

## **A farça *A Saloia Namorada* (1793) de António Leal Moreira e Domingos Caldas Barbosa no contexto do repertório dos primeiros anos do Teatro de São Carlos**

Ricardo Bernardes

FCSH, Universidade Nova de Lisboa

Os primeiros anos de funcionamento do Teatro de São Carlos de Lisboa, ainda no século XVIII, foram marcados por repertório e gestão muito mais condizentes com os de um teatro público do que com o de um teatro régio ou de corte. Apesar da motivação ou pretexto encontrados pelo Intendente de Polícia Diogo de Pina Manique para o projeto de edificação do teatro apoiarem-se na celebração do nascimento da infanta Maria Bárbara – após sete anos de espera desde o enlace do príncipe D. João de Bragança e da princesa Carlota Joaquina de Borbón, e de este ser nomeado de São Carlos em homenagem à dita princesa, o projeto do teatro desenvolve-se como um empreendimento da emergente burguesia capitalista, e não como uma iniciativa com participação marcante da nobreza. Dadas essas características, para sua abertura em 1793 foram indicados profissionais que já atuavam no principal teatro público de ópera italiana, o Teatro da Rua dos Condes. Estes foram os empresários Francesco Antonio Lodi e André Lenzi e, para diretor musical, o já estabelecido compositor e diretor António Leal Moreira. Esta sociedade somente teve sua dissolução após a temporada do Carnaval de 1799 em função de dificuldades econômicas. No entanto, neste período de seis anos moldou as características do primeiros anos do funcionamento do São Carlos ao modelo do que era o da Rua dos Condes.

Uma nova companhia de cantores italianos foi contratada para o São Carlos, mas as características do repertório permaneciam as mesmas do teatro em que o compositor trabalhou anteriormente. Manteve-se a escolha por obras cómicas de autores italianos, assim como a produção de *pasticci*, escolhidas muito provavelmente entre aquelas obras completas e números musical avulsos que os cantores recém-chegados traziam em seu repertório. De acordo com David Cranmer (1997, 23), o repertório do São Carlos desde a abertura em 1793 até a Semana Santa de 1798 seguiu a mesma linha, consistindo quase que exclusivamente em *dramme giocosi* em dois atos ou em duas farsas em um ato (ou ainda versões reduzidas para um ato de obras cómicas originalmente em três atos).<sup>1</sup>

---

1 Cranmer, “Opera in Portugal”, 23.

Entre as incumbências de Leal Moreira, para além de dirigir as produções, estava a de adaptar os números musicais das óperas sob sua direção às características dos cantores disponíveis ou de compor a música para sua complementação quando se fizesse necessário. Apesar de, aparentemente, a composição de novos títulos não estivesse entre suas obrigações, por três vezes Leal Moreira contribuiu com obras novas. A mais importante, ainda que infelizmente a partitura não tenha sido localizada até o momento, é o drama em dois atos *L'eroína lusitana* de 1795, com libreto de Gaetano Martinelli.<sup>2</sup> No entanto, as obras remanescentes e que mais marcaram o período do compositor em seu posto como primeiro diretor musical do São Carlos foram suas duas farças ou entremezes, *A saloia namorada* e *A vingança da cigana*, escritas respectivamente em 1793 e 94 em parceria com o poeta e libretista brasileiro Domingos Caldas Barbosa (c.1738 – 1800). Estas duas obras de dimensões e complexidades distintas foram ambas escritas para noites em benefício aos *castrati* e principais cantores da companhia do teatro, Domenico Caporalini e Michele Cavanna. A primeira obra fruto da parceria entre Leal Moreira e Caldas Barbosa, até então desconhecida e objeto central deste estudo, é a farça *A Saloia Namorada* ou *O Remédio é casar*, cuja página de rosto do libreto traz as seguintes informações:

A Saloia namorada, /ou / o Remedio he casar: / pequena farça dragmatica / que em sinal da sua gratidão / ao obsequio / dos / generosos senhores portuguezes, / offerece, e dedica / no dia de seu beneficio / Domingos Caporalini, / e / Miguel Cavanna, / representada por elles, e outros socios / da Companhia Italiana / no Theatro de S. Carlos / anno de 1793. // Lisboa. MDCCXIII [sic]. / Na offic. de Simão Thaddeo Ferreira (Caldas Barbosa, 1793, 1).<sup>3</sup>

António Leal Moreira foi um dos mais produtivos e talentosos compositores portugueses do último quartel do século XVIII. Em fins da década de 1770 e por toda a de 1780, Leal Moreira foi responsável pela criação de várias *serenatas* de corte e de um considerável número de obras sacras para as principais capelas ligadas à família real. Foi aluno do Seminário da Patriarcal, instituição de ensino musical criado por D. João V em 1713, tendo lá permanecido como aluno desde sua entrada aos oito anos de idade até uma formatura tardia em 1777, quando então já adquirira a função de assistente de ensino, situação que permitiu-lhe permanecer além do tempo regular.<sup>4</sup> Como pupilo de

---

<sup>2</sup> Gaetano Martinelli foi poeta à serviço da corte portuguesa desde o tempo de José I. Como autor da maior parte dos libretos de serenatas de corte na década anterior manteve intensa colaboração com Leal Moreira.

<sup>3</sup> Domingos Caldas Barbosa, *A saloia namorada ou o Remedio he casar: pequena farça dragmática*. (Lisboa; Officina de Simão Tadeu Ferreira), 1793.

<sup>4</sup> A idade máxima permitida para a permanência de um aluno ao Seminário da Patriarcal era de dezassete anos, quando então já estava pronto a ingressar profissionalmente no meio musical por meio de sua afiliação à Irmandade de Santa Cecília.

João de Sousa Carvalho, Leal Moreira teve suas capacidades de compositor postas à prova quando da incumbência de escrever a *Missa para a Aclamação* da rainha **D. Maria I em 1777**, para coro duplo e orquestra.<sup>5</sup> Nessa ocasião da mais elevada importância, a *missa* de Leal Moreira foi executada juntamente a um *Te Deum* para dois coros de Davide Perez, o mais importante e consagrado compositor napolitano à serviço da corte, que neste momento já encontrava-se em idade avançada e diminuído em sua capacidade de trabalho em virtude de uma progressiva cegueira. Após a morte do referido mestre napolitano em 1778, o posto de “Professor de Suas Altezas Reais” até então ocupado por Perez passa a Sousa Carvalho, e seu discípulo Leal Moreira aparece, juntamente a seu mestre, como principal compositor das serenatas de corte já em tempos de D. Maria I.<sup>6</sup> Entre os anos de 1790 a 92, após o cessar das serenatas e óperas de corte, Leal Moreira ocupou a função de diretor musical do Teatro da Rua dos Condes em que foi responsável pela execução de várias óperas cômicas italianas, sobretudo de compositores como Giovanni Paisiello e Domenico Cimarosa.

Ao assumir a direção artística do Teatro de São Carlos em 1793, Leal Moreira manteve sua posição de figura predominante no meio musical da capital portuguesa.<sup>7</sup> Porém, depois do insucesso financeiro das representações de óperas sérias na temporada após a Páscoa de 1798, os empresários Lodi e Lenzi decidem por fim à sua gestão do São Carlos ao anunciar na Gazeta de Lisboa de 2 de outubro de 1798 que o Carnaval de 1799 seria sua última temporada. Este dado coincide com a informação de que Leal Moreira permaneceu ativo no cargo de diretor musical até ao menos 23 de março de 1799, quando seu nome aparece pela última vez vinculado à uma produção do São Carlos, em libreto impresso de *La donna di genio volubile* de seu cunhado Marcos Portugal.<sup>8</sup> Com a mudança de gestão empresarial Leal Moreira também deixa o São Carlos, sendo temporariamente substituído por Francesco Federici, até Marcos Portugal e Valentino Fioravanti assumirem a responsabilidades pelas produções de óperas sérias e cômicas, respectivamente.<sup>9</sup>

Após 1800, e até o fim de sua vida, Leal Moreira dedicou-se exclusivamente à

---

5 Obras policorais para coro e orquestra passam a ser a formação usual para as maiores cerimónias reais no século XVIII, tanto para os *Te Deums* cantados a 31 de dezembro como para as cerimónias de aclamação e batismos reais.

6 É curioso observar que Alberto José da Silva Gomes e Oliveira, que apresenta-se em algumas serenatas na década de 1770 como discípulo de Perez, entre num certo ostracismo, sendo a partir de 1780 substituído por Leal Moreira.

7 Na década de 1790 João de Sousa Carvalho, mestre de Leal Moreira no Seminário da Patriarcal, já está em reduzida atividade composicional e Marcos Portugal ainda encontra-se em atividade em Itália. Tal circunstância faz de Leal Moreira certamente o músico mais influente deste período em Portugal.

8 Cranmer, “Opera in Portugal”, 27.

9 Cranmer, “Opera in Portugal”, 28.

composição de obras sacras e ao magistério no Seminário da Patriarcal, assim como viu-se incumbido de prestar serviço militares como oficial durante o período das invasões francesas, o que arruinou sua saúde e capacidade produtiva. Deste seu último período como compositor destacam-se as grandes missas de 1803 e 1805 para coro e grande orquestra, a missa de 1807 para o convento de Mafra e as lições para as exéquias da rainha D. Maria I em 1816, dirigidas pelo compositor à Basílica da Estrela em Lisboa.

Assim como a maior parte da produção portuguesa de fins do século XVIII, as obras de Leal Moreira ainda não foram objeto de investigações mais aprofundadas ou esteve na pauta de edições e execuções musicais, o que dificulta sobremaneira uma compreensão mais ampla de sua obra. Rui Nery e Paulo Ferreira de Castro no livro *História da Música* (Nery e Castro, 105) explicitam a carência de conhecimentos sobre este período ao dizer que “o repertório vocal português da segunda metade do século XVIII não foi até hoje objeto de edição moderna ou de estudo analítico”, assim como “não é possível, por conseguinte, traçarmos um perfil estilístico do conjunto deste repertório, e muito menos uma caracterização individual de cada um dos principais compositores nele representados.”<sup>10</sup>

Como a quase totalidade dos compositores de sua geração, sobretudo os da Europa meridional, Leal Moreira escreveu “música italiana” ou em “estilo italiano.” Devemos lembrar que por muitas décadas na musicologia portuguesa, assim como certos reflexos no meio musical português, foi difundida a idéia que a música no Portugal setecentista, sobretudo a fins do século, poderia ser caracterizada como música italiana “menor”, de certo modo menos digna de atenção que as produções dos séculos anteriores. Alguma exceção pode ser feita à figura de Marcos Portugal, cuja impressionante fama internacional em seu tempo impôs sua presença no “canon” musical português. Neste estudo entendemos por “canon” a selecção, muitas vezes arbitrária, de compositores e de algumas de suas obras para tornarem-se monumentos ou símbolos da herança musical portuguesa em detrimento de outras produções, seja para edições, estudos e, especialmente, para a divulgação por meio de concertos e gravações por agrupamentos musicais portugueses ou estrangeiros. Estas escolhas podem fazer parte de uma certa agenda ou política cultural, que ainda não necessariamente auto-consciente ou deliberadamente organizada, longamente tem ditado os princípios do que deve ser considerado relevante para a definição de uma identidade musical portuguesa, ou mesmo luso-brasileira. Leal Moreira, ainda que não

---

10 Nery e Ferreira de Castro. *História da Música Portuguesa*, 105.

tendo sido escolhido previamente para fazer parte do “canon”, não foi totalmente esquecido devido, sobretudo, ao entremez escrito em 1794, *A vingança da cigana*.<sup>11</sup>

A maior e mais significativa parcela da produção de Leal Moreira ocorreu num interessante período transitório e de significativas mudanças no gosto musical, e na natureza das ocasiões e motivações para suas composições. Curiosamente, teve sua carreira intensamente ligada ao reinado de D. Maria I, tendo sido o responsável tanto pela música para a sua aclamação quanto para as suas exéquias, assim como aos gêneros musico-teatrais típicos daquele período como o das serenatas de corte. Arriscando conjecturar, podemos dizer que Leal Moreira é o compositor que podemos identificar com D. Maria I, assim como Marcos Portugal é identificado com a regência e reinado de D. João VI. A produção de Leal Moreira é bastante notória em número de obras e, sobretudo, na qualidade de sua música, o que o põe, certamente, entre os mais importantes compositores portugueses de seu período. De acordo com Robert Stevenson e Manuel Carlos de Brito, em seu verbete “Leal Moreira” no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* “ainda que fortemente influenciado por Paisiello e Cimarosa, as obras teatrais e sacras de Leal Moreira estão entre as mais solidamente construídas e tecnicamente competentes obras-primas portuguesas.”<sup>12</sup>

Ao que se refere a Caldas Barbosa - o autor dos libretos das farças em parceria com Leal Moreira, este já foi, no entanto, amplamente estudado como poeta. Brasileiro de origem, mulato, e radicado em Portugal desde sua juventude, Caldas Barbosa é considerado por alguns autores como a figura fundamental para o estabelecimento de um tipo de poesia de carácter popular através dos textos de suas *modinhas*. Este género de canção popular urbana foi amplamente difundida em Portugal e no Brasil desde fins do século XVIII até várias décadas do XIX e foi, ainda em seu tempo de vida, o que levou sua fama aos salões aristocráticos lisboetas em que era presença constante. Perspectivas contrastantes e até contraditórias, sobretudo em sua relação com o desenvolvimento de uma poesia, foram criadas em relação à sua biografia e produção.

---

<sup>11</sup> Foi em meio ao já citado contexto de repertório baseado em produções cômicas que Leal Moreira vê-se compelido a escrever, ainda no ano da abertura do teatro para a noite de benefício conjunto ao *castrati* Domenico Caporalini e Michele Cavanna, a farça portuguesa *A saloia namorada ou O remédio é casar*. Para o mesmo fim, no ano seguinte em 1794 escreveu *A Vingança da Cigana*, obra que consagrou o seu nome para a posteridade na historiografia musical luso-brasileira. Curiosamente, estas ocasiões, vistas como de menor importância no contexto das representações teatros de maior vulto, foram justamente as que possibilitaram a criação destas duas obras fundamentais para o estudo do teatro musical em língua portuguesa em fins do século XVIII. Entremezes e farças eram repertório usual de teatros como do Bairro Alto e Salitre, mas que podem causar certa estranheza ao vermos esta género mais popularesco associado ao teatro de São Carlos, visto desde sua abertura como um teatro régio e de maior importância.

<sup>12</sup> M. C. Brito and R. Stevenson: 'Moreira, Antonio Leal', Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed [October 09 2010]).

Estas diferentes visões vão desde uma abordagem excessivamente nacionalista em que Caldas Barbosa é posto como uma espécie de herói nacional, inventor de um tipo original de poesia de características afro-brasileiras, à outras que o classificam apenas como um poeta menor. No entanto, apesar destas leituras discrepantes, pouca atenção foi dada até o presente momento ao que diz respeito às suas qualidades como libretista ou de tradutor de textos teatrais. O libreto impresso de *A saloia namorada*, conforme a cópia presente à Biblioteca Nacional de Portugal, confirma o caráter de entremez e teatro de cordel. O texto, organizado segundo a praxe de entremezes impressos com dezesseis páginas, deixa claro os momentos dos números musicais e os das partes recitadas. Assim como a posterior e já conhecida *A vingança da cigana*, *A saloia* também teve seu libreto originalmente escrito em língua portuguesa. No entanto, a partitura desta obra era considerada perdida segundo a bibliografia específica.<sup>13</sup> É lícito, inclusive, ponderar que em função da partitura de *A saloia* ter sido dada como perdida, pouca atenção foi dada ao libreto restante e mesmo ao contexto da criação conjunta do compositor e poeta deste par de obras tão significativas.<sup>14</sup>

Contudo, uma cópia da partitura e uma coleção de partes cavas de *A saloia namorada*, com todas as características caligráficas e de papel de cópia do século XVIII, foi encontrada na Biblioteca do Congresso em Washington D.C. em novembro de 2008.<sup>15</sup> Este material musical faz parte de um conjunto de obras adquiridos pela referida biblioteca estado-unidense nos anos de 1907, 1908 e 1922, todas incluindo manuscritos de música portuguesa. Foram encontradas informações mais detalhadas sobre a compra de 1922, na qual o material de *A saloia namorada* (neste caso intitulada *Azeitonas novas*) fazia parte. A transação foi efetuada pelo chefe da Divisão de Música de música da biblioteca, Oscar Theodore Sonneck com o livreiro Maggs and Bros da cidade de Londres. Um telegrama datado de dez de março de 1922 confirma a compra de manuscritos musicais “da biblioteca dos reis de Portugal”, com aproximadamente quinhentos itens encadernados em mais de cinquenta volumes.<sup>16</sup> A obra que identificamos como *A saloia* vem descrita na referida biblioteca com o título: “Azeitonas novas. A musical farce; Portuguese text. Full score, voice and orchestra parts in ms”.

---

<sup>9</sup> M. C. Brito and R. Stevenson: ‘Moreira, Antonio Leal.’

<sup>14</sup> A partitura de *A vingança da cigana* é longamente conhecida, tendo pertencido ao espólio do pesquisador musical Ernesto Vieira, hoje disponível online pelo sítio internet da Biblioteca Nacional de Portugal. A vingança da cigana já foi também objeto de várias montagens ao longo do século XX em Portugal e no Brasil.

<sup>15</sup> The Library of Congress, Washington D.C.

<sup>16</sup> Indicação original é “from the Coll[ection] of the Kings of Portugal.”

No entanto, a confirmação de que a obra encontrada em Washington D.C. realmente tratava-se da única cópia completa de *A Saloia namorada* de Leal Moreira foi um dos elementos cruciais desta pesquisa.<sup>17</sup> A cópia da Library of Congress está catalogada como *Azeitonas Novas*, seguindo a informação da capa da encadernação. Para além das personagens, a única informação mais direta ao termo *Saloia*, termo que relaciona diretamente à como a obra é historicamente conhecida, está na página de rosto de um dueto *Saloya insolente*, apresentado em caligrafia diferente do restante da cópia. No entanto, este aspecto que poderia dar dúvida à autoria da obra é comprovado como tratando-se da versão de Leal Moreira pois é o mesmo dueto encontrado em cópias deste mesmo movimento, assim como da ária *Eu pobre coitada*, na Biblioteca Nacional de Portugal e na biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa. A citada ária, presente na cópia de Washington D.C. com a mesma caligrafia predominante da quase totalidade da obra, coincide também com as cópias destes únicos números musicais da obra encontrados em Portugal.

Mais do apenas uma obra de teatro musical cômico de influência italiana e de fins do século XVIII, como muitas existentes nos arquivos portugueses, *A Saloia* possui fundamental importância para o estudo da história dos gêneros dramático-musicais na música Luso-Brasileira. Isto dá-se, sobretudo, para aquela originalmente concebida em língua portuguesa que perpassa pela compreensão das *farças* e *entremezes* como espetáculos com suas próprias regras e padrões, sendo mais que derivações dos modelos italianos. *A Saloia* segue o padrão dos *entremezes* de teatro de cordel, tendo seu libreto impresso estruturado em dezesseis páginas, com organização mais ou menos livre dos números musicais. A presença da *modinha*, assim como do embate quase físico, ou “pancadas” entre as personagens são também outros elementos essenciais para definição desta obra dentro das normas gerais desse gênero de teatro musical (Cranmer, 2011, 2).<sup>18</sup>

As personagens são a vendedora de azeitonas Albina Saloia (soprano), a galega Rosália (mzzo-soprano) e seu irmão o soldado Alonso (barítono), assim como Valério,

---

<sup>17</sup> Uma outra obra intitulada *A saloia [e]namorada* é listada pelo compositor Marcos Portugal em sua *Relação autografa* como tendo sido composta em 1812 no Rio de Janeiro. Contudo nem o libreto, partitura ou qualquer comprovação da existência desta obra foram até o momento encontrados.

<sup>18</sup> Regra mais ou menos constante do gênero ibérico do *entremez*, definida pela característica de “*O en baile o en pacadas todos entremés se acaba*,” conforme citada por Cranmer a partir do *entremez Del ahorcado fingido*, de Manuel Coelho Rebelo, publicado em Espanha (Lisboa, 1695) em *Musa Entretenida de Varios Entremes*. Cranmer, “*Music and the ‘Teatro de Cordel’*,” 2.

o taberneiro (barítono).<sup>19</sup> A ação é muito simples e breve, tendo lugar à ribeira de Lisboa e formada por estas quatro personagens representantes do povo comum da cidade. Não há *travestimenti*, conflitos de classes, ou *imbroglio* como na comédia italiana de traços goldonianos. A estória gira em torno dos ciúmes e inconstâncias femininas, que ao serem observadas pelas personagens masculinas, são tratadas apenas como questões sem maior importância que serão resolvidas com o “remédio” do matrimônio, ou do casar, como bem refere o subtítulo constante do libreto. O libreto reflete questões de gênero e comportamentais da sociedade portuguesa do período, ao retratar duas mulheres cujas vontades e questões pessoais são ignoradas por seus parceiros. O texto é curto e objetivo não dando espaço, seja pela exiguidade da extensão ou do número de personagens, a tramas paralelas ou a questões mais complexas a serem resolvidas na ação. Por tratar-se de uma obra para fazer parte de uma noite de benefício para os recém-contratados *castrati* Domenico Caporalini e Michelle Cavanna, assim como o libreto ser escrito por um autor oriundo do Brasil, o texto também possui uma clara conotação de reconhecimento e agradecimento ao povo português que acolheu tão bem a estes “gratos estrangeiros que vós honrais tanto e que, ao menos em canto, vos querem pagar”, como expresso nas últimas falas do libretto (Caldas Barbosa, 1793, 21).<sup>20</sup>

De acordo com essa partitura completa, *A Saloia* é composta de abertura instrumental e nove números musicais, compostos por uma breve introdução, dois ariosos (entre eles uma *modinha*), três árias (duas delas antecedidas de breves recitativos acompanhados por orquestra), um dueto e um finale estendido ao modo da ópera cômica italiana. A orquestra utilizada é a usual de fins do século dezoito, constando de flautas, oboés, trompas, trompetes e cordas com viola. Um fagote e um clarinete são utilizados apenas numa marcha militar que apresenta a personagem de Alonso.<sup>21</sup>

Entre as peculiaridades deste obra estão o fato de ser a única *farça* ou *entremez* localizado até o momento em que os habituais diálogos falados são substituídos por recitativos secos, tornando-se desse modo, um raríssimo exemplar de recitativos em língua portuguesa. Para além dos recitativos, há a presença de uma *modinha* com

---

<sup>19</sup> Alonso é confusamente citado como castelhano na relação das personagens no libreto, mas que diz adeus à “sua” Catalunha em sua ária. O mesmo passa-se com Rosália, castelhana na relação de personagens e galega no corpo do texto.

<sup>20</sup> Domingos Caldas Barbosa, *A saloia namorada*, 1793, 21).

<sup>21</sup> O uso do clarinete nesta obra trata-se aparentemente, aliás, da mais antiga presença deste instrumento numa obra portuguesa.



função inter-textual (canção com texto alheio à ação, cantada como serenata por Albina Saloia a seu amado Alonso), e com texto quase idêntico com uma *modinha* encontrada em coletânea de modinhas de Caldas Barbosa, o que pode gerar dúvidas sobre a autoria da música desta modinha, uma vez que ainda não há um consenso entre os especialistas em Caldas Barbosa se este modinheiro apenas escrevia os poemas ou também a música.<sup>22</sup> Devemos lembrar que *modinhas* são um dos elementos caracterizadores do *entremez* de fins do século dezoito, assim como o gênero de canção urbana que fez a fama do libretista desta obra.

As características listadas de *A saloia* demonstram que, àquele momento, Leal Moreira era um compositor atualizado às novidades técnicas e dramáticas de seu tempo graças, sobretudo, à sua experiência tanto na área da ópera quanto compositor de várias serenatas para a corte, assim como em seus dois anos à frente do teatro da Rua dos Condes. Seu estilo musical sucinto demonstra maturidade e excelente senso de tempo e equilíbrio dramáticos, como era esperado de uma *farça* ou *entremez*, ao evitar longas árias ou conjuntos que podiam interferir na fluidez e leveza da ação. O libreto, por sua parte, porta-se como um verdadeiro espelho da sociedade lus-brasileira de seu tempo como vista por um poeta “estrangeiro” que foi chamado a escrever seu primeiro texto para um gênero músico - teatral já bem estabelecido.

Esta parceria entre Leal Moreira e Caldas Barbosa, que gerou *A saloia namorada* e *A vingança da cigana*, teve o potencial de propiciar o desenvolvimento de um gênero de teatro musical em língua portuguesa ao Teatro de São Carlos que infelizmente não chegou a ser continuado como algo concreto ou que tenha gerado um sustentado clamor por óperas em língua nacional. Ao recriarmos estas obras e, em especial podendo agora ter *A saloia namorada* reinserida como a obra inicial desta parceria, os públicos tanto em Portugal quanto no Brasil, podem aceder aos resultados desta bem sucedida experiência que legou duas obras concebidas originalmente em português. Estas obras podem, como um conjunto, integrar o moderno repertório tanto de teatros, universidades e conservatórios e ajudar nas ainda não resolvidas questões do canto em português.

---

<sup>22</sup> Bernardes, “The musical farça”, 208.

## Bibliografia

- Barata, José Oliveira. "Entremez sobre o entremez." *Revista Biblos* (1977): 387 - 457.
- Bernardes, Ricardo. "The musical farça 'A Saloia Namorada' (1793) by António Leal Moreira and Domingos Caldas Barbosa in the context of late eighteenth-century opera in Portugal". Tese de doutoramento, The University of Texas at Austin, 2012.
- Brescia, Rosana Marreco. *É lá que se representa a comedia: A Casa da Ópera de Vila Rica (1770 – 1822)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.
- Brandenburg, Daniel. "Le farse di Domenico Cimarosa." In *Mozart e i Musicisti del suo tempo, Atti del convegno internazionale di studi Roma, 21/22 ottobre 1991*, edited by Annalisa Bini (1994): 119 - 128.
- Bryant, David. "La Farsa Musicale: Coordinate per la Storia di un Genere Non-Genere" in *I Vicini di Mozart II - La Farsa Musicale Veneziana (1750 - 1810)*, a cura di David Bryant, 431 – 55. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1989.
- Budasz, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes - UFPR, 2008.
- Cranmer, David. "Opera in Portugal 1793 - 1828: a study in repertoire and its spread." Tese de doutoramento, University of London, 1997.
- \_\_\_\_\_. "Music and the 'Teatro de Cordel': In Search of a Paradigm." *Portuguese Studies* 24 (2008), 32-40.
- \_\_\_\_\_. "La musique dans les *entremezes* et *farças* de la tradition luso-brésilienne du période coloniale." Unpublished article, 2011.
- \_\_\_\_\_. "O basculho de chaminé." *Glosas* 5, maio de 2012, 26-31.
- Portugal, Marcos. *O basculho de chaminé*, transcrição crítica e estudo de David Cranmer, Gabriel Cipriano e Rui Magno da Silva Pinto. Lisboa: CESEM, Universidade Nova de Lisboa, 2011.
- Heartz, Daniel. "The Creation of the Buffo Finale in Italian Opera." *Proceedings of the Royal Musical Association* 104 (1977 - 78): 67 - 78.
- Nery, Rui Vieira e Castro, Paulo Ferreira de. *História da Música Portuguesa. Sínteses da Cultura Portuguesa*. Imprensa Nacional, Lisboa 1991.
- Nogueira, Carlos. *O Essencial Sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2004.