

A presença do lundu na opereta *Os Noivos* de Arthur Azevedo e Francisco de Sá Noronha (1880)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

ST 1 – MÚSICA E PENSAMENTO AFRODIASPÓRICO

Jean Carlos Ramos Ribeiro
Universidade Estadual de Campinas
jeancramosr@gmail.com

Resumo. *Os Noivos* foi a segunda opereta produzida a partir da parceria entre o dramaturgo maranhense Arthur Azevedo e o compositor português Francisco de Sá Noronha. Estreada no palco do popular Fênix Dramática, em outubro de 1880, e dirigida pelo artista Jacinto Heller, a opereta nasceu com o intuito de dar continuidade ao sucesso da colaboração Azevedo/Noronha, sustentado nos meses anteriores pela obra *A Princesa dos Cajueiros*. A presente comunicação tem o objetivo de investigar os possíveis propósitos subjacentes à inserção do lundu ao final do segundo ato da opereta. Os resultados preliminares sugerem que os autores evocaram a presença de sujeitos negros escravizados e suas tradições nos teatros cariocas com a finalidade de ampliar os debates em torno da questão racial no Brasil e contribuir de forma significativa com o fortalecimento da campanha abolicionista, deflagrada no parlamento brasileiro em 1879.

Palavras-chave. História da música, Rio de Janeiro, Opereta, Arthur Azevedo, Sá Noronha.

Title. The Presence of Lundu in the Operetta "Os Noivos" by Arthur Azevedo and Francisco de Sá Noronha (1880)

Abstract. "Os Noivos" was the second operetta produced through the collaboration between Maranhão playwright Arthur Azevedo and Portuguese composer Francisco de Sá Noronha. Premiering at the popular Fênix Dramática theater in October 1880, under the direction of Jacinto Heller, the operetta aimed to continue the success of the Azevedo/Noronha partnership, which had been bolstered by their earlier work, "A Princesa dos Cajueiros." This study aims to investigate the possible purposes behind the inclusion of the lundu dance at the end of the second act of the operetta. Preliminary findings suggest that the authors sought to evoke the presence of enslaved black individuals and their traditions in Rio's theaters, with the goal of expanding debates around racial issues in Brazil and significantly contributing to the strengthening of the abolitionist campaign, which had been launched in the Brazilian parliament in 1879.

Keywords: History of music, Rio de Janeiro, Operetta, Arthur Azevedo, Sá Noronha.

Introdução

A opereta *Os Noivos (1880)* foi o segundo resultado da parceria entre o dramaturgo maranhense Arthur Azevedo e o compositor português Francisco de Sá Noronha. Na obra, além das conexões estabelecidas entre o ambiente urbano e o meio rural, os autores trouxeram à cena números musicais em que escravizados apareciam como parte integrante do desenvolvimento narrativo. Eles também possibilitaram que elementos ligados às tradições afro-brasileiras ocupassem o ambiente teatral, chamando a atenção da imprensa e da sociedade para o assunto.

A narrativa de *Os Noivos* se passa no interior da província do Rio de Janeiro, e discorre sobre uma constante ausência de comunicação entre os personagens da trama, gerando como afirma *A Estação* “um simples *quiproquó*”¹. Os temas e os diálogos estão relacionados sobretudo ao desacerto no relacionamento entre dois jovens casais. Na crônica “Theatros” da *Revista Illustrada* o articulista chegou a conjecturar que a obra se configura como uma das “melhores e mais graciosas peças. É uma comédia de costumes, de costumes nossos”².

Cymbron (2019), em seu livro “Francisco de Sá Noronha (1820-1881): um músico português no espaço atlântico”, aborda os elementos narrativos e musicais que constituem as três produções dramático-musicais de Azevedo/Noronha³. No caso específico de *Os Noivos*, a pesquisadora levantou discussões sobre o jongo e o cateretê – que encerram o primeiro e terceiro ato da opereta – por elencarem dança e música na encenação. A autora não deixa de reconhecer a importância desses gêneros de dança e música para a formação da identidade nacional, tão volátil e em constante transformação. O jongo é postulado pela imprensa como expressão das “camadas mais desfavorecidas [...] negros e descendentes” (Cymbron, 2019 p. 353), já o cateretê é uma “dança rural brasileira” (*Ibidem*). No decorrer da opereta, especificamente ao final do segundo ato, o personagem do Vigário senta-se com um violão à tira colo, e executa um lundu⁴. O gênero – ao contrário do jongo e do cateretê – não recebeu atenção da imprensa, pois poderia se configurar como “mais do mesmo”, e talvez fosse algo realmente muito comum e popular na dinâmica cultural da metrópole.

¹ *A Estação*, 15 de out. 1880, p. 206.

² *Revista Illustrada*, 11 de out. 1880.

³ “A Princesa dos Cajueiros”; “Os Noivos”; “O Califa da Rua do Sabão”.

⁴ Cymbron (2019) ao longo de sua pesquisa, se ocupa de analisar o “Lundu das moças”, composto por Francisco de Sá Noronha para a peça *O baiano*, e posteriormente publicado nas páginas do *Jornal das Senhoras*, ainda na década de 1850. A pesquisadora aponta esse foi o único exemplar musical da peça que chegou aos dias atuais.

Os pesquisadores José Ramos Tinhorão (1972) e (1991), e Edilson de Lima (2010) apontam que o lundu – junto à modinha – se difundiu no ambiente urbano do Brasil e de Portugal no último quartel do séc. XVIII e ao longo do séc. XIX. Os autores constroem uma distinção entre o lundu-dança e o lundu-canção. Segundo Tinhorão (1972), o lundu-dança surgiu no decorrer do séc. XVIII, possivelmente sob influência do fandango espanhol, e sua execução incluía movimentos corporais, palmas, estalos de dedo e acompanhamento de instrumentos de percussão. Esse primeiro modelo ocupou os espaços teatrais na primeira metade do século XIX, em que “era costume intercalar nos intervalos das representações de tragédias, dramas, farsas e comédias pequenos quadros com música e dança a que se davam o nome de entremez” (Tinhorão, 1972, p.139). O lundu-canção ganhou protagonismo na segunda metade do séc. XVIII em Portugal pelas mãos do mulato Domingos Caldas Barbosa, o Lerenó Selinutino (Tinhorão, 1991), e nasceu a partir dos “elementos de influência negra que já eram presentes no lundu-dança” (Lima, 2001, p. 52). Ferlim (2015), em análise recente, comenta a complexidade que envolve as origens do lundu-canção.

Originário da dança ou do batuque, da chula ou fandango, ou do fado, não se sabe ao certo, o único argumento sobre o qual há concordância é na sua origem popular e negra, isto é, proveito das manifestações dos negros brasileiros, e no séc. XIX, seguindo o percurso semelhante – porém inverso – ao da modinha, chegará ao gosto da elite; chegará aos salões, graças a sua associação com textos humorísticos que sujeitos das classes mais altas realizarão (p.33-34).

Com relação as características, Lima apud Kiefer (2001) comenta que o lundu canção, apresenta “compasso dominante em 2/4, predominância do modo maior, o fraseado obedece a quadratura construída por fragmentos melódicos curtos, a quase onipresença da sincopa interna” (51-52). A partir dessa estrutura, observamos que o lundu na opereta, não traz pontos muito contrastantes se relacionados às composições do mesmo gênero que circularam no meio social carioca na primeira metade dos oitocentos. Contudo, nos interessa saber por que o dramaturgo e compositor inseriram o gênero no final do segundo ato de *Os Noivos*?

É justamente para tentar responder essa questão, que recorreremos ao texto da opereta, a partitura e as percepções da imprensa (em crônicas e anúncios). Metodologicamente, optamos pelos pressupostos do historiador Carlo Ginzburg. O autor propõe que o pesquisador percorra os “meandros dos textos [fontes], contra intenções de quem os produziu” na tentativa de fazer emergir “vozes incontroladas” (Ginzburg, 2007, p. 07). Nenhuma das fontes analisadas traz informações claras e específicas sobre os objetivos em relação à inserção do lundu. Contudo, as análises possibilitam construir um entendimento e alcançar possíveis respostas para a questão, especialmente se situarmos a opereta no movimento da história.

Fizemos uma busca onomástica nos jornais publicados no início de outubro de 1880, que se encontram disponíveis no diretório da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, a partir das palavras-chave: “Os Noivos”, “Arthur Azevedo”, “Sá Noronha”. O intuito era encontrar colunas, seções, crônicas e até mesmo anúncios em que a imprensa tece comentários sobre a estreia da opereta. Surgiram algumas informações importantes, como aquela publicada na *Revista Musical*, na seção “Crônica local”. Para o periódico a “produção de A. Azevedo tem uma música bonita, por vezes original e com o cunho brasileiríssimo (se tal se pode chamar o ritmo africano dos jongos e cateretês) em alguns trechos”⁵. A *Gazeta da Tarde*, na seção “Os Noivos” afirmou que “se o enredo, se é que o tem, é simples, em compensação há na peça o maior cunho de verdade. Os tipos são desenhados ao natural, com muito talento e observação”⁶. Depois fazer uma explanação sobre as características de alguns personagens e seus respectivos interpretes, o articulista comenta sobre a parte musical. “O jongo dos pretos e o cateretê foram usados pelo efeito que produzem”⁷.

No presente trabalho, discorreremos especificamente sobre o final do segundo ato na tentativa de alargar os horizontes analíticos de *Os Noivos*. A ideia é entender em que medida essa escolha do lundu dialoga com o contexto cultural do início da década de 1880? E como os autores o utilizam na opereta? Não só isso, entendemos que as histórias da literatura, da poesia, do teatro e da ópera no Brasil, avultaram uma infinidade de temáticas, que perpassavam elementos de “cor local”, fauna, flora, e ao destaque e protagonismo dos nativos, reconhecidos como os primeiros habitantes dos trópicos. No entanto, essa percepção não ficou reduzida e alocada nesses diminutos elementos. Para nós, essa necessidade de provocar uma revolução a partir da emergência de sujeitos negros e suas tradições no ambiente dos teatros, constituem um pontual elemento de “identidade nacional” evocado no início dessa que seria a última década da monarquia no Brasil.

Na nossa percepção, a questão da identidade pode ser pensada a partir de movimentos, de épocas e de anseios dos diferentes sujeitos que compõem aquela sociedade. No caso específico dessa década de 1880, as principais discussões estavam circunscritas em torno da questão racial no Brasil, com o fortalecimento da campanha abolicionista e conseqüentemente o processo de desintegração do regime escravista no Brasil. Por fim, entendemos que houve a

⁵ *Revista Musical*, 09 de out. 1880, p.235.

⁶ *Gazeta da Tarde*, 7 de out. 1880, p.2-3.

⁷ *Ibidem*

necessidade desconstruir a conceituação pejorativa que os gêneros dramático-musicais ligeiros ganharam entre as décadas de 1860 e 1870⁸.

Os autores e a conjuntura sociocultural do Rio de Janeiro

Arthur Nabantino Gonçalves de Azevedo migrou para o Rio de Janeiro em 1873, e não demorou muito para se inserir no movimento que o pesquisador Fernando Mencarelli (2003) conceituou como “nacionalização da opereta”, iniciado nos anos finais da década de 1860 pelas mãos do ator Vasques⁹. A partir dos trabalhos historiográficos produzidos nos últimos 25 anos, percebemos que versões, paródias e imitações ao “gosto nacional” se fizeram presentes no desenrolar da década de 1870, muitas delas engendradas pelas mãos de Azevedo¹⁰. Esse primeiro movimento possibilitou que dramaturgos e compositores se dedicassem à produção de obras autorais nacionais.

No início da década de 1880, o dramaturgo já contava com uma produção pontual no campo dos gêneros dramático-musicais ligeiros. Nesse mesmo ano, *Os Noivos* foi levada aos palcos do Fênix Dramática, pela companhia de mesmo nome, dirigida pelo artista Jacinto Heller. Arthur Azevedo contava com 25 anos, e já havia conquistado um espaço almejado por muitos no contexto carioca.

O veterano Francisco de Sá Noronha, por sua vez, já havia transitado por diversos países da Europa, América do Norte, além de ter se estabelecido no território brasileiro nas décadas anteriores. No início de 1880 já tinha uma carreira consolidada como violinista e

⁸ Essa conceituação que os gêneros dramático-musicais ligeiros receberam, teve sua gênese a partir da inauguração do Alcazar Lírico, no ano de 1859. O teatro arrebanhou ao longo da década de 1860 uma considerável parcela do público carioca, e “revolucionou os hábitos do divertimento urbano no Rio de Janeiro ao trazer, diretamente da França, o formato bem-sucedido das novas atrações teatrais e musicais que agitavam Paris e a Europa (Mencarelli, 2003, p.13). Letrados da época, como Machado de Assis e José de Alencar chegaram a criticar o Alcazar nas Páginas da imprensa corrente. O ator Vasques chega a apontar que “a estrangeirice representada pelo Alcazar é acusada pela morte do teatro nacional” (Marzano, 2005, p.349), no caso o “teatro realista”, que teve sua gênese em meados da década de 1850, pelas mãos Gonçalves de Magalhães, Machado de Assis e José de Alencar. No texto “instinto de nacionalidade”, publicado em 1879, Machado de Assis chega a fazer um balanço da produção literária, e analisa os caminhos do romance, poesia, teatro e língua nacional. No campo do teatro, o autor é enfático, “não há atualmente teatro brasileiro” (Machado de Assis. “Notícia Atual da Literatura Brasileira - Instinto de Nacionalidade”. *O Novo Mundo – Periódico Brasileiro*. Abril de 1879, p. 90-91). E propõe que esse entrave se deu, justamente por conta da difusão excessiva desses espetáculos ligeiros. O autor é categórico ao afirmar que “o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores?” (*Ibidem*).

⁹ Para conhecer a trajetória dos gêneros dramático-musicais no Brasil, consultar as pesquisas de Mencarelli (2003), Ignácio (2013), Mainente (2016) e Marzano (2006).

¹⁰ Arthur Azevedo adaptou, parodiou e versionou algumas obras dramático-musicais francesas. Podemos citar alguns exemplos: A filha de Maria Angu (1875) do original *La Fille de Madame Angot*, de C. Lecocq; Abel, Helena (1877) do original *La Belle Hélène* de J. Offenbach; *Fatinitza* (1882) de F. von Suppé.

compositor, e de volta ao Rio de Janeiro, tentava se estabelecer novamente no meio musical. Cymbron (2019) afirma que o autor aproveitou a efervescência da opereta no Rio de Janeiro, e decidiu mais uma vez se enveredar por esse território, encomendando um texto para Arthur Azevedo. Sá Noronha conclui a última obra desenvolvida em parceria com Arthur Azevedo, “um mês antes de sua morte” (*Ibidem*, p 354).

O Rio de Janeiro em 1880 experimentava a consolidação do movimento abolicionista, com campanha deflagrada no parlamento no ano anterior (Faria, 2021). O meio letrado travava uma luta diária no território da imprensa, na tentativa de desarticular o regime escravista no Brasil. Além da literatura, da poesia, e das artes, a linguagem dramático-musical foi utilizada naquela conjuntura com o intuito de reforçar as muitas vozes que lutavam a favor dos escravizados.

Souza (2009) amparada pelo argumento de Eduardo Silva, afirma que a ação abolicionista no Rio de Janeiro contou com o apoio expressivo dos profissionais de teatro (Souza *apud* Silva, 2009, p. 149). Não só isso, a autora considera que essa aproximação “exerceu papel decisivo para que a campanha contra a escravidão saísse da esfera parlamentar e se firmasse como um movimento popular, atingindo espaços informais da política” (Souza, 2009, p. 149).

Nesse sentido, e sobretudo a partir dessa produção de *Os Noivos*, entendemos que Arthur Azevedo esteve conectado ao movimento, e apesar de se posicionar mais enfaticamente nos textos teatrais escritos a partir de 1881 como aponta Faria (2021), reconhecemos que o autor já inseria na sua literatura dramático-musical, elementos de afro-brasilidade com intuito de alargar os horizontes e diminuir a distância do público carioca em relação às tradições musicais das classes populares.

O lundu – a orquestra; a inserção do violão na cena; a poesia e a afro-brasilidade

A opereta foi disposta em três atos, o primeiro composto de 14 cenas, o segundo de 13 cenas, e o terceiro de 14 cenas (Azevedo, 1880). A partitura orquestral contém 2 prelúdios (primeiro e segundo ato), 1 “entre-acto” no início do terceiro ato, e 17 números musicais cantados (Noronha, 1880). O lundu encerra o segundo ato da opereta. É executado com o intuito de quebrar a tensão e dissolver a confusão instaurada entre os personagens. Antes de

iniciar a canção, o Vigário, “agarrando o violão com energia” (Azevedo, 1880, p. 67), o afina, e canta um curto recitativo, acompanhado pelas cordas da orquestra, em *allegro moderato*, seguindo a métrica 4/4:

Atenção! P’ra que finde este zum-zum¹¹,
Vou cantar ao violão
Um buliçoso lundum,
De minha composição! (Ibid, 1880, p. 67)

No recorte do recitativo, temos duas afirmações pontuais que nos possibilitam perceber que Arthur Azevedo tinha plena consciência da importância e significação do lundu para o Brasil e para os brasileiros naquele contexto. O personagem do Vigário, sendo um clérigo brasileiro, morador do interior, recita que cantará um lundu de sua composição. Essa frase confere o status de brasilidade do gênero, ao passo que revela com a resposta do coro, o quanto era comum aquele tipo de música em muitas regiões do Brasil, para além da capital do Império.

A substituição do termo “zum-zum”, como aparece no texto, para “angu”, como aparece na partitura, talvez tenha o objetivo de inserir a linguagem e termo próprio dos costumes e tradições africanas no ambiente teatral, alcançando outras camadas da sociedade. Debret na obra “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, escrita e publicada ainda na primeira metade do séc. XIX, explica que a “farinha, simplesmente moída e separada do farelo por meio de uma peneira de bambu, chama-se fubá. Fervida na água sem sal, transforma-se em *angú*, principal alimento dos escravos” (Debret, s.d. p. 178). No texto, provavelmente o termo angu é utilizado pelo Vigário para se referir ao “embarço”, “falta de ordem”, “imbróglio”, “confusão” instaurada entre os personagens.

O adjetivo “buliçoso” transmite uma ideia de algo não estático, movimentado, que mexe sem parar, e nos remete a um tipo de canção que se traduz em dança. No entanto, como descrito no texto, todos os personagens em cena estão assistindo, contrapondo a própria ideia do texto do recitativo, e dos outros encerramentos de ato que a opereta apresenta. O lundudança conservava movimentos que poderiam ser considerados imorais para aquela sociedade. Segundo Lima (2019) “uma das características marcantes do lundu dançado nas praças e terreiros, seria o seu ‘rebolado’ e a umbigada (choque entre os ventres dos dançarinos)” (p.90). No início do séc. XIX, quando o gênero dançado começa a transitar das camadas mais populares para os salões da corte, essa movimentação de “umbigada será substituída pelo toque do lenço que a moça usa para dançar” (*Ibidem*). Portanto, a não inserção da dança nesse

¹¹ No manuscrito autógrafo do compositor, a onomatopeia “zum-zum” é substituída pelo termo “angu”.

número da opereta, nos faz perceber que Azevedo e Noronha provavelmente não quisessem levar ao teatro elementos que remetesse puramente às classes mais abastadas, e se resolvessem levar o lundu dança em seus moldes dançados “originais”, poderiam receber um veto e a provável censura do Conservatório Dramático Brasileiro¹². Ademais, esses números de final de ato, que em sua maioria representam os ápices das narrativas, com participação integral de personagens de escravizados, poderia ser um entrave junto ao Conservatório. Nesse sentido, evocar de maneira sutil um gênero que tem em sua estrutura poética e musical a marca indelével da afro-brasilidade, comum no contexto urbano, foi uma escolha assertiva para se esquivar de uma possível censura. Arthur Azevedo conhecia bem as ações do órgão, no início de 1880 já havia utilizado as páginas da imprensa para criticar e questionar o comportamento que considerou “seletivo e duvidoso” dos censores¹³ do Conservatório.

Ao final do “recitativo”, todos os personagens presentes junto ao coro, cantam em uníssono a seguinte frase: “Venha o lundu, venha o lundu” (Azevedo, 1880, p. 68). Esse é o ponto de transição do compasso 4/4 para o 2/2, métrica convencional utilizada no lundu-canção, como aponta Tinhorão apud Alvarenga (1972).

No lundu canção do século XIX, a música, em compasso binário, apresentava muitas vezes uma parte de estrutura declamatória, com valores rápidos e intervalos curtos (estrofe), a que se segue uma outra de caráter coreográfico nítido e sincopada (refrão) (p.136).

A entrada do coro marca também a introdução do lundu. No decorrer de 10 compassos, o personagem do Vigário interrompe a performance, tosse e limpa a garganta (Noronha, 1880, p. 233-234). No 11º compasso inicia o seguinte texto:

I
Toda gente
Logo sente

¹² O Conservatório Dramático Brasileiro teve sua primeira fase ativa entre 1843 e 1864, no correr desses 20 anos desempenhou um papel de “censor” para determinar se os textos teatrais poderiam ser representados nos teatros da corte (Faria, 2019). A segunda fase de existência teve sua gênese a partir do decreto n.º/4666, de 4 de janeiro de 1871, e perdurou até 1897, em meio a inúmeras polêmicas com os dramaturgos cariocas, a associação tinha o objetivo de evitar que “subissem à cena peças que contivessem ofensa moral à religião e à decência” (Souza, 2016, p.48).

¹³ Arthur Azevedo incitou veículos de imprensa a clamarem contra uma suposta “imoralidade” presente na opereta *Antonica da Silva* de Joaquim Manoel de Macedo (“Theatros e Concertos”. *A Estação*, 30 de jan. 1880, p. 21). A crônica, assinada sob pseudônimo “Cosimo” é enfática ao questionar a atividade dos censores do Conservatório Dramático Brasileiro. A respeito da estreia da opereta o articulista comenta: a opereta “tem muito movimento e alguma graça, mas é talvez demasiado livre, e queremos crer que não obteria licença do Conservatório se fosse outro autor” (*Ibidem*). Claramente o articulista sugere que a associação conservava posicionamentos ambivalentes. Quando se tratava de autores que tinham relação direta com a monarquia e com a própria associação, era complacente e tolerante, autorizando a encenação das obras teatrais. Com os demais autores, era taxativo, restritivo, cortava as obras a ponto de descaracterizar o texto e/ou impedir a encenação. Uma das marcas do Conservatório Dramático nas duas fases de sua existência foi o de vetar peças que abordavam temas relacionados regime escravista e aos escravizados, como aponta Faria (2019) e Souza (2016).



Nos malditos
Faniquitos
Diabruras
Travessuras
De Cupido
Destemido!
Dorme em paz, meu coração.
Ai!
Dorme em paz meu coração,

Que as Marocas
E Xandocas
E Bicotas
E Nicotas
Tiranas são,
Ai, sim! Tiranas são!

Coro

Que as Marocas, Etc.

II
Namorados
Irritados
São amantes
São constantes;
Só desejo,
Quando os vejo,
Copiá-los,
Imitá-los!
Dorme em paz, meu coração,
Ai
Dorme em paz meu coração,
Etc., Etc.

O coro repete o estribilho e aplaude o cantor com ruidosa salva de palmas. (Azevedo, 1880, p. 68-69)

A parte musical e o texto do lundu são relativamente simples, e conservam a seguinte estrutura: Parte A // Refrão com repetição em *tutti* // Parte B // Refrão com repetição em *tutti* // Coda. O texto do lundu é construído a partir de ideias fragmentadas que se conectam e tem o objetivo de valorizar as síncopes da melodia. Embora esse número musical não seja dançado, o balanço e o ritmo marcado carregam a premissa de transportar o espectador a experimentar também os traços da cultura musical urbana, em que a presença influência do lundu dança e lundu canção é inegável. Consideramos que Azevedo e Noronha ao passo que resgatam essas tradições urbanas, não deixam de mostrar a marca de afro-brasilidade na concepção texto/música do lundu.



Figura 1: Lundu – Os Noivos, Francisco de Sá Noronha, Edição a partir do manuscrito autógrafo.

A instrumentação proposta para a orquestra do espetáculo, dispõe de um naipe completo de cordas (1º Violinos, 2º Violinos, Violeta, Violoncelo e Basso), Flauta, Clarinetes em sib, Cornetins, Trombone e Fagote, *Timpani*, Bombo. O violão descrito no texto aparece como recurso cenográfico, pois não há indicação de linha melódica na partitura, nem referência de necessidade de execução efetiva no espetáculo. A orquestra de *Os Noivos* apresenta um número diminuto de instrumentos, se comparado ao modelo dos espetáculos ligeiros de Offenbach. Acusamos a falta de oboés, fagotes, trompas. Curiosamente, essa ausência pode ser percebida também n’*A princesa dos Cajueiros* e na obra *O califa da Rua do Sabão*. Essa ideia nos possibilita conjecturar que possivelmente existia uma certa carência de instrumentistas desses napes no Rio de Janeiro. Podemos reconhecer que muito provavelmente os espaços teatrais em que espetáculos dramático-musicais eram encenados, eram pequenos e se diferiam sistematicamente do principal teatro de ópera dessa década de 1880, o Imperial Pedro Segundo.

Mas voltando ao do lundu, pontuamos que o trecho inicia com um movimento ritmado executado pelas cordas em *pizzicato*. Essa técnica de execução percorrerá o lundu quase integralmente, com exceção dos *tutti* em que a massa vocal é mais intensa, nesse caso, existe a indicação de utilização de “arco” na partitura. A escolha do *pizzicato* dialoga com a encenação de “músico diletante” do personagem Vigário, e com a sonoridade que sumariamente idiomática do lundu ao violão. Na nossa opinião, essa é uma das marcas de brasilidade, na qual, músicos diletantes são representados interpretando nos muitos espaços da metrópole, modinhas e lundus, quase sempre acompanhados por um violão, e rodeados de um público apreciador. Essa utilização do violão contrasta com os lundus escritos na primeira metade do séc. XIX, que eram acompanhados por uma viola, em alguns casos pelo cravo (Lima, 2001). Essa instrumentação foi substituída paulatinamente pelo violão, que se tornou o principal instrumento acompanhador desses gêneros urbanos.

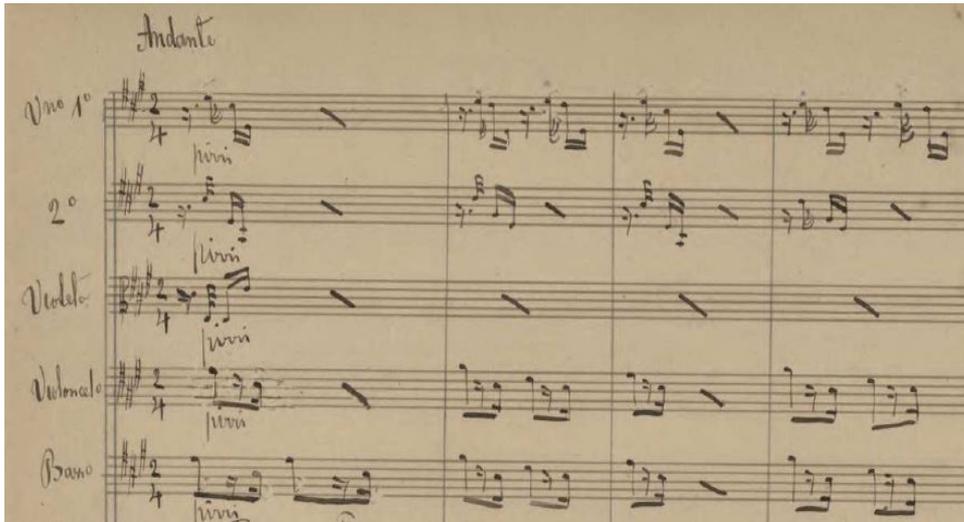


Figura 2: Lundu – Os Noivos, Francisco de Sá Noronha, Manuscrito Autógrafo – Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Arthur Azevedo e Sá Noronha talvez quisessem provocar um *revival* do lundu naquele contexto, não como gênero puramente “embranquecido”, fruto do consumo das elites, mas como signo que remetesse as populações negras e aos elementos de afro-brasilidade. Justamente por trazer uma linguagem musical “dançante”, que os autores talvez quisessem aludir à paisagem dos antigos lundus executados nos terreiros. A estrutura do acompanhamento é bem ritmada. O efeito é construído a partir de duas estruturas rítmicas distintas, mas complementares, executadas pelo violoncelo/baixo, violinos e viola. Segue o exemplo:



Figura 3: Lundu – Os Noivos, Francisco de Sá Noronha. Exemplo da estrutura rítmica do acompanhamento - violoncelo/contrabaixo.

Violinos/Viola

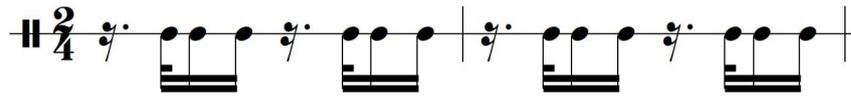


Figura 4: Lundu – Os Noivos, Francisco de Sá Noronha. Exemplo da estrutura rítmica do acompanhamento – violinos/viola.

Essa combinação entre os ritmos das cordas, se executada no andamento recomendado, promove uma resultante sonora “sincopada”, que se difere, por exemplo, do “lundu das moças”, escrito na década de 1850 por Sá Noronha. Esse lundu carrega a estrutura de acompanhamento sobre o “baixo de Alberti e o típico ritmo pontuado” (Cymbron, 2019, p. 175).

No caso de *Os Noivos*, o número musical do lundu integra originalmente o desenvolvimento narrativo, e advém com o intuito de quebrar a tensão instaurada pelos equívocos provocados pelos dois casais. Como dito anteriormente, era comum no início do séc. XIX a inserção lundus entre os intervalos das peças teatrais em representação, essa prática se assemelha a uma tradição mais antiga, e ligada diretamente a história da ópera. Os famosos *intermezzi*, “pequenos trechos cômicos populares inseridos entre atos de uma ópera não necessariamente cômica” (Dourado, 2004, p. 169), podemos citar um exemplo muito conhecido, o intermezzo *La Serva Padrona* de G. B. Pergolesi.

O lundu com sua linguagem “sincopante” e seu texto satírico, vem convencer as pessoas de que esses mal-entendidos ocorrem em virtude das próprias ações do amor. Com o intuito de provocar calma, o Vigário senta para cantar, e a partir de sua interpretação vem dizer que não tem nada fora da normalidade. Afinal os jovens, representados pelos casais Leonor, Dr. Pinheiro, Francelina e Frederico estão experimentando as ações desse sentimento, que nos insere numa dinâmica de anseios e incertezas. Marocas, Xandocas, Bicotas e Nicotas podem ter relação com os mexericos, as conversinhas atravessadas, que muitas vezes mais confundem, do que resolvem os problemas.

A *Revista Illustrada* reconhece a brasilidade do texto no desenvolvimento narrativo e temático, mas afirma: “pena que a música que a orna não seja tão brasileira como é a comédia de Arthur Azevedo”¹⁴. Essa afirmação contrasta com o argumento da *Revista Musical*, anteriormente citado. A revista especializada, e escrita por músicos, reconhece a brasilidade

¹⁴ Junho. “Theatros”. *Revista Illustrada*, 11 de out. 1880.

do texto musical do jongo e do cateretê, ainda que a nacionalidade do compositor seja portuguesa. Pensar a ideia de brasilidade naquele contexto, guarda relação com uma série de fatores, e nos possibilita pensar. O que é a música brasileira nessa década de 1880?

Conclusão

Percebemos, com o estudo da opereta *Os Noivos*, que a inserção de elementos culturais que integravam o contexto carioca do séc. XIX, desde costumes rurais e urbanos até as relações entre as camadas sociais, evidencia que os gêneros dramático-musicais, em certa medida, podem ser considerados uma expressão daquela sociedade. As escolhas de Azevedo e Noronha revelam tensões e contradições, ao passo que possibilitam o entendimento e o alargamento dos debates em torno das questões raciais no Brasil.

O jongo e o cateretê somados ao lundu ao final de cada ato da opereta talvez tenham sido utilizados para provocar uma espécie de integração entre esses diferentes grupos que compunham aquela sociedade. Evidenciado sobretudo o amplo horizonte cultural e musical das classes populares. Os dois primeiros eram elementos relativamente novos naquele contexto, se comparados ao lundu, que já estava integrado ao meio urbano há algumas décadas. Esse último apesar de não trazer a dança na dinâmica da opereta, se configura como elemento de significação de afro-brasilidade.

Referências

AZEVEDO, Arthur. *Os Noivos*: opereta de costumes em três atos. Rio de Janeiro: Typ de Molarinho & Mont'Alverne – Editores, 1880. 110p. Disponível em: <https://sites.usp.br/raroseineditos/wp-content/uploads/sites/1139/2022/09/Os-noivos.pdf>

Acesso em: 30 abr. de 2024.

CYMBRON, Luísa. *Francisco de Sá Noronha (1820-1881)*: um músico português no espaço atlântico. Lisboa: Húmus, 2019. 399p.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução e notas: Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, [s.d]. 298p.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004. 382p.

FARIA, João Roberto. A dramaturgia abolicionista de Arthur Azevedo. *Estudos Avançados*, 35 (103), set. – dez, p. 27-52, 2021.

_____. Teatro e escravidão: a censura do Conservatório Dramático Brasileiro. *Sala Preta*, vol. 19, nº1, p. 05-32, 2019.

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

GINZBURG, Carlo. “Introdução”. In: GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d’Aguilar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 7-16.

LIMA, Edilson. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 274p.

_____. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. 2010. São Paulo, 2010. 248p. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MAINENTE, Renato Aurélio. *Reformar os costumes ou servir o público: visões sobre o teatro no Rio de Janeiro oitocentista*. Franca, 2016. 234p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Franca, 2016.

MARZANO, Andrea. “Francisco Corrêa Vasques e a identidade do ator teatral (1883-1884)”. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de S.; PEREIRA, Leonardo A. M. *História em coisas miúdas: capítulos da história social da crônica no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p. 343-362.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura*: Teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). Campinas, 2003. 305p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

NORONHA, Francisco de Sá. *Os Noivos*: Opereta. Orquestra [S.l.: s.n], 1880. 1 partitura. Acervo Digital Biblioteca Nacional de Portugal. 370p. Disponível em: <https://bndigital.bnportugal.gov.pt/records/item/16839-os-noivos?offset=1>

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. “Que venham os negros à cena com maracas e tambores”: Jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro. *Afro-Ásia*. Salvador, vol. 40, p.145-171, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21191> Acesso: 20 de set. 2023.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. “Um atentado à liberdade de pensamento”: censura e teatro na segunda fase do conservatório dramático Brasileiro (1871-1897). *Revista Tempo*. Niterói, vol.23, n.1, Jan./Abr. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/pc6qKSkWzFNj69pRhtFg3Wc/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 15 de jan. 2024.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios, negros e mestiços*. Petrópolis, Vozes, 1972. 199p.

_____. *Pequena história da música popular*: da modinha à lambada. 6 ed. rev. e aum. São Paulo: Art Editora, 1991. 294p.