: Ópera en Portugal; Literatura portuguesa; nacionalismo; Grand opéra; exotismo; wagnerismo.

KEYWORDS: Opera in Portugal; Portuguese literature; nationalism; Grand opera; exoticism; Wagnerism.

Em Fevereiro de 1870, o historiador e escritor Alexandre Herculano – uma das figuras tutelares do Romantismo português – escrevia a um amigo, analisando a estreia no Teatro de S. Carlos de uma ópera cujo libreto havia sido extraído do seu romance histórico *Eurico, o presbítero*: “...pouco me admira que caísse [...]. Concluo de tudo que o rapaz pode vir a fazer alguma coisa, e que as causas da queda foram duas: 1ª inexperiência do teatro no compositor e no libretista²: 2ª má execução dos artistas”. (cit. in Moreira, 1956, 32). Esta opinião lacónica, típica de um vulto consagrado já na sua velhice, contrasta com a descrição que fez à sua noiva, na própria noite da estreia, Jaime Batalha Reis, um jovem intelectual pertencente ao grupo da chamada “geração de 70”³:

Venho agora de S. Carlos. Estou tão triste. [...] Sabes, Celeste, que não agradou nada e tiveram razão. Foi uma queda memorável, com pateada, gargalhadas. Coitado, fez-me mudo. Foram muito aplaudidas as vistas do Pai Cinatti - que bonitas [...]. Há uma vista de uma gruta esplêndida, um tecto maravilhoso feito de estalactites, uma coisa mesmo admirável. Ainda gostei mais da gruta que da outra vista das montanhas que, todavia, é muito bonita. Minha Celeste, estou com um dó do homem. (Cartas de Batalha Reis para Celeste Cinatti, 23.2.1870, E4/59-2 (47))⁴

A humilhação sofrida nessa noite marcou profundamente Miguel Ângelo Pereira (1843-1901) – um jovem pianista e compositor oriundo do Norte do país que passara parte da infância e adolescência no Rio de Janeiro – levando-o a revelar publicamente algumas das características mais marcantes da sua personalidade – superioridade e orgulho (Cartas de Batalha Reis para Celeste Cinatti, 24.2.1870, E4/59-1 (28)) – e a empreender uma longa sequência de esforços para voltar a ver em cena a sua ópera, o que veio a acontecer em 1874, no Teatro de S. João do Porto, e em 1878, no Rio de Janeiro. Já na década de 1880, fundou e dirigiu, um jornal musical com o mesmo título da ópera, numa derradeira tentativa de manter viva a sua memória⁵.

Logo em 1870, *Eurico* foi retratada através de uma opinião que o crítico francês Castil-Blase expressara cerca de trinta anos antes a propósito de *Fidelio* de Beethoven: “C’est une symphonie que cet opéra; mais quelle noble et dramatique symphonie” (*Revue des Deux Mondes*, 6.6.1842 cit. in *A Chronica dos Theatros*, 28.2.1870). Porém, para além da identificação da obra com o universo da música germânica, o que se observa nas críticas desde a estreia é a constatação de uma diferença relativamente ao repertório operático italiano, mais comum em Portugal. Já depois da morte de Miguel Ângelo, ocorrida num hospício de loucos

em 1901, assiste-se a um segundo processo de recepção que consagra *Eurico* como a primeira tentativa de um compositor nacional se aproximar dos modelos wagnerianos (Vieira, 1900; Leitão, 1916; Sampaio Ribeiro, 1938; Daciano, 1943)⁶.

Contudo, até hoje, e em parte porque a partitura completa desapareceu, não foi feito nenhum estudo desta ópera com o fim de avaliar os fundamentos dos vários juízos que sobre ela foram surgindo⁷. Neste artigo pretende-se partir em busca de *Eurico* através das poucas fontes que sobreviveram⁸: analisar o seu libreto em confronto com a obra de Herculano e com as tipologias românticas que eram partilhadas tanto pelos géneros literários mais nobres como por outros, de carácter funcional e destinados a serem absorvidos pela música, como é o caso dos libretos de ópera; enquadrar as suas características dramáticas e musicais no contexto da produção operática contemporânea e das transformações que estavam em curso na cultura portuguesa dos anos 1870; finalmente, estudar a sua recepção, tanto nos momentos imediatos que se seguiram às várias estreias, como *a posteriori*, numa cadeia historiográfica que se estende durante cerca de oitenta anos.

CONCEBENDO A ÓPERA

Para se perceber o processo de criação de *Eurico* é necessário recuar aos finais dos anos cinquenta, aquando da chegada a Lisboa, vindo do Brasil, do violinista e compositor Francisco de Sá Noronha (1820-81)⁹. Influenciado pelas tentativas de criação de uma ópera nacional que estavam em desenvolvimento no Rio e apoiado pela colónia portuguesa na capital brasileira, Noronha, que possuía alguma experiência como compositor de música para o teatro, trazia escrita uma ópera que pretendia ver representada no Teatro de S. Carlos: a *Beatriz de Portugal*, inspirada em *Um Auto de Gil Vicente* de Garrett. Pela primeira vez, um compositor nacional punha em ópera uma obra de um grande nome da literatura contemporânea. Mantinha-se no entanto a necessidade de que, para que fosse cantada no S. Carlos ou no S. João, essa ópera fosse composta sobre um texto italiano (em virtude da origem das companhias que actuavam naqueles teatros), pelo que o libreto original, em português, teve de ser traduzido, inaugurando um *modus operandi* que se tornaria comum a partir daí (Cymbron, 1990 e 2012b).

No caso de Miguel Ângelo, tal como acontece com a maioria dos compositores portugueses do século XIX, não se conhece documentação que refira as motiva-

ções concretas que o levaram a escrever ópera, nem que ajude a perceber a escolha do momento em que ela foi composta. A primeira notícia a seu respeito surge no Rio de Janeiro em 1861, quando o compositor contava apenas dezoito anos, e quando a ideia de pôr em música o romance de Alexandre Herculano dificilmente seria mais do que uma simples intenção (*A Revista Ilustrada*, 17.11.1861 cit. in Fonseca, 2006). Só em Janeiro de 1865, depois do seu regresso ao Porto, a imprensa anunciou de novo a decisão de Miguel Ângelo de levar a cabo esse projecto em colaboração com o poeta Pedro Augusto de Lima (1842-83) (Fonseca, 2006)¹⁰. Se Lima era inexperiente no que respeitava à escrita dramática, Miguel Ângelo também não podia eximir credenciais, sendo essencialmente um pianista com aspirações a uma aproximação à música germânica. O seu domínio da dramaturgia operática era limitado aos espectáculos de ópera que os teatros do Rio apresentavam e ao repertório italiano que ele próprio havia tocado ao piano no Club Fluminense, para deleite da sociedade local (Fonseca, 2006). Todavia, o seu interesse por *La forza del destino* de Verdi, uma ópera que não entrou rapidamente nos circuitos teatrais e sobre a qual compôs uma fantasia para dois pianos (Fonseca, 2006), mostra uma certa inquietude, um certo desejo de não se confinar ao banalizado repertório dos círculos em que se movia¹¹. Essa mesma tendência se verifica relativamente à música instrumental¹², levando-o, a partir de 1874, a colaborar activamente com um grupo de músicos do Porto na Sociedade de Quartetos, o primeiro agrupamento dedicado à divulgação do repertório instrumental de câmara que foi criado nessa cidade.

Conhecendo as opções tomadas pelos compositores portugueses que escreveram ópera sobre temáticas nacionais, não restam dúvidas de que a escolha de Miguel Ângelo estava próxima do caminho inaugurado por Noronha¹³. Assim, a decisão sobre o texto que serviria de base à ópera está intimamente ligada ao papel emblemático e simbólico de Herculano e do seu romance na cultura portuguesa do século XIX, particularmente assumido pela geração ultra-romântica (Reis, 1982), da qual, por questões de idade, o compositor terá certamente recebido alguma influência. É também muito provável que, tal como sucedeu com Noronha, Miguel Ângelo tenha sentido o impacto do ambiente de afirmação dos valores nacionais que se vivia no Rio em torno da colónia portuguesa, em especial do significativo grupo de emigrantes oriundos do Norte (Cymbron, 2012b)¹⁴. Exemplo disso é o texto intitulado “A Roma do Atlântico. Duas nações e uma só missão”, da autoria de Reinaldo Carlos Montoro¹⁵, publicado em

1858 no *Álbum do Grémio Litterario Portuguez no Rio de Janeiro*, no qual é proposto um plano para, partindo do Brasil, resgatar Portugal da sua situação de menoridade face ao contexto europeu:

...outra nação, que fala a sua língua, que conserva as suas tradições morais, que acalenta o espírito com o mesmo fulgor da imaginação, se ergue na outra margem do Atlântico, e se prepara para ultimar a epopeia, que a raça portuguesa deve deixar na memória dos homens, antes de confundir-se na grande família social, que será o remate da actividade assimiladora da civilização (AAVV, 1858, 193).

Ambientado no século VIII, o romance de Herculano retrata o período das invasões árabes e os amores impossíveis entre Eurico e Hermengarda. O herói, um gardingo sem fortuna, fora impedido de casar com a filha de Fávila, rei das Astúrias, dedicando-se então à vida eclesiástica, e tornando-se famoso, em Carteia, pela composição de hinos litúrgicos. Anos depois, durante as invasões árabes distingue-se, entre a facção cristã, o heroísmo de um cavaleiro negro de identidade desconhecida: era Eurico. A ambiência e o enredo de *Eurico, o presbítero* – fundamentais na perspectiva de uma transformação em ópera – encaixam perfeitamente nos estereótipos e ambientes que interessavam aos compositores líricos de meados do século XIX. As coincidências com algumas das óperas mais populares da tradição italiana falam por si. Veja-se o caso de *Lucia di Lammermoor* (1835) de Donizetti – extraída de um romance de Walter Scott, autor cuja influência o próprio Herculano reconhece (Herculano, 1844) – com cujo final o de *Eurico o presbítero* apresenta claríssimos paralelos: a loucura de Lucia/ Hermengarda, ambas impedidas de casar com o homem que amavam, e a partida de Edgardo/Eurico em busca da morte depois de ambos comprovarem a impossibilidade de permanecerem junto das mulheres amadas. Também com *Attila* (1846) de Verdi, baseada na peça homónima do dramaturgo alemão Zacarias Werner – referida por Madame de Staël em *De l'Allemagne* e que não seria desconhecida para Herculano –¹⁶ se encontram afinidades ao nível de muitos ambientes: o cristianismo nos seus primeiros tempos, os despojos do império romano e o saque de um povo invasor, a envolvimento da noite e os bosques. Já a dimensão histórica, aspecto central do texto de *Eurico*, bem como a íntima ligação entre drama privado e político (Lacombe, 1997; Gerhard, 1998), aproximam-se da estética do *grand opéra*, o género operático sério do romantismo francês, que das décadas de 1860-70 ganhou verdadeira aceitação na maior parte dos países do Sul da Europa, sendo visto como a mais atraente alternativa à tradição romântica italiana.

Na sua primeira versão, a ópera de Miguel Ângelo dividia-se em quatro actos e seguia muito de perto o romance, entre o capítulo XIII e o final, utilizando inclusive, à maneira de muitos dramas líricos românticos, os títulos dos próprios capítulos para cada um dos actos¹⁷. Estes traços podem reflectir alguma inexperience do libretista – que se manifesta na dificuldade em libertar-se de um modelo e adaptá-lo às suas próprias concepções – mas também, e sobretudo, o respeito pela figura de Herculano, à data ainda vivo e a quem a obra é dedicada. Perante o fracasso de 1870, Miguel Ângelo decidiu rever a ópera, condensando-a, num processo que consistiu essencialmente na eliminação do terceiro acto da versão original (que decorre de madrugada num velho castro romano) e na transferência de alguns dos números que lhe pertenciam para o acto anterior, que decorre na tenda do emir.

Não se tratando de nenhuma encomenda, como era corrente no mundo lírico da época, pode-se considerar que ao colocar o libreto em música Miguel Ângelo tinha alguma liberdade para proceder à distribuição das personagens pelas tipologias vocais que mais lhe agradassem. As suas escolhas, no entanto, enquadram-se totalmente nos padrões do repertório franco-italiano oitocentista, o que certamente facilitaria uma futura montagem da obra. Os três protagonistas principais – Hermengarda (soprano), Eurico (tenor) e Pelagio (barítono) – constituem o primeiro triângulo, o qual no entanto, dada a natureza da relação entre

Hermengarda e Pelágio, não envolve qualquer tipo de conflito passional. Um segundo triângulo, já enquadrado por uma rivalidade amorosa, desenha-se entre os dois apaixonados e o emir Abdulaziz, sendo o seu papel idealizado, como era tradição relativamente aos déspotas fossem ele orientais ou não, para uma voz de baixo. Na mesma tipologia vocal se enquadram os dois traidores: o bispo Opas e o conde Juliano. Por sua vez o chefe árabe Abdallah é um papel em *travesti*, destinado a ser cantado por um meio-soprano, um expediente típico para representar figuras jovens (cuja indefinição sexual despertava interesse por parte do público) e que tratando-se de um oriental tinha ainda mais cabimento, já que no mundo operático a imagem que lhes estava associada era tradicionalmente efeminada (Taruskin, 1998).

O facto de não ter sobrevivido nenhuma partitura completa da obra dificulta significativamente um conhecimento das alterações introduzidas pelo compositor, para além dos números que foram cortados ou inseridos de novo. Os que chegaram até nós constituem apenas o primeiro acto, publicado na década de oitenta, em redução para piano e canto, e três excertos soltos do segundo acto (Fonseca, 2006), que na sua totalidade reflectem a obra na versão de 1874. Seguindo as indicações do historiador de arte e musicólogo Joaquim de Vasconcelos (Vasconcelos, 1874), é possível reconstituir aproximadamente a estrutura da segunda versão da ópera:

| Nº | Título | Observações |
|----------------|---|------------------------------------|
| | Prelúdio | |
| 1º acto | | |
| 1 | Coro ed Introduzione "Infelice che divaga" | |
| 2 | Romanza "Un di, Toledo altera" (Pelagio) | |
| 3 | Scena e recitativo "Che vedo? Ancor non riposate voi?" (Eurico e Pelagio) | |
| 4 | Recitativo e Cavatina "Io riposar!" (Eurico) | Composto para a 2ª versão. |
| 5 | Recitativo e Coro "O vecchio lupo..." (Pelagio e Guerreiros) | |
| 6 | Scena ed Aria "Agl'infedel per Cristo!" (Pelagio) | |
| 7 | Scena ed Aria – Finale 1º "Non partiravvi alcun" (Eurico) | |
| 2º acto | | |
| [8] | [Brindisi] | |
| 9 | Canzone "Tu non vedi" (Abdallah) | |
| [10] | [Coro e danze delle schiave] | |
| [11] | Pregghiera "Deh stendi l'ali candide" (Hermengarda) | Pertencia ao 3º acto da 1ª versão. |
| [12] | [Duetto (Hermengarda, Emir)] | |
| [13] | [Duettino (Hermengarda, Eurico)] | Pertencia ao 3º acto da 1ª versão. |
| [14] | [Coro "Per Allah!"] | Pertencia ao 3º acto da 1ª versão. |
| 3º acto | | |
| [15] | [Terzetto (Hermengarda, Eurico, Pelágio)] | |
| [16] | [Duetto (Hermengarda, Eurico)] | |
| [17] | [Bataglia e Coro] | |
| [18] | [Aria (Eurico)] | |

Se, nas suas linhas gerais, esta estrutura é italiana – não havendo quaisquer vestígios de um *tableau* à maneira francesa¹⁸ –, uma análise dos vários números revela as tentativas do compositor para fugir aos padrões mais comuns. A nível formal, Miguel Ângelo procura, nos momentos contemplativos que destina às suas personagens, estruturas simples e concisas, mais próximas dos modelos franceses¹⁹ do que das velhas convenções da tradição romântica italiana (que polarizavam as árias e números de conjunto em dois momentos contrastantes, um lento e lírico, o outro, a *cabaletta*, rápido e marcial). Além disso, só a partir do segundo acto começam a ser frequentes os números de conjunto, e os poucos que chegaram até nós, como a *Scena e recitativo* “Che vedo? Ancor non riposate voi” entre Eurico e Pelágio (I,3), aproximam-se mais de um conceito de recitativo ou *arioso* do que propriamente do de ária na tradição italiana. Opção estética ou inexperiência dramática, esta situação contribuiu certamente para algumas críticas negativas de que a obra foi alvo e que fazem referência a uma certa monotonia (*Jornal do Porto*, 22.1.1874).

“CORES LOCAIS”

Logo no prelúdio que abre o primeiro acto sente-se uma busca de originalidade: ainda com o pano fechado, ouve-se um solo de órgão ao qual se junta um coro feminino que canta um texto latino, claramente inspirado numa melodia de cantochão e escrito num estilo arcaizante (exemplo 1), como veremos em seguida. O prelúdio assume assim o papel de um prólogo coral-sinfónico que evoca os acontecimentos do capítulo XII do romance: o mosteiro de Covadonga, no qual os godos em fuga do exército muçulmano se vão refugiar; a decisão de Cremilde, a abadessa, de não sujeitar as suas companheiras à humilhação do harém; finalmente o ataque dos árabes e o rapto de Hermengarda. Não nos esqueçamos que *Eurico* era à época uma obra popular entre os espectadores a quem ópera se destinava (Reis, 1982) e que a simples audição de um canto monódico entoado por vozes femininas deveria ser suficiente para lhes sugerir a imagem do mosteiro e do que lá se passara, para projectar o passado na cena do presente (*Jornal do Porto*, 23.1.1874).

Exemplo 1.

Preludio

The musical score for the Preludio is presented in a system of staves. The top staff is for Soprani and Coro interno, marked 'Grave'. Below it is the organ part, also marked 'Grave'. The organ part includes a '(organo)' label. The score is in 2/4 time. The lyrics are in Latin: 'Su - per ter - ram pan - dun - tur, Do - mi - ne, a - las'. The score includes measures 9, 15, and 22.

Das diferentes formas de teatralização das religiões, abundantes nas tradições operáticas tanto italiana como francesa, o recurso ao órgão e ao coro para identificar o cristianismo pode ser considerado um lugar comum da dramaturgia romântica. Porém, a sua utilização num prelúdio de abertura, logo no primeiro acto, é relativamente original e claramente sintomática do cuidado que Miguel Ângelo colocava na construção de uma “cor local”²⁰, como aliás foi notado por vários dos seus contemporâneos (*Jornal do Porto*, 23.1.1874; Vasconcelos, 1874). Pretendia-se recriar o ambiente do cristianismo primitivo, puro, como Herculano o retrata nas páginas do romance embora o processo tenha sido inspirado por Meyerbeer, em particular pela utilização do coral “Ein’ feste Burg” em *Les huguenots*, ópera que tinha sido ouvida em Portugal durante a década de sessenta e cuja partitura era certamente familiar a Miguel Ângelo²¹. Não só este é o momento da afirmação de Meyerbeer nos circuitos operáticos internacionais, como o *grand opéra* foi sempre o modelo favorito para os compositores que procuraram fugir aos padrões da tradição italiana. Além disso, o processo escolhido por Miguel

Ângelo, no caso da melodia inicial, que foi composta por ele próprio e não extraída do repertório litúrgico, é idêntico ao seguido por Meyerbeer em *Le prophète* (Gerhard, 1998). Aliás, todo o estilo arcaizante deste prelúdio – com a utilização do compasso 2/1, o andamento *Grave*, a fuga aos principais pólos da tonalidade em certas passagens (cc. 56-58) (exemplos 1 e 2) – aponta também para um *modus faciendi* caro a Meyerbeer, o da utilização de meios técnicos do passado, embora não, por motivos óbvios, os do período em que a acção da ópera decorre “...de tal modo que, apesar das imprecisões cronológicas, a evocação do passado era suficiente para dar às audiências contemporâneas uma ‘cor de outros tempos’ mais convincente do que conseguiam ‘velhos trajes e velhas armas.’” (Gerhard, 1998, 167)²².

Com a entrada da orquestra (c. 52) observa-se uma acentuação do cromatismo, se bem que num contexto tonal bem definido, e o surgimento dos motivos que caracterizam Eurico (c. 56-59 e ss.) e Hermengarda (c. 68-70 e ss.) (exemplo 2). Não parecendo ser mais do que motivos de “rappel”, para usar a classificação de

Exemplo 2.

The musical score for Example 2 consists of five systems of music. The first system (measures 56-58) features an Oboe part with a melodic line and a Piano accompaniment. The second system (measures 59-61) shows the Piano part with a *p subito* marking. The third system (measures 62-64) returns to the Oboe and Piano parts, with a *cresc. molto* marking. The fourth system (measures 65-67) introduces the Violini part with a *p subito* marking. The fifth system (measures 68-70) continues the Violini and Piano parts.

Hervé Lacombe, ou seja, não possuindo propriamente funções estruturais nem geradoras do discurso musical, a sua utilização em *Eurico* segue o princípio, comum a muitas óperas francesas, do estabelecimento de uma rede que recompõe a acção através do jogo significativo das suas reaparições (Lacombe, 1997). Nas duas óperas de Meyerbeer referidas, os corais funcionam como elementos caracterizadores de um grupo e, por isso, como motivos recorrentes (Gerhard, 1998), expediente de que Miguel Ângelo também faz uso e que alarga às principais personagens. O facto de escolher esta via merece alguma atenção pois, ao que sabemos, este processo nunca havia sido posto em prática de forma sistemática por um compositor de ópera português.

O segundo acto de *Eurico* remete-nos para um universo diferente e para um fenómeno particularmente significativo nas artes da segunda metade de oitocentos: o exotismo²³. No mundo da ópera, uma subdivisão desta extensa categoria, o orientalismo, ganharia importância em França nos finais da década de cinquenta, lançando os fundamentos de um mundo imaginário que, de acordo com Hervé Lacombe, mais do que um pretexto oferecia um verdadeiro tema (Lacombe, 1997). A partir dessa época, nota-se também a tendência para uma participação cada vez mais intensa da música na construção das várias imagens do exótico, mesmo se, na maior parte dos casos, tanto os processos musicais empregues como o resultado final estavam longe de possuir qualquer relação directa com a música das culturas em causa. Mas, acima de tudo, o orientalismo afirma-se no mundo operático como uma oportunidade de proporcionar prazer às audiências: a descoberta de mundos novos e distantes, frequentemente associados a uma misteriosa sensualidade feminina, nos quais o espectador projectava as suas fantasias.

No repertório operático de autores portugueses, é com *Eurico* que pela primeira vez encontramos um conflito entre cristãos e muçulmanos na Península Ibérica mas, ao nível estrito do enredo, ela pode ser vista como mais um exemplo do velho modelo operático do “cativeiro turco”, utilizado tanto por Mozart em *Die Entführung aus dem Serail* como por Verdi em *I Lombardi alla prima crociata* (Parakilas, 1993). Se partirmos da visão de Lacombe do orientalismo como tema operático, percebemos que, para Miguel Ângelo tal como para Herculano, a sua função não era essa. O oriental surge em *Eurico* – seja na componente musical seja na visual – como algo que se opõe ao ambiente dominante na obra mas que, ao mesmo tempo, contribui para lhe dar

realce, ou seja, uma espécie de contra-tema. A exuberância e sensualidade desta outra “cor local” contrastam com os ambientes austeros da esfera cristã²⁴, e é sintomático que, quando teve de sacrificar alguma parte da ópera, o compositor não tenha abdicado dela²⁵. Mesmo se Miguel Ângelo e Pedro de Lima mantêm a subtilidade de no início do segundo acto apresentar também o ponto de vista muçulmano, o que temporariamente inverte as noções de bem e de mal²⁶, a presença do mundo árabe contribui para tornar mais claro e simétrico o contraste entre estas duas forças.

Mas afinal em que consiste o exotismo em *Eurico* para além das componentes visuais que, por falta de elementos, jamais poderemos analisar? No libreto deparamos apenas com as referências mais previsíveis (ao Corão, ao profeta, ao império andaluz), seguindo muito de perto o texto do romance. A nível musical, o escasso número de fontes de que dispomos (apenas dois números em versões para piano e canto e, provavelmente, cortados) leva-nos forçosamente a uma análise no modelo do “paradigma do estilo exótico” que Ralph Locke contesta (Locke, 2009) mas que, apesar das suas óbvias limitações, constitui sempre um ponto de partida.

Com uma estrutura ABA'B'C, e um coro que no final de cada secção comenta as intervenções do solista (Fonseca, 2006), a *canzone* de Abdallah possui um carácter de canção de salão para o qual contribui claramente o acompanhamento em acordes partidos, imitando uma escrita para guitarra. A secção A (exemplo 3), desenvolve-se num ambiente tonal de Mi bemol Maior, sendo o recurso ao cromatismo meramente pontual. Já o perfil melódico da secção B, quando Abdallah invoca a amada do emir (exemplo 4) – com o seu conjunto de vocalizos²⁷ (cc. 16 e 19) e uma sequência de *portamenti* (cc. 20-21) – encaixa perfeitamente nalgumas das tipologias estilísticas que Locke define como tendo sido usadas na música ocidental para sugerir exotismo (Locke, 2009). Se no plano melódico o compositor evita a sensível, o recheio harmónico continua a ser inequivocamente tonal.

Abundantemente utilizados na ópera francesa, os bailados eram um processo típico de acentuação da componente exótica, permitindo a exploração de um mundo de sugestões sensuais, e, no caso dos compositores portugueses, a única ópera anterior a *Eurico* que contém uma secção dançada é *Mocanna* (1854) de Francisco Xavier Migone, baseada num dos episódios de *Lalla Roukh* de Thomas Moore²⁸. Não tendo sobrevivido qualquer partitura do coro “Già s'intreccian le danze”, e dada a forma em que chegaram até nós as

Exemplo 3.

Musical score for Exemplo 3, featuring vocal line for Abdallah and piano accompaniment. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and marked Moderato. It includes lyrics in Italian: "Tu non ve - di, dell'al-ta not - te, at - tra-ver - so, for - bra este - sa. Quel - la stel - la la - sos-pe - sa, nell'e - te - re -".

Exemplo 4.

Musical score for Exemplo 4, featuring vocal line for Abdallah and piano accompaniment. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and marked in tempo. It includes lyrics in Italian: "tu? ah, è del pro - fe - ta l'al-ma fi - glia che ti a - do - ra. si, è del pro - fe - ta l'al-ma fi - glia che ti a - do - ra. bien - da è des - sa qual au - ro - ra, ir - re - quie - ta".

danças das escravas que animavam a noite na tenda de Abdulaziz – numa versão para piano, transpostas e provavelmente cortadas (cerca de 100 c.), bem como privadas de todo o colorido da orquestração (um dos elementos que mais decididamente pode contribuir para uma imagem de exótico) – é extremamente difícil avaliar as intenções do compositor. Porém, de novo, o que de alguma forma se pode relacionar com

a caracterização do “oriental” reduz-se a um conjunto de *topoi* banais, como a acentuação melódica num tempo fraco (exemplo 5a), a alternância entre *pizzicati* e acordes bruscos em forte (cc. 18-20), os trilos (c. 21) (exemplo 5b) e a melodia ornamentada com vocalizos (c. 61 e seguintes), ou a cadência à dominante antecedida pelo 6º grau do modo menor (c. 63-64) (exemplo 5c), que neste caso pode ser vista como

Exemplo 5a.

Exemplo 5b.

Exemplo 5c.

uma variante da chamada cadência andaluza. Estes últimos *topoi* podem ser relacionados com algumas características do repertório popular andaluz, usado aliás tanto em danças e canções que circulavam no espaço ibérico como na *zarzuela* (Alonso, 2002), género teatral muito disseminado em Portugal. Não é por isso de estranhar que alguma crítica, fazendo eco das opiniões do público, tenha referido que neste acto a música soava como sendo espanhola (*Jornal do Porto*, 22 e 23.1.1874)²⁹.

A leitura de alguns testemunhos da época revela-se, porém, significativamente mais rica. Joaquim de Vasconcelos descreveu a *canzone* de Abdallah “Tu non vedi” como:

Uma das jóias da partitura, que nos transporta pela cor local aos mistérios do Generalife e aos salões dourados da sua irmã, a Alhambra [...] pelos jardins da Andaluzia soa o canto voluptuoso da filha do profeta, que a brisa perfumada de uma noite calma leva em ondas sonoras até ao divan do Emir (Vasconcelos, 1874, 26).

O violinista Bernardo Moreira de Sá, por seu lado, detém-se na análise da introdução orquestral do segundo acto e no coro “Già s’intreçian le danze”. A partir deles, procura identificar o tipo de orientalismo utilizado por Miguel Ângelo com uma tradição musical concreta do Norte de África, a argelina (*O Club*, 25.2.1874)³⁰, justificando a sua pertinência através da origem geográfica dos povos invasores da Península Ibérica no longínquo século VIII. A sua busca de rigor, de vestígios concretos de um orientalismo musical, leva-o ao ponto de reconstruir, com base no quinto e o sexto modos argelinos, as escalas utilizadas por Miguel Ângelo (exemplo 6) cujos vestígios, como temos visto, não é fácil encontrar na partitura.

Se a leitura de Moreira de Sá é típica do espírito positivista que começava então a afirmar-se na cultura portuguesa, a de Vasconcelos parece partir mais da sua própria experiência enquanto espectador, mencionando imagens visuais e musicais que surgem como indissociáveis³¹. Naturalmente, a opinião de Vasconcelos, responde significativamente melhor ao

modo como hoje a Musicologia tem olhado para o orientalismo, como uma forma de evocação do outro através música (quer ela soe exótica ou não), que resulta não apenas da utilização de um conjunto de recursos musicais mas de um todo. Porém, para Miguel Ângelo, este não era “o ambiente” da ópera, a sua “cor local”, mas o contraponto desta e, talvez por isso, o investimento não parece ter sido grande.

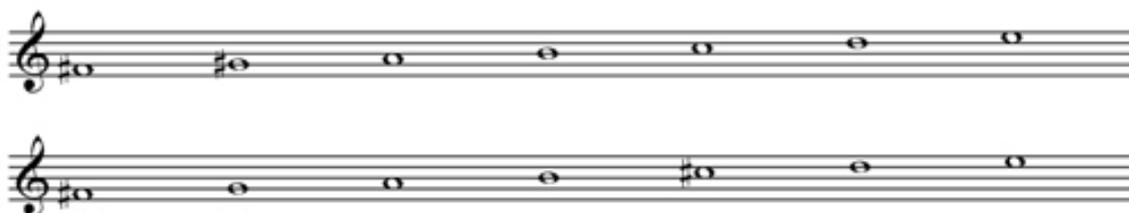
EQUÍVOCOS GERMÂNICOS E WAGNERIANOS

Já referimos que aquando da sua estreia em 1870 no Teatro de S. Carlos *Eurico* não obteve sucesso. Todavia, o discurso sobre esta obra associou-a desde o início à esfera da música germânica, isolando como elementos que a caracterizavam a profundidade (leia-se ausência de um melodismo fácil) e a componente sinfónica³². Deixando transparecer uma leitura realista, que se enquadra bem no ideário da “geração de 70”, Batalha Reis descreve as opções do compositor:

O Miguel Ângelo viu primeiro que os homens que tinha a descrever, que tinha a pôr em cena eram godos, quer dizer germanos, quer dizer alemães, quer dizer homens do Norte - entendeu que não os devia descrever com as melodias do Sul, melodias à moda italiana - que devia descrevê-los com melodias alemãs. Ora as melodias alemãs são muito singelas, muito ténues, e à primeira vista não se apreciam bem, sobretudo nas nossas organizações meridionais. [...] (Cartas de Batalha Reis para Celeste Cinatti, 24.2.1870, E4/59-1 (28))

Entretanto em 1874, apesar das revisões e da condensação em três actos, a ópera continuou a ser mal aceite pelo público. Porém desta vez o compositor contava com o apoio de um grupo de amigos que se empenhou publicamente na sua defesa, legando-nos um vasto conjunto de artigos com abordagens mais aprofundadas e sofisticadas. Alguns desses autores, como os já referidos Moreira de Sá e Vasconcelos, eram músicos e intelectuais de formação germânica, próximos dos ideais da “geração de 70” e directamente envolvidos, tal como Miguel Ângelo, na orga-

Exemplo 6.



nização da Sociedade de Quartetos (Artiaga, 2007). O seu discurso, pelo menos no caso de Moreira de Sá, irá entroncar na recepção de Wagner pelas elites republicanas portuguesas, que começa a ser evidente a partir do início dos anos oitenta³³.

A única associação directa a Wagner viria, não do grupo dos seus amigos e apoiantes, mas dos seus detractores. No *Jornal do Porto*, o alferes João Muñoz, atribui a monotonia da *cavatina* de *Eurico* (I, 4) ao facto de Miguel Ângelo se ter afastado “da escola italiana, baseada na inspiração, toda melodia, para seguir os passos dos maestros alemães, especialmente de Wagner...” (*Jornal do Porto*, 22.1.1874). Muñoz insiste nas afinidades com o primeiro acto de *Faust* mas identifica a obra de Gounod como uma das principais do repertório alemão. Apesar de poder revelar simplesmente ignorância, esta associação é importante na medida em transcende a ideia de áreas culturais distintas, presente no discurso dos outros articulistas, para promover a assimilação da música francesa pela alemã que, cada vez mais, vai ganhando terreno no panorama musical portuense.

Em 1878 Miguel Ângelo decide ir apresentar *Eurico* no Brasil, desta vez com um bom elenco que incluía, no papel titular, o tenor Francesco Tamagno. Os poucos testemunhos que conhecemos da estreia no Rio de Janeiro mostram que a recepção assentou nos mesmos problemas da portuguesa e que Wagner não é sequer mencionado, apesar da grande admiração que por ele nutria o imperador D. Pedro II (Moreira, 1956, Fonseca, 2006). Em Portugal, é nesse momento que a presença do compositor alemão no discurso sobre ópera se torna mais frequente. Num artigo sobre a estreia de *Aida* de Verdi no Teatro de S. Carlos, Ramalho Ortigão, outro dos escritores da “geração de 70”, escrevia:

A *Aida* mostra que o autor deixou de ser o sentimentalista que se abandona para ser o artista severo que se critica como Leonardo de Vinci na pintura, como Shakespeare no drama, como Meyerbeer e como Wagner na música.

[...]

Compreendendo isto e inscrevendo-se na escola de Wagner e de Meyerbeer, procurando expressar como sinfonista não somente a embriaguez e os desmaios da sentimentalidade, mas todas as vibrações excessivas e todos os tumultos profundos de que é susceptível a alma do homem, Verdi criou na *Aida* uma obra de arte com o carácter de universalidade que distingue as mais altas criações do espírito (*Ocidente*, 15.2.1878).

Além do ressurgimento de Verdi aos olhos de Ramalho, como uma Fénix, este artigo mostra também como as opiniões sobre o *Eurico* de 1870-74 encaixam perfeitamente naquilo que agora se define como um novo paradigma operático, que rejeita a inspiração *tout court* e assenta numa concepção essencialmente sinfónica, influenciada pelo conceito de “idealismo musical” (Weber, 1983). Partindo desse e de outros testemunhos publicados na revista *Ocidente*, é possível compreender porque é que o discurso tardio sobre Miguel Ângelo e o *Eurico* o liga, de forma tão directa, a Wagner. Com a chegada de *Lohengrin* ao Teatro de S. Carlos em 1883, e apesar das reacções negativas, o wagnerismo começou a ser moda e a absorver pelo menos uma parte do que anteriormente fora associado genericamente à música alemã ou à francesa. Por outro lado, Miguel Ângelo, é descrito por alguns dos seus amigos como uma personalidade que:

Do alto da superioridade em que a si próprio se colocara, (muitos espíritos consideram a modéstia uma revelação de fraqueza e uma prova de mediocridade), encarava os outros com altivez. Por vezes, ouvindo-o, tinha-se a impressão de que só ele era, na terra, o portador da divina chama que alumia os génios. (Peireira, 1900, 142-44)³⁴

Este perfil, o facto de *Eurico* ter sido visto como uma ópera diferente daquelas a que o público, tanto de Lisboa como do Porto, estava habituado, e ainda o interesse que Miguel Ângelo terá demonstrado por algumas obras de Wagner já depois da estreia da sua ópera³⁵, terão certamente contribuído para a associação com este compositor. A partir daí não foi difícil para alguns autores que desconheciam a partitura começarem a ver numa ópera que é essencialmente de concepção francesa mas está também impregnada de melodismo italiano, traços wagnerianos, recorrendo naturalmente aos estereótipos mais comuns da dramaturgia do autor do *Anel*, como a aplicação da ideia de *leitmotive* aos motivos recorrentes utilizados por Miguel Ângelo (Leitão, 1916).

Idealizada no Rio de Janeiro, composta e representada em Portugal, *Eurico* voltaria ao Brasil, numa sucessão de apresentações mal sucedidas. Esta parábola, que cruza duas vezes o Atlântico, inscreve-se no quadro mais amplo da necessidade, tanto num país como noutro, de criação de uma ópera nacional e das estratégias dos vários compositores para o levarem a cabo. Para Miguel Ângelo, como para Noronha, o impulso inicial é provavelmente apoiado pela colónia portuguesa no Rio de Janeiro mas inspirado pela actividade da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional que, nos finais dos anos cinquenta e início de sessenta, havia

tentado criar um repertório de óperas sobre temática brasileira. Com Noronha, Miguel Ângelo partilha ainda o interesse pela obra dos grandes vultos da literatura portuguesa romântica, estratégia central na afirmação de uma ideia de “nacional” em ópera, em detrimento dos episódios mais relevantes da história pátria. Sente-se aliás em todo o processo de criação de *Eurico* um respeito filial por Herculano, que resulta numa significativa fidelidade ao seu romance e que, pelo menos em 1870, suscitaria um novo surto de interesse da parte dos leitores (*A Chronica dos Theatros*, 28.2.1870).

Em termos dramaturgicos e musicais, não restam dúvidas de que *Eurico* constitui um ponto de viragem na ópera portuguesa, na medida em que questiona e modifica o que até à sua estreia havia sido a prática dos compositores nacionais (leia-se a tradição romântica italiana): acentua-se o investimento na construção de “cores locais” (os ambientes cristãos ou orientais) e num uso consistente de motivos recorrentes para a caracterização das personagens principais; as velhas convenções formais italianas são abandonadas e as linhas melódicas despem-se de artifícios ornamentais. Tudo isso aponta para uma aproximação ao *grand opéra* (que na década de 1880 o compositor e pintor Alfredo Keil viria também a ensaiar nas suas primeiras tentativas de criar uma ópera portuguesa)³⁶, e essa mudança de orientação estética responde muito directamente quer à admiração que as óperas de Meyerbeer alcançaram na Europa da segunda metade

de oitocentos, quer aos desafios ideológicos e estéticos lançados pelo grupo da “geração de 70”.

Porém, nessa aproximação ao *grand opéra*, é impossível não notar a falta da componente de espectacularidade que esteve na base do sucesso deste género, o que pode ser visto como uma especificidade de *Eurico* face ao modelo francês.³⁷ Dir-se-ia que Miguel Ângelo parte desse modelo a certos níveis, mas noutros, principalmente no que se refere a cenas de grande impacto visual e sonoro, não acompanha esse primeiro esforço. Estaria essa situação relacionada com as deficientes condições de montagem dos teatros de ópera portugueses, ou seria uma opção deliberada a fim de preservar o espírito austero que domina o texto de Herculano?³⁸ As duas hipóteses podem ser consideradas mas a segunda, surge-nos como uma escolha não só de fidelidade ao romance como até quase de identificação com o seu herói. Na sua obstinação juvenil e mais tarde alucinação (não nos esqueçamos de que morreu louco), Miguel Ângelo imaginava-se (e é descrito como tal pelos seus contemporâneos) como um herói em busca de um ideal. Essa postura, lado a lado com a emergência de um novo *canon* musical essencialmente fundado sobre as obras de compositores alemães, está na base da recepção tardia de *Eurico*, que levou a um silenciamento da influência francesa e a que a ópera fosse de alguma forma associada aos modelos wagnerianos, num processo que reflecte mais o panorama da história das ideias em Portugal do que caracteriza a ópera de Miguel Ângelo.

NOTAS

- 1 Algumas das questões abordadas neste artigo foram publicadas em “Aspectos da recepção de Wagner no Portugal dos anos 1861 a 1883: em torno de *Eurico* de Miguel Ângelo Pereira” in (Cymbron, 2012^a).
- 2 A subida à cena de uma ópera de um compositor nacional era um acontecimento raro no contexto operático português do século XIX. A vida musical das cidades de Lisboa e Porto girava em volta da actividade dos teatros líricos de S. Carlos e o S. João, cujo repertório era completamente dominado pelas tradições operáticas italiana e francesa, sendo poucos os compositores que se aventuravam a escrever ópera e ainda menos os que viram as suas obras representadas. Para um aprofundamento desta questão ver (Cymbron, 2012a e 2012b).
- 3 Na cultura portuguesa do século XIX, designa-se por “geração de 70” o movimento iniciado em Coimbra, na década de 1860, por Antero de Quental e Eça de Queiroz ao qual se foram juntando vários outros nomes das letras portuguesas. No quadro de abertura à Europa em que o país se encontrava, este grupo questionava o estado da cultura e das instituições nacionais. Em 1865, com a chamada “Questão Coimbrã”, o grupo opôs-se ao ultra-romantismo que tinha em António Feliciano de Castilho o seu principal representante e em 1871, já em Lisboa, organizou as Conferências Democráticas do Casino Lisbonense.
- 4 Transcrição de Maria José Marinho, Instituto de Ciências Sociais, http://www.ics.ul.pt/ahsocial/gd_jbr/cartas.pdf, acessado 27.5.2011. A destinatária era Celeste Cinatti filha de Giuseppe Cinatti, o principal cenógrafo do Teatro de S. Carlos, que viria a ser mulher de Batalha Reis.
- 5 *Eurico* publicou-se entre 1884 e 1887, sendo Miguel Ângelo o seu director e principal redactor até Novembro de 1885 (*Eurico. Quinzenario de revista musical*, 15 Setembro 1884 a 1 Março 1887).
- 6 Esta ideia remonta, como veremos depois, à década de setenta. Além da opinião de João Muñoz (*Jornal do Porto*, 22.1.1874) aquando da estreia no Porto, parece ter sido relevante um artigo ao qual não conseguimos aceder, publicado pelo escritor maçom e republicano Sebastião de Magalhães Lima transcrito em 1892 pelo periódico milanês *Paganini* (Rodrigues, 2001).
- 7 O único estudo contemporâneo sobre Miguel Ângelo Pereira (Fonseca, 2006)

- é um trabalho panorâmico, com uma forte componente biográfica, que, no que respeita a *Eurico*, se limita a uma apresentação e análise superficial dos números que sobreviveram.
- 8 Apesar de todos os esforços desenvolvidos por Ana Maria Liberal da Fonseca, a partitura completa da ópera continua desaparecida. Também não se conhecem partes para solistas, orquestra e coro. Apenas o 1º acto chegou até nós, numa partitura em redução para canto e piano, originalmente publicada no jornal *Eurico*. *Quinzenário de Revista Musical*, a partir do seu nº 5. Conhecem-se apenas dois volumes contendo a totalidade dos números publicados, um na Coleção Manuel Ivo Cruz, Universidade Católica do Porto, o outro na Biblioteca Geral do Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro (Fonseca, 2006); foram ainda impressos na época, em versão para canto e piano ou piano solo, a canção “Tu non vedi” de Abdullah, as danças das escravas (do 2º acto de ambas as versões) e a *Preghiera* “Deh stendi l’ali candide” de Hermengarda (originalmente pertencente ao 3º acto e, a partir de 1874, ao 2º). Existem também os libretos das estreias nos Teatros de S. Carlos e de S. João (Lima, 1870 e Lima, 1874).
 - 9 Quando Noronha chegou a Lisboa, em finais de 1859, havia cinco anos que não se estreava uma ópera de um compositor português num dos dois teatros de ópera do país. Para mais informações sobre a composição de *Beatriz de Portugal* e as motivações deste compositor ver (Cymbron, 2012b). Para um aprofundamento das características da vida musical do Rio de Janeiro em meados do século XIX ver (Magaldi, 2004).
 - 10 Na sua totalidade, a composição da obra deve ter decorrido ao longo de três anos, pois em Março de 1868 um jornal do Porto noticiava que Miguel Ângelo tinha terminado o *Eurico* e que se encontrava a viver em Lisboa (*O Braz Tisana*, 31.3.1868).
 - 11 Há notícias de que, em 1865, Miguel Ângelo realizou uma viagem de estudo ao estrangeiro, a qual lhe abriu certamente perspectivas que poderão ter sido importantes para a composição de *Eurico*. Partiu do Porto com destino a Londres (*O Jornal do Porto*, 9.8.1865) e tudo leva a crer que em seguida tenha visitado Paris (Fonseca, 2006).
 - 12 Nos concertos que realizou como organista no Palácio de Cristal do Porto, em 1866, apresentou arranjos de uma fuga de J. S. Bach e pequenas peças de Beethoven e Mendelssohn, o que, apesar da sua insignificância, é sintomático de uma certa tentativa de mudança (Fonseca, 2006).
 - 13 O facto de a intenção de compor a ópera ter sido publicitada a partir do Brasil é também idêntico ao que se passou com Noronha, aquando da génese de *Beatriz* (Cymbron, 2012b).
 - 14 Para um aprofundamento das relações culturais entre Portugal no século XIX ver (Rowland, 2007).
 - 15 O libretista da *Beatriz de Portugal* de Noronha o qual, ao que tudo indica, terá sido quem propôs a Noronha que escrevesse a ópera (Cymbron, 2012b).
 - 16 Foi representada em Londres em 1832.
 - 17 1º Acto “Covadonga” (Cap. XIII), 2º Acto “A noite do emir” (Cap. XIV), 3º Acto “O castro romano” (Cap. XVI), 4º Acto “O presbítero” (Caps. XVII a XIX).
 - 18 Um amplo número coral no qual o coro desempenha o papel de uma multidão destrutiva (Gerhard, 1998).
 - 19 A maior parte das árias articula-se num esquema tripartido (ABA), estando a secção intermédia na dominante da tonalidade base ou constituindo um episódio mais dramático.
 - 20 Anselm Gerhard discute o problema da “couleur” na obra de Meyerbeer, particularmente no caso de *Les huguenots*, e estabelece o seu percurso na ópera francesa da primeira metade do século XIX, como um processo que, através de vários meios e técnicas, visava atingir uma unidade da obra. Considera porém que, muitas vezes, esta busca não ia além de uma *patine* superficial (Gerhard, 1998). No caso de *Eurico*, os processos também não parecem atingir um algo grau de sofisticação. Pelo menos a nível musical, o maior investimento parece ter sido feito, como é óbvio, na “cor local” dominante, a do cristianismo primitivo.
 - 21 A estrutura do prelúdio é muito semelhante à da Abertura de *Les huguenots*. A melodia de carácter religioso é apresentada no início por um conjunto reduzido de meios (exclusivamente instrumentais no caso de Meyerbeer, vocais e instrumentais no de Miguel Ângelo), seguindo-se a entrada da orquestra, em particular as cordas, para uma nova secção onde se assiste a algum trabalho motivico. Meyerbeer opta por trabalhar a melodia do coral ao estilo de um prelúdio-coral, o compositor português introduz os primeiros motivos recorrentes, para fazer surgir de novo a melodia (c. 94), agora sobre um contra-tema nas cordas (c. 86).
 - 22 “In such a way that, for all the chronological imprecision, the evocation of the past was sufficient to give contemporary audiences a ‘colour of other times’ more convincingly than ‘old costumes and old weapons’ could” (Gerhard, 1998, 167).
 - 23 O “exotismo” é um tema que tem sido amplamente discutido pela Musicologia, desde o início da década de 1990. Ralph Locke (Locke, 2009) procurou recentemente elaborar uma síntese e análise crítica das diferentes abordagens, rejeitando aquilo que designa como o “paradigma do estilo exótico”, decorrente de uma visão da História da Música centrada na análise estilística, e procurando uma definição mais abrangente, que aponta essencialmente para um processo evocativo (quer a música soe exótica ou não) de um lugar, um povo ou um ambiente social não totalmente imaginário e que difere profundamente do país ou cultura em que se está (Locke, 2009).
 - 24 Note-se que, depois do prelúdio, não se ouve em todo o primeiro acto uma só voz feminina.
 - 25 Vasconcelos, que viu em cena ambas as versões, explica que o terceiro acto da versão original (no castro romano, com a cena da travessia do rio) era de difícil montagem e que a sua eliminação tornava a ópera mais exequível (Vasconcelos, 1874). No entanto, mesmo considerando razões de ordem prática para este corte, o contraste entre a esfera cristã e árabe permanece como um pilar essencial da estrutura da obra.
 - 26 Seguindo de perto o romance, esta situação ocorre no início do 2º acto, na cena do *brindisi*. Herculano introduz a problemática do vinho e, deste modo, faz com que os infieis passem a ser os dois cristãos renegados, Opas e Juliano. Agora são eles que, vistos pelos muçulmanos, são apresentados ao público sob um olhar negativo.
 - 27 Os vocalizos serão com alguma frequência utilizados por Miguel Ângelo em contextos semelhantes, como as próprias danças que se seguem na ópe-

ra e a cavatina “Oh bella imagin” para soprano, provavelmente para a própria protagonista, o único número que se conhece da ópera *Zaida* que, ao que parece, terá começado a escrever nos finais da década de setenta (Fonseca, 2006).

- 28 Estreada em 1854 no Teatro de S. Carlos, esta ópera não voltou a ser ouvida até aos nossos dias, nem tão pouco editada. A partitura completa, autógrafa, conserva-se actualmente no fundo do Conservatório Nacional, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal.
- 29 Tanto Muñoz como Oliveira Ramos (*Jornal do Porto*, 22 e 23.1.1874) identificam os números do início do segundo acto com a música espanhola. Oliveira Ramos refere mesmo as *malagueñas*, um entre tantos outros exemplos de canções andaluzas, mas numa perspectiva historicista e eurocêntrica, considera-as como descendentes melhoradas da música árabe do passado. Essa é aliás, também, a visão de Batalha Reis. Para uma caracterização da música popular andaluza no século XIX ver (Alonso, 2002).
- 30 Moreira de Sá começa por citar Salvador Daniel e o seu livro *La musique arabe* (1863), mas na verdade não co-

nhecia directamente a obra. A sua análise baseia-se na discussão dos modos argelinos elaborada por Fétis a partir do livro de Daniel (Fétis, 1869).

- 31 J. Muñoz na sua crítica também realça os aspectos visuais do início do segundo acto, referindo o efeito do novo cenário ou “vista”, para usar o termo da época, da tenda do Emir (*Jornal do Porto*, 22.1.1874).
- 32 O jornal *A Revolução de Setembro* (25.2.1870) afirmava que era uma obra séria de mais para o gosto dos portugueses, na qual a orquestra tinha um papel muito mais do que acessório, realçando a componente sinfónica, o que pode também ser associado a uma influência do *grand opéra*.
- 33 *A Folha Nova* na qual Moreira de Sá publica a sua série de artigos sobre Wagner, dedicada a Miguel Ângelo, é um jornal republicano.
- 34 Batalha Reis em carta de 24?.2.1870 para Celeste Cinatti, refere-se alongadamente à postura de superioridade do compositor face à reacção do público do S. Carlos. Reis coloca-se indiscutivelmente ao lado de Miguel Ângelo (depois de na carta anterior ter começado por aceitar o veredicto do público), Ce-

leste, por seu turno, teria ficado chocado com as posições assumidas por Miguel Ângelo (ICS, Cartas de Batalha Reis para Celeste Cinatti, 24?.2.1870, E4/59-1 (28)). Outros autores, nomeadamente Ernesto Vieira (Vieira, 1900) confirmam estes traços da sua personalidade.

- 35 Nomeadamente *Tannhäuser* que terá sido dado a conhecer por ele a um grupo de amigos do Porto, na segunda metade da década de 1870 (Leitão, 1916).
- 36 Sobre Alfredo Keil e a ópera ver (Raimundo, 2000) e (Rodrigues, 2001).
- 37 O papel do coro é muito reduzido, não há qualquer cena que envolva um significativo número de figurantes, nem catástrofes naturais que permitissem o recurso a grandes efeitos cénicos. Na versão de 1870, o terceiro acto, com a cena do castro romano em ruínas, a perseguição dos árabes e a travessia do rio, seria aquele que de certa forma estaria mais próximo desse modelo.
- 38 Essa é a opinião de Batalha Reis que afirma: “Depois *o Eurico* é um drama todo interior por assim dizer, é uma paixão concentrada.” (ICS, Cartas de Batalha Reis para Celeste Cinatti, 24?.2.1870, E4/59-1 (28)).

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (1858): *Album do Gremio Litterario Portuguez no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typographia de Teixeira.
- Alonso, Celsa (2002): “Andalucismo” in *Diccionario de la Música Española y Hispanoamericana*, vol. 1, Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 444-446.
- Artiaga, Maria José (2007): *Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life 1870-1900*, Tese de Doutoramento Royal Holloway, University of London, [Texto Policopiado].
- Cymbron, Luísa (1990): *Francisco de Sá Noronha e L’Arco di Sant’Anna: Para o estudo da ópera em Portugal (1860-1870)*, Trabalho de Síntese apresentado à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa [Texto policopiado].
- Cymbron, Luísa (2012a): *Olhares sobre a Música em Portugal no Século XIX. Ópera, virtuosismo e música doméstica*, Lisboa, CESEM-Edições Colibri.
- Cymbron, Luísa (2012b): “Inventar a ópera nacional portuguesa do outro lado do Atlântico: *Beatriz de Portugal* de Francisco de Sá Noronha”, in Maria Elisabeth Lucas e Rui Vieira Nery (eds.), *As músicas Luso-Brasileiras no final do Antigo Regime. Repertórios, práticas e representações*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Daciano, Bertino (1943): *A propósito do pianista e compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901)*, Barcelos, Edição da Câmara Municipal de Barcelos.
- Fétis, François-Joseph (1869): *Histoire générale de la musique depuis le temps les plus anciens jusqu’à nos jours*, 2 vols., Paris, Firmin Didot.
- Fonseca, Ana Maria Liberal da (2006): *A vida musical no Porto na segunda metade do século XIX: o pianista e compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901)*, 2 vols., Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Geografia e História da Universidade de Santiago de Compostela [Texto policopiado].
- Gerhard, Anselm (1998): *The urbanization of opera. Music theater in Paris in the nineteenth century*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Herculano, Alexandre (1982): *Eurico o presbítero*, s.l., Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, [1844].
- Lacombe, Hervé (1997): *Les voies de l’opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard.

- Leitão, Joaquim (1916): *Deuses do lar, I, o maestro Miguel Ângelo*, [s.l.], Typ. Costa Carregal.
- Lima, Pedro de (1870): *Eurico ou o Presbytero de Carteira, drama lyrico em 4 actos, extrahido do romance Eurico, o presbytero do Sr. A. Herculano, por [...], e posto em musica por Miguel Angelo Pereira*, Lisboa, Typographia de Costa Sanches.
- Lima, Pedro de (1874): *Eurico o Presbytero de Carteira, drama lyrico em 3 actos extrahido do romance-Eurico o Presbytero de Alexandre Herculano, por [...], posto em musica por Miguel Ângelo*, Porto, Typ. Franceza e Nacional.
- Locke, Ralph P. (2009): *Musical exoticism. Images and reflections*, Cambridge, Cambridge University Pres.
- Magaldi, Cristina (2004): *Music in Imperial Rio de Janeiro. European Culture in a Tropical Milieu*, Lanham, MD: The Scarecrow Press.
- Moreira, Alberto (1956): *Miguel Ângelo. Esboço biográfico do talentoso maestro e compositor portuense*, Porto, [Edição do autor].
- Parakilas, James (1993): "The soldier and the exotic: operatic variations on a theme of racial encounter", *Opera Quarterly*, 10, 33-56.
- Pereira, Firmino (1900): "Miguel Ângelo", *Sombra e luz* (Out. 1900), 142-44.
- Raimundo, Luís (2000): "Para uma leitura dramaturgica e estilística de *Serrana* de Alfredo Keil" in *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 10, 227-274.
- Raimundo, Luís (2002): "Herculano revisitado ou a ópera *Eurico, o presbítero de Carteira* de Miguel Ângelo Pereira", [Trabalho académico], Departamento de Ciências Musicais [Texto Policopiado].
- Reis, Carlos (1982): Introdução a Alexandre Herculano, *Eurico o presbítero*, s.l., Editora Ulisseia, 7-26.
- Ribeiro, Mário de Sampayo (1938): *Música nos séculos XVIII e XIX*, Lisbon: [s.n.], 1938 [Separata da Revista *História*, Série A)].
- Rodrigues, António (2001): *Álbum Alfredo Keil*, Lisboa, Ministério da Cultura.
- Rowland, Robert (2007): "A cultura brasileira e os portugueses" in Cristina Bastos, Miguel Vale de Almeida e Bela Feldman-Bianco (org.), *Trânsitos coloniais. Diálogos críticos luso-brasileiros*, Campinas, Unicamp.
- Taruskin (1998): "Entoiling the Falconet": Russian Musical Orientalism in Context", in Jonathan Bellman (ed.), *The Exotic In Western Music*, Northeastern, Northeastern University Press, 194-217.
- Vasconcelos, Joaquim de (1874): *Eurico. Analyse*, Porto, Imprensa Portuguesa.
- Vieira, Ernesto (1900): *Diccionario biographico de musicos portuguezes. Historia e bibliographia da musica em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Lambertini.
- Weber, William e Large, Cavid C. (eds.) (1983): *Wagnerism in European culture and politics*, Ithaca e Londres, Cornell University Press.