

**O DRAMA MUSICAL NO PORTUGAL SETECENTISTA E A INFLUÊNCIA  
DO "GOSTO PORTUGUÊS" ATRAVÉS DA OBRA *DEMETRIO*, DE DAVID  
PEREZ**

**Fábio Amorim de Melo**

Universidade do Estado do Amazonas

Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes – Mestrado

*SIMPOM: Subárea de Musicologia*

**Resumo**

Os dramas musicais do Portugal setecentista conduzem a uma rica e nova investigação sobre o contexto de produção musical lusitano. O chamado "gosto português" caracterizava-se pela inserção, tradução e adaptação das óperas estrangeiras, e italianas em especial, revelando assim um aspecto particular da recepção mediterrânica. Nas obras de David Perez, e em especial *Demetrio*, é possível visualizar este fenômeno a partir dos cortes de árias e recitativos e na tradução do manuscrito italiano para o português.

**Palavras-chave:** Ópera séria; David Perez; Demetrio; Tradução.

**Abstract**

The musical dramas of the eighteenth-century Portugal led to a rich and new research into the context of Lusitanian music production. The so-called "gosto português" was characterized by the insertion, translation and adaptation of foreign, and Italian operas in particular, thus revealing a particular aspect of the reception Mediterranean. In the works of David Perez, *Demetrio* in particular, you can view this phenomenon from the cuts of arias and recitatives and in Italian manuscript of the translation into Portuguese.

**Keywords:** Opera seria; Demetrio; David Perez; Translation.

## David Perez e a Corte de D. José I

Vindo da província de Nápoles, filho de Rosalina Serrari e Giovanni Perez, o compositor italiano David Perez iniciou seus estudos de música no Conservatório de Santa Maria de Loreto, aos 11 anos. Após a conclusão de seus estudos, inicia o serviço na corte do príncipe Diego Naselli e em 1735, a serviço do rei Carlos I, expõe sua primeira ópera, *L'amante nemica*. Consagrando-se como compositor e maestro de renome, participa de um concurso público em 1749 para a vaga de mestre de capela em São João de Latrão, no Vaticano. A vaga, porém, é preenchida pelo igualmente famoso compositor Nicollò Jommelli, embora relatos da época indiquem o favoritismo de Perez.

Em 1752, é chamado pela coroa portuguesa a fazer parte do grupo de artistas que compunham a comissão de D. José I juntamente com o arquiteto Giovanni Bibiena - da aclamada família de arquitetos Bibiena - e outros inúmeros cantores italianos como Carlo Reina e Anton Raaf, numa tentativa de reaquecimento da cena artístico-musical na corte, após o falecimento de seu pai, D. João V. O reinado de José I é marcado principalmente pelo aquecimento da cena musical em Portugal e pela construção de três importantes teatros - planejados e construídos por Bibiena - sendo eles os de Salvaterra, do Forte e a casa de Ópera do Tejo, que se manteve de pés por curtos 9 meses. As óperas de Perez - nove, no total - foram encenadas entre 1752 e 1755 nos teatros acima citados. Em setembro, no teatro do Forte, é encenada a primeira ópera de Perez, *Il Siroe* e no carnaval de 1753, *Didone Abbandonata*, no novo teatro de Salvaterra e Alessandro Nell'Indie em 31 de março de 1755 na Ópera do Tejo que segundo descrição de viajantes teve uma produção majestosa, com cenários imponentes e mesmo uma tropa de cavalos no palco (BRITO, 1989, p. 28).

Os gastos exorbitantes com a contratação de companhias de ópera – que segundo o relato de Chevalier de Curtis, um oficial francês que visitava Lisboa em 1755, custava mais de 2 milhões de cruzeiros ao rei – e a rápida implementação de projetos de novas casas de óperas, como a Ópera do Tejo inaugurada em 1755, marcam a rapidez e eficácia com que José I desejava que fossem implementados seus projetos de revitalização e reorganização da vida operística. Ao renomado cantor italiano Carlos Raaf, por exemplo, teria sido oferecida a quantia de 300\$000,00 réis por ano, com adendos e inúmeros benefícios previdenciários e ao mestre de capela, David Perez, era

oferecido o valor de 2:000\$000 por ano, de acordo com um documento no arquivo de AHMF<sup>1</sup>.

Os gêneros musicais consumidos pelos públicos portugueses na época eram majoritariamente comédias, zarzuelas (provindas da tradição espanhola) entremezes e óperas. Um dos gêneros que nos chama a atenção, já que era praticado em diversos ambiente, seja o teatro de corte ou teatros públicos (chamados teatros de cordel) era o da ópera séria. A ópera séria, joco-séria ou drama musical, como assim era descrita nos livros de cordéis distribuídos na frente dos teatros a fim de dar uma breve sinopse da obra, vinha em sua grande parte da tradição da ópera italiana e era baseada nos libretos de Carlo Goldoni e Pietro Trapassi, o cesário poeta da corte de Viena conhecido como Metastásio. Os libretos de Metastásio possuem forte inovação e conduzem a um aspecto



**Fig. 1 Casa de Ópera do Tejo por Jac-Ph Le-Bas. Gravura.**

importante da ópera para posterior promoção de seu sucesso, o da formação e fomento de valores individuais. O caráter formativo da ópera acompanhará os compositores até meados do século XIX, onde podemos citar, por exemplo, Verdi, como artífice da unificação dos estados italianos no século XIX.

A produção de música vocal em Portugal era majestosa, sendo descrita pelo relato dos viajante como o de Sir Nathaniel

William Wraxall de que "não havia casa real na Europa que fosse tão musical como a de Portugal" (BRITO, 1989, p. 15) atestando a vivacidade das produções que eram eventualmente criticadas pelo amadorismo de certos atores, o que nos leva à posterior discussão sobre o preconceito e visão eurocêntrica dos então viajantes da época não abordada neste trabalho. De fato, os esforços de D. José I e sua mudança vertiginosa em prol da música foram bem sucedidos. Contudo, em 1 de novembro de 1755, um terremoto de grandes proporções atinge Portugal e a capital, Lisboa, com muito mais violência. O que sucedeu em seguida foi uma verdadeira retirada de artistas e cantores, que espalharam-se pelo resto da Europa, aterrorizados com o cenário de destruição. Das 40 paróquias existentes, somente 5 restaram de pé (BRITO, 1989, p. 29). Depois do

<sup>1</sup> Lisboa, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças (Arquivo da Casa Real) em BRITO, 1989.

ocorrido aconteceu um verdadeiro arrefecimento da produção de música. Somente em 1762 começam as primeiras tentativas de retorno das atividades. A ópera deste trabalho, *Demetrio*, ganhou uma segunda versão - provavelmente com inúmeras modificações posteriormente citadas no libreto metastasio - e foi apresentada em 1765, provavelmente no Teatro de Salvaterra.

### **A Prática da Tradução**

Em Portugal, era comum desde o século XVI a prática de intervir na obra teatral aplicando-lhe uma nova versão traduzida, como é o caso de Gil Vicente que chegou a ganhar versões em francês e Molière, continuamente traduzido e encenado na corte portuguesa na segunda metade do século XVIII. Este aspecto da recepção lusitana - e num caráter macro, ibérico - norteava-se em torno do conhecido "gosto português", prática comum de, ao invés de consumir as obras em sua língua original, traduzi-las para a língua vernacular. Um estudo tradutológico mais aprofundado pode nos encaminhar ao processo enriquecedor e até decisivo na construção da literatura portuguesa, já que a tradução em si nunca ocorre de forma isolada ou sem intermitências com o objeto a ser traduzido. As interferências deste processo agem "quer confirmando, quer modificando as poéticas dominantes no contexto literário e cultural de chegada." (ZURBACH, 2007, p. 101).

Uma versão de *Demetrio* em língua portuguesa no manuscrito G PRATICA 85 existe no Arquivo do Paço Ducal de Vila Viçosa, provavelmente encenada no Teatro de Salvaterra em 1766 e traduzida do manuscrito Nc-401-41-42, espécime em italiano, encontrado na Biblioteca do Conservatório de San Pietro a Majella, em Nápoles - cidade natal do compositor. A partir da versão em língua vernacular, das alterações retóricas encontradas na partitura e das partes cavas das partes vocais e instrumentais, podemos constatar como se processava este processo de tradução e levantar alguns questionamentos contidos no manuscrito.

O enredo existente no libreto metastasio possui 44 cenas, enquanto que a versão de Salvaterra possui somente 39, dos quais é possível contar ainda o impressionante corte de 15 árias durante os três atos. A ópera conta ainda com 5 cantores, sendo 3 sopranos (Cleonic, Barsene e Olinto), 1 contralto (Alceste) e 2 tenores (Fenício e Mitrane). Uma das dificuldades, e mesmo curiosidades acerca da tessitura das vozes é a do personagem principal, Alceste. Sua voz é escrita para

contralto, mas segundo a bibliografia consultada podemos supor que um cantor masculino, Carlo Reina teria feito o papel, já que dotado de grande extensão vocal.

Acerca da instrumentação citamos os instrumentos existentes na época em sua nomenclatura original como as *trombe* (trompas ou trompetes), *trombe lunghe* e as *trombe da caccia* (trompetes) que surgem em inúmeras árias durante a obra, variando em sua afinação entre Dó, Ré (duas trompas na cena VIII, ato II), Mi, Mib, Fá e Sol, sempre aos pares e raramente sozinhas. Também aos pares surgem os oboés e flautas, sendo as segundas de menor frequência. Duas *trombe* são usadas aos pares no coro final com afinação em Sol e Mib, respectivamente e conforme a ordem de aparecimento na música. As cordas geralmente estão presentes em quase todos os momentos, mesmo em recitativos do tipo *acompanato* onde o cantor é simplesmente acompanhado pelo naipe de cordas.

O trabalho de tradução em si operado pelo autor anônimo da versão de Vila Viçosa nos revela cuidados quanto à retórica e que primam pela conservação do texto em relação à música. Um dos exemplos que podemos citar é o dueto no terceiro ato (*Deh! Risplendi oh chiaro nume - Resplandece, oh claro nume!*) dos personagens principais, Alceste e Cleonice, onde existe acomodação do texto novo e o surgimento de uma nota para que não se perdesse o sentido retórico nem houvesse grandes alterações na música, no trecho *amante in riva al fiume* (Fig. 2) para a então versificada *nas ribeiras de Tessália* (Fig. 3).



**Figura 2** Manuscrito Nc 401-41-42, 1766 Dueto de Alceste e Cleonice

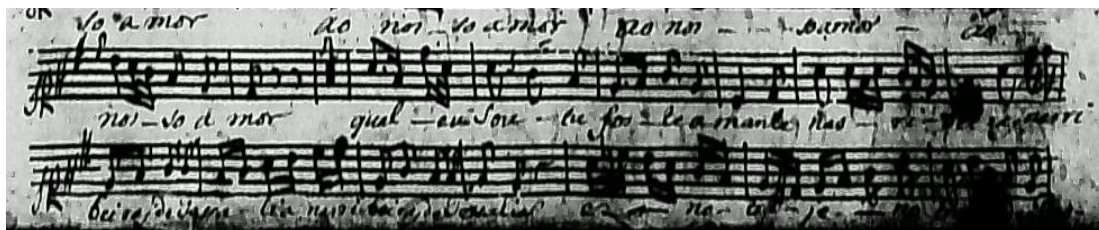


Figura 3 Manuscrito de Vila Viçosa G PRATICA 85 Dueto de Alceste e Cleonice

A versificação existente na ópera segue uma métrica majoritariamente octonária, porém encontramos também versos setenários e senários<sup>2</sup>, em menor grau respectivamente. Estão incluídos nesta análise os versos inseridos na versão de Perez, que não pertencem ao libreto de Metastásio e que são encontrados no manuscrito Nc 402-41-42 em comparação com a tradução contida no manuscrito G PRATICA 85. Abaixo, uma ária de Alceste.

*Scherza il nochier talora*, Ária de Alceste, Cena IX, Ato I

Scher / za il / noc / chier / ta / lo / ra (setenário)

Col / l'au / ra / che / si / des / ta; (setenário)

Ma / poi / di / vien / tem / pes / ta, (setenário)

Che im / pal / li / dir / lo / fa. (senário)

Non / cu / ra il / pel / le / gri / no (setenário)

Pic / cio / la / nu / vo / let / ta; (setenário)

Ma, / quan / do / men / l'as / pet / ta, (setenário)

Quel / la / to / nan / do / va (senário)

Nos versos do texto metastasiano encontramos predominância de versos setenários com o quarto verso senário. O tradutor, por sua vez, opta por transformar os versos em heptassilábicos, também conhecidos como redondilhas maiores. E curiosamente nenhuma ária recebe tradução na seção B. Os versos do libreto que terminam com um pé diferente dos demais serão corrigido na tradução, fazendo com que a ária possua uma única métrica, seja quinária, senária ou setenária, criando os

<sup>2</sup> Aqui tomamos por octonária, setenária e senária os termos de versificação italiana utilizados na análise do libreto em italiano de Salvaterra, 1766.

versos tetrassílabos, pentassílabos, hexassílabos e heptassilábicos da tradução de Vila Viçosa. Abaixo, a tradução da seção A da ária citada.

Zomba o piloto do acaso  
Zomba do vento e aura lenta  
A qual cresce em tormenta  
Que desmaiar o faz

### Conclusões

O cenário artístico musical em Portugal apresentava características ímpares se comparado ao restante da Europa dados os aspectos da recepção dos inúmeros gêneros musicais praticados nos teatros, em especial a ópera séria. Além do fato de que os libretos eram traduzidos para a língua vernacular, existia ainda inserção de números de dança (os entremezes) e personagens bufos inseridos durante os atos, geralmente aos pares, para que o público não evadisse o espetáculo antes do fim da ópera. As versões produzidas nos teatros públicos tratavam-se de *crossovers* e adaptações setecentistas que incluíam o texto original, números de dança e os citados personagens bufos e nos teatros de corte, a ópera como produto seguia um perfil aristocrático, por vezes com o texto mantido no original, em italiano – o que curiosamente não coibia a visita do corpo real nos teatros públicos.

Em *Demetrio*, é possível perceber os elementos deste processo de recepção da obra nos teatros portugueses. O que nos chama atenção é o caráter formativo da ópera e o ideal setecentista do "homem bom" caracterizado no papel de Alceste, o Demetrio revelado na trama então citada. O intenso corte de árias e a versificação e tradução dos versos em língua portuguesa, operados pelo autor anônimo de Vila Viçosa, revelam o cuidado e a preservação do material retórico/musical do texto em italiano. A variação dentre as inúmeras árias do libreto mestastasiano abrigará somente uma métrica na versão em língua portuguesa transformando-os em heptassilábicos, hexassilábicos ou pentassilábicos.

Portanto é possível perceber os esforços do compositor italiano e do anônimo de Vila Viçosa em tornar a obra visivelmente mais sintética, antecedendo um importante processo de reformulação do gênero operístico que mais tarde será atribuído a Gluck e seus contemporâneos. *Demetrio* se revela como um ponto de transição

estética e nos encaminha em torno do vasto campo de estudo acerca consumo de ópera no ambiente lusitano e brasileiro.

## Referências

### *Livros*

- BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge. Cambridge University Press, 1989.
- MARTINS, José Pedro Ribeiro. O teatro no Porto no século XVIII. *Revista de História*, vol. 03, pag. 99–114. Faculdade de Letras, Universidade do Porto. 1980
- BUDASZ, Rogério. *Teatro e Música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes – UFPR, 2008. 2ª tiragem.
- ZURBACH, Christine. *A Tradução teatral: o texto e a cena*. Portugal. Caleidoscópio, 2007

### *Sites*

- DOTTORI, Mauricio; JACKSON, Paul J.. "Perez, David." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21306> Acesso em 27 de Maio, 2011.
- MCCLYMONDS, Marita P.; HEARTZ, Daniel. "Opera seria." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20385> Acesso em 6 de julho, 2011.

### *Manuscritos*

- Manuscrito *G PRÁTICA* 85; Arquivo Musical de Vila Viçosa, Portugal.
- Manuscrito 401–41–42; Biblioteca de San Pietro a Majella, Itália.