

MARCOS PORTUGAL
UMA REAVALIAÇÃO

Coordenador
David Cranmer

Assistente editorial
Simão Marcelino e Carmo

Edições Colibri

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Universidade Nova de Lisboa

Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação

MARCOS PORTUGAL

Marcos Portugal : uma reavaliação / coord. David Cranmer. –
(Estudos musicológicos ; 10)

ISBN 978-989-689-245-6

I – CRANMER, David, 1954-

CDU 929Portugal, Marcos
78Portugal, Marcos

A presente publicação é financiada pela FCT através do projeto estratégico do CESEM na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (PEst-OE/EAT/UI0693/2011)

Agradecimentos institucionais

Pela autorização para reproduzir partituras e documentos:

Biblioteca Nacional de Portugal
Fábrica da Sé de Lisboa
Biblioteca Comunale, Castelfranco

Título: Marcos Portugal: uma reavaliação

Coordenador: David Cranmer

Assistente editorial: Simão Marcelino e Carmo

Edição: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – Universidade Nova de Lisboa

Depósito legal n.º 347 316/12

Lisboa, novembro de 2012

ÍNDICE

Abreviaturas	11
Prefácio I <i>Mário Vieira de Carvalho</i>	15
Prefácio II <i>André Cardoso</i>	19
Introdução <i>David Cranmer</i>	23
Cronologia <i>António Jorge Marques</i>	27
I Marcos António Portugal (1762-1830): estudo biográfico <i>António Jorge Marques</i>	41
A música teatral	
II <i>Maestro do Teatro do Salitre</i> <i>David Cranmer</i>	145
III As óperas italianas: a sua receção e disseminação <i>David Cranmer</i>	157
IV <i>As farse Rinaldo d'Aste e Lo spazzacamino principe</i> na tradição do teatro declamado e musical italiano <i>David Bryant</i>	181
V "Quazi diferente do primeiro original": <i>Lo spazzacamino</i> <i>principe e O basculho de chaminé</i> <i>Ricardo Bernardes</i>	193
VI <i>L'equivoco in equivoco, Quem busca lãa fica tosqueado</i> <i>e O desfarce venturozo: a "obra" e a edição crítica</i> <i>David Cranmer</i>	203

**“QUAZI DIFERENTE DO PRIMEIRO ORIGINAL”:
LO SPAZZACAMINO PRINCIPE E O BASCULHO DE CHAMINÉ**

Ricardo Bernardes

FCSH, Universidade Nova de Lisboa¹

Desde há pelo menos um século que desperta curiosidade a partitura manuscrita intitulada “O Basculho”, de Marcos Portugal, hoje conservada na Biblioteca Alberto Nepomuceno, que integra a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro². Como refere Luiz-Heitor Correia de Azevedo (1935, 244), “No Rio, ouvimos a *ouverture* d’*O Basculho*, que Alberto Nepomuceno reconstituiu, e podemos ler algumas obras sacras, guardadas na Biblioteca do Instituto Nacional de Musica. São páginas vulgares, inspidas e sem originalidade.”³ Apesar deste juízo duro da parte de Correia de Azevedo, outros, para além de Nepomuceno, entenderam que a música de Marcos Portugal, no geral, e esta fonte, em particular, tivessem interesse.

Em 1965, o maestro Alceo Bocchino gravou em disco não apenas a abertura, mas também o dueto das personagens Rosina e Pieroto, no último dos cinco discos da coleção *Música na Corte Brasileira*⁴. Foi através deste

¹ Bolseiro de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e membro integrado do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

² *BR-Rem*, com a classificação/cota: MS (E) P-XI-1.

³ Assinado só L-H. Agradecemos a David Cranmer por nos ter chamado a atenção para esta referência.

⁴ Marcos Portugal, excertos de *O basculho da chaminé*, no disco “Música na Corte Brasileira”, Vol. V, “Rio de Janeiro: a ópera no antigo Teatro Imperial”. Maria Helena Buzelin, Fernando Teixeira, Juan Thibault, Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio M.E.C., dir. Alceo Bocchino. 3CBX 414. Angel, 1965.

Marcos Portugal: uma reavaliação, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 193-202.

disco que a obra e a fonte chegaram à atenção do presente autor, provocando uma série de dúvidas: De que se tratava aquele dueto operático em língua portuguesa? Que obra poderia ser aquela? Qual o seu contexto e mesmo o sentido real do texto? Existindo esta cópia no Brasil, chegou a fazer parte da música aí praticada em tempos da corte portuguesa no Rio de Janeiro? E assim, de que maneira?

Em 2001, surgiu, no âmbito da preparação da coleção de partituras *Música no Brasil – séculos XVIII e XIX* (Bernardes 2001), uma oportunidade para visitar o manuscrito de *O basculho* e para começar a responder a estas questões. No entanto, como se verificou, o manuscrito apresentava-se confuso, aparentemente incompleto e muito deteriorado. Não havia tempo e nem mesmo era a intenção daquele momento recuperar a obra completa. Limitamo-nos ao dueto de Rosina e Pierotto, já gravado por Bocchino, assim como a duas árias, uma para cada personagem do dueto, de modo a criar um conjunto de interesse para execução prática.

Em 2001 foi lançada a gravação de *Lo spazzacamino principe*⁵ (Veneza, 1794), versão original italiana de *O basculho*, dirigida por Álvaro Cassuto, o que nos permitiu, pela primeira vez, uma comparação parcial das duas versões. A comparação plena, contudo, só se tornou possível graças à edição crítica de *O basculho* entretanto realizada pelo projeto de investigação “Marcos Portugal: a obra e sua disseminação”, no âmbito das comemorações dos 250 anos de aniversário do compositor (ver nota final do editor).

A preparação desta edição começou com uma etapa preliminar: um estudo do conteúdo exato da partitura manuscrita. Neste processo, o que parecia irremediavelmente danificado pela traça, para além de incompleto, revelou-se ao fim como material sobretudo desorganizado, sendo plenamente factível sua sistematização e edição. Segundo Cranmer (2012, 26), o manuscrito parece ter sido “encadernado por quem não terá sabido ler música e sem orientação de quem sabia”. Havia várias folhas viradas ao contrário e fora da ordem, especialmente ao final da ópera, o que dava a falsa impressão de que faltavam muito mais páginas do que de fato era o caso.

Uma análise cuidadosa revelou, no entanto, que o manuscrito está completo à excepção de duas folhas: uma no quinteto e a última do final, depois de os cantores terem terminado. Assim, foi necessário reconstituir alguns poucos compassos no quinteto e no final, assim como um reduzido número de notas que a traça consumiu (Cranmer 2012, 30).

⁵ Marcos Portugal, *Lo spazzacamino principe* (Génova: Dynamic, Orquestra da Camera Milano Classica, Álvaro Cassuto), 2001.

De acordo com a *Relação Autógrafa* (RA), *O basculho* trata-se da adaptação portuguesa feita pelo próprio compositor para o Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa, em 1794, da farsa italiana *Lo spazzacamino principe*, tendo sido composta ao início do mesmo ano para o Teatro San Moisè, em Veneza. Cranmer dá-nos a informação da *Gazzetta Universale Veneta* de que *Lo spazzacamino principe* foi estreada a 4 de janeiro de 1794 em duplo cartaz com *Rinaldo d’Aste*, outra farsa em um só ato do mesmo compositor. *Lo spazzacamino* foi um estrondoso sucesso, tendo sido levada à cena várias outras vezes na mesma temporada e em cerca de três dezenas de outros teatros em Itália e fora dela, comprovadamente ao menos até 1819 (Cranmer 2012, 28).

A RA pode conter alguma imprecisão quanto à data exata da versão feita para Lisboa, mas terá sido encenada durante os meses que o compositor passou em Portugal entre 1794 e 1795. O mesmo documento faz uma explícita referência de que tratava-se de uma obra reescrita para Lisboa ao catalogar *O basculho* entre as farças representadas no Teatro da Rua dos Condes, com a observação “Traducção do italiano de uma intitulada *Lo principe spazzacamino* do mesmo Autor, mas quazi diferente do primeiro original”. Esta informação dá a entender que o autor, ainda que tendo em mente que não tratava-se de uma “obra nova”, deixava claro que era uma obra diversa, que vemos ter sido construída sobre o reaproveitamento de ideias musicais ou estruturas apresentadas na versão de Veneza.

Devemos salientar, sobretudo, que em meio às análises do material foram observadas não somente diferenças no tratamento do material musical *per se*, mas sobretudo, no que condiz à gestão do tempo dramático da obra e suas diferentes relações quando de um espetáculo num contexto italiano, como no caso de *Lo spazzacamino*, e outro adaptado ao modo português, como no caso de *O basculho*. É justamente o modo como o compositor adaptou ideias melódicas similares, ou mesmo idênticas em alguns momentos, o que causa interesse neste ajustamento para um gosto e expectativas de um público específico em Lisboa, certamente diverso daquele que teve em Itália. De acordo com Cranmer (2012, 30), era procedimento usual de Marcos Portugal, seja em sua música dramática ou mesmo religiosa, o de “não rever as suas obras para novos contextos, mas recompô-las. Aproveitando uma parte significativa do material temático e algumas outras ideias do original, retrabalhava-as quase de raiz.” Deste modo, *Lo spazzacamino* foi duplamente adaptada ao tornar-se *O basculho*, ou seja, as mudanças foram feitas tendo em mente tanto as características da companhia de cantores portugueses do Teatro da Rua dos Condes, quanto o gosto do público de Lisboa frequentador dos entremezes e farças locais.

Um ponto fundamental a ser levantado é que uma vez que as mulheres eram proibidas de subir aos palcos portugueses, os papéis femininos da

do presente autor, provocando
dele dueto operático em língua
qual o seu contexto e mesmo o
Brasil, chegou a fazer parte da
puesas no Rio de Janeiro? E se

ção da coleção de partituras *Mú-
sicas* 2001), uma oportunidade
para começar a responder a estas
manuscrito apresentava-se confu-
sionado. Não havia tempo e nem
operar a obra completa. Limita-
do por Bocchino, assim como
teto, de modo a criar um con-

*spazzacamino principe*⁵ (Vene-
za, dirigida por Álvaro Cassu-
za comparação parcial das duas
tornou possível graças à edição
pelo projeto de investigação
no âmbito das comemorações
na nota final do editor).

uma etapa preliminar: um es-
tudo. Neste processo, o que pare-
cia além de incompleto, reve-
lante organizado, sendo plenamente
Cranmer (2012, 26), o manus-
crito não terá sabido ler música e
as folhas viradas ao contrário e
era o que dava a falsa impressão
de fato era o caso.

ento, que o manuscrito está
no quinteto e a última do final.
Assim, foi necessário reconstituir
o final, assim como um reduzido
Cranmer 2012, 30).

Dynamic, Orquestra da Camer

versão de Lisboa foram feitos por homens falsetistas, de certo modo atores que cantores, como era usual aos entremezes. As tessituras das personagens femininas foram adaptadas pelo compositor de modo a não ultrapassar mais de uma oitava, o que indicaria as limitações técnicas destes caracteres. Os papéis masculinos, por outro lado, são bastante mais explorados e exigentes tecnicamente. A maior modificação das partes vocais para a versão portuguesa é relativa aos papéis de *Príncipe* (no original) ou *Barão* (na versão portuguesa), pois esta passa de uma parte de tenor para uma de barítono (ou *basso buffo* a depender da leitura). Deve ser lembrado que a mudança de tessitura pode influenciar também a natureza e mesmo a leitura da personalidade da personagem, uma vez que a leveza e até certa agilidade da parte de tenor é substituída por uma linha mais afeita à voz de baixo. É sempre, todavia, adaptações musicais que devem ser feitas sobretudo nos dois grandes números de conjuntos, casos em que os ajustes são mais complexos que uma simples adequação de tonalidades e tessituras vocais.

A estrutura formal das duas versões é baseada na *farsa*, gênero em um ato que floresceu em Itália durante um período de cerca de vinte anos a partir dos meados da década de 1790, tendo Marcos Portugal e o jovem Rossini entre seus expoentes. Veneza, cidade para qual Portugal escreveu suas *farse*, tornou-se um polo irradiador deste gênero, que caracterizava-se por ser bastante flexível e diverso em questões formais. Segundo David Bryant (1989, 431), é bastante difícil definir um padrão formal para as *farse* italianas dos anos 1790, uma vez que o objetivo era agradar ao público, prezando pela fluidez do texto mais do que fixar-se em estruturas fixas ou pré-definidas. Bryant observa, porém, que “a estrutura interna da *farsa* frequentemente toma como modelo o *dramma giocoso per musica* em dois atos, com uma redução no número na extensão dos recitativos e na quantidade dos números musicais”⁷. Algo que pode ser observado como típico, ou ao menos bastante recorrente, é à meio da *farsa* apresentar-se um número *concertato* cuja função é bastante semelhante àquela de um final de primeiro ato de um *dramma giocoso*, em que a ação dramática chega a seu clímax à procura da solução do *imbroglio*, como é o caso dos quintetos de *Lo spazzacamino* e *O basculho*.

⁶ Em contrapartida, o papel de D. Fábio (este passando de barítono a tenor), uma vez que trata-se de um papel secundário, não muda tão fundamentalmente o caráter da personagem.

⁷ Tradução do presente autor. “The internal structure of the *farsa* frequently takes as model the two-act *dramma giocoso per musica*, with a reduction in the number and length of the recitatives and the number of closed-form pieces: typical, halfway through the *farsa*, is the appearance of a *concertato* piece whose function is largely similar to the ensemble finale in Act 1 of a *dramma giocoso*” no verbete de David Bryant, “Farsa.” no *Grove Music Online. Oxford Music Online* (última consulta 04/09/2012).

Ambas estas versões mantiveram as estruturas da *farsa veneziana* e as diferenças, por vezes, são sutis. A versão italiana possui abertura e onze números musicais, enquanto a portuguesa tem nove números para além da abertura, que é muito similar à original⁸. A mais marcante e frequente das questões re-trabalhadas pelo compositor para a versão portuguesa comparativamente a *Lo spazzacamino*, é o fato da orquestração tornar-se mais objetiva ou direta e mesmo mais acessível tecnicamente, exemplificadas em um menor uso de efeitos orquestrais como figurações rápidas em escalas e ornamentos escritos. Exemplos relativos a estas diferenças no uso da orquestração, podem ser encontrados tanto na abertura como no dueto final entre Pieroto e o Príncipe/Barão. Quanto à constituição da orquestra, se repara em *O basculho* a presença de dois trompetes, de *divisi* nas violas em alguns movimentos, partes iguais para violoncelos e contrabaixos e a ausência de uma parte distinta de fagote.

Não é objetivo deste breve texto realizar uma análise musical aprofundada das versões, a qual poderia trazer inúmeros detalhes. No entanto, algumas das características essenciais do processo de adaptação das versões são aqui ressaltadas (ver a tabela comparativa, no fim deste texto). Para exemplificar, observamos que na abertura de *O basculho* a música é a mesma usada em *Lo spazzacamino* em toda a exposição do tema principal (do início ao compasso 39). A partir do compasso seguinte, encontram-se solos de trompas em *O basculho*, substituindo uma pequena célula imitativa realizada nas cordas em *Lo spazzacamino*. O tema principal não possui desenvolvimentos ou desdobramentos e ambas versões, em termos estruturais ou harmônicos, pouco ou nada diferem, na sua essência, entre si.

O trio introdutório ("Piano... con gran giudizio" / "Manso... com bom sentido"), assim como as cavatinas de Pieroto ("Oh Spazzacamino... che grazie, che brio" / "Lá vai o Basculho... Que graça, que brio") e o primeiro dueto de Pieroto e Príncipe/Barão ("Vado. Va. Ma che? Ma che?" / "Parto. Sim. Mas? Quê?"), são muito similares nas duas versões no que diz respeito às estruturas e processos harmônicos (ainda que as tonalidades não sejam as mesmas nas cavatinas), tendo o uso da orquestração menos elaborada e ornamentada em *O basculho* o seu principal diferencial. Por outro lado, a música para a primeira ária de Príncipe/Barão ("Fortunato colui che d'amore" / "Venturoso quem inda não teve"), assim como para o dueto de Pieroto e Rosina ("Signor... ma cos'avete..." / "Senhor, oh Céus, que ten-

⁸ Para efeitos de comparação foram utilizados o libreto original de *Lo spazzacamino principe*, a partitura manuscrita do mesmo em *US-Wc*, com a cota 170845 (uma cópia de inícios do século XX de uma cópia da época no Arquivo Ricordi) e a cópia de *O basculho de chaminé* em *BR-Rem*.

des?") são totalmente distintas. De um longo dueto em dois movimentos e com 148 compassos, a versão portuguesa foi reduzida a um só movimento de 97 compassos, intensificando a graça e dinamicidade do movimento. No último dueto antes do final, a estrutura formal e harmônica foram pouquíssimo alteradas, para além da adaptação das tessituras dos cantores como já explicado, e concentram-se sobremaneira numa linguagem técnica mais direta para as cordas. As árias de D. Flora ("Deh non tardare a compiere") e a segunda ária do Príncipe ("Leggiadrette donne belle") não estão previstas na partitura de *O basculho*. No entanto, a razão evidencia-se ser mais em virtude das possíveis readequações técnicas aos cantores falsetistas de Lisboa do que alguma preocupação em adequação dramática ou da duração da obra. No original, a ária de D. Flora é bastante elaborada, com coloraturas de agilidade e tessitura extensa, algo incompatível com a versão portuguesa.

As adaptações de maior interesse dão-se, no entanto, nos *ensembles* como o quinteto e o final em sexteto. Os movimentos não diferem muito em número total de compassos entre as duas versões, mas sim na organização interna e proporcionalidade de suas sub-seções. A diferença fundamental dá-se, nestes casos, numa questão mais subjetiva e menos mensurável à primeira vista, uma vez que tratam da leitura e interpretação da partitura quanto à quantidade efetiva de informação musical a cada compasso. Em *Lo spazzacamino* há uma maior dificuldade técnica e um acentuado número de subdivisões (sobretudo na escrita orquestral), que implicam numa execução tendencialmente mais lenta, de modo a não inviabilizar o entendimento do discurso musical. O oposto dá-se no caso da simplificação da escrita instrumental em *O basculho*, em que a quantidade mais reduzida de informação musical (representada pela quantidade de notas ou subdivisões), sugere um maior dinamismo quanto aos tempos musicais (e consequentemente dramáticos) a serem utilizados, de modo a não refrear a ação nem a vitalidade musical.

O sexteto final, para além das questões puramente musicais, apresenta uma questão importante no aspecto da adaptação do libreto para aproximar a concepção teatral do gênero ibérico do entremez. Conforme Manuel Coelho Rebelo, no entremez seiscentista *Del ahorcado fingido*, publicado em *Musica Entretenida de Varios Entremeses* e citado por Cranmer (2008, 35), "ô sea en baile, ô pancadas todo el entremes se acaba". Na última das sub-seções do final torna-se evidente esta adaptação de uma *farsa* italiana, que previa um sólido final feliz, em um entremez ao modo e gosto dos portugueses. Em *Lo spazzacamino* somente D. Fabio (o "vilão" da trama) permanece confuso, tendo "o martelo a bater-lhe à cabeça", enquanto as outras personagens celebram a sua boa sorte e resolução do drama. Por outro lado, em *O basculho*, todas as personagens terminam o drama em confusão, cantando as onomatopeias "tum, tum, tum..." de modo a emular o som de martelo em

suas cabeças. Não há final feliz ou solução usual como em *Lo spazzacamino*, pois todas as personagens cantam o mesmo texto de estupefacção que não propõe uma resolução ou final feliz, e sim um final típico em "pancadas" esperado ao fim de todo entremez.

É lícito concluir que a música da versão portuguesa mesmo parecendo menos complexa tecnicamente é, no entanto, mais fluida e direta ao evitar algumas repetições presentes na versão original italiana que poderiam ser consideradas desnecessárias ou excessivas no contexto musical de uma farça ou entremez. Estas razões, juntamente ao hábito do compositor de adaptar suas obras a novos contextos, parecem ter sido razões suficientes para escrever ou reescrever uma obra "quazi diferente" para Lisboa. *O basculho*, em seu hibridismo torna-se uma versão musical reduzida, mas que ganha em interesse teatral, sobretudo quando analisada a questão da fluência na interação entre a duração das partes cantadas e do texto falado.

Finalmente, o mais importante talvez para além das questões formais, é que a acessibilidade técnica, conjuntamente ao fato de ser originalmente escrita em português, dá a *O basculho* a vocação para tornar-se uma obra referencial para o canto e ópera em língua portuguesa. Deste modo ofereceu-se aos teatros, conservatórios e cursos superiores de música uma obra bela, leve, que agrada ao público e que, portanto, possui todo o potencial para tornar-se paradigmática neste universo musical luso-brasileiro ainda pouco conhecido e executado.

Nota do editor: A edição crítica de *O basculho de chaminé* foi elaborada por David Cranmer, Gabriel Cipriano e Rui Magno Pinto, para representação no Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa, no âmbito das celebrações dos 250 anos do compositor. As duas récitas realizaram-se a 23 e 24 de março de 2012, no Salão Nobre. A direção musical foi de Ricardo Bernardes, encenação de Pedro Wilson. Ricardo Bernardes dirigiu igualmente duas récitas na Capela Santa Maria, em Curitiba, a 24 e 25 de novembro de 2012.

<i>Lo spazzacamino principe</i> Veneza, 1794	Andamento, tonalidade, compasso, número de compassos e orquestração	<i>O basculho de chaminé</i> Lisboa, 1794	Andamento, tonalidade, compasso, número de compassos e orquestração
Sinfonia	Allegro; Dó Maior; 6/8; 181 c. Ob., Cor. I e II in G, VI. I, VI. 2, Vla, Vlc, B.	Sinfonia	Allegro; Dó Maior; 6/8; 206 c. Ob., Cor. I e II in G, Trp. I e II in C, VI. I, VI. 2, Vla, B.
1. (Introduzione) Piano... con gran giudizio	Allegro; Sol Maior; 4/4; 157 c. Fl. I e II, Ob. I e II, Cor. I e II in G, D. Flora (S), Fabio (B), Gianino (B), VI. I, VI. II, Vla., Vlc., B.	1. (Introdução) Manso... com bom sentido	Andante sostenuto; Sol Maior; 4/4; 169 c. Fl. I e II, Cor. I e II in G, Flora (S), Fábio (T), Janino (B), VI. I, VI. II, Vla., B.
2. Pierotto: Oh spazzacamino	[Allegretto]; Sol Maior; 3/8; 46 c. Pierotto (B), VI.I, VI.II, Vla., Vlc., B.	2. Pieroto: Lá vai o basculho	Allegro; Lá Maior; 3/8; 43 c. Pieroto (B), VI.I, VI.II, Vla., B.
3. Pierotto: Che grazie che brio!	Allegretto; Sol Maior; 3/8; 98 c. Pierotto (B), VI. I, VI. II, Vla., Vlc., B.	3. Pieroto: Que graça, que brio!	Allégretto; Lá Maior; 3/8; 130 c. Pieroto (B), VI. I, VI. II, Vla., B.
4. Principe: Fortunato colui che d'amore	[sem ind.]; Lá Maior; 2/2; 60c. Fl. I e II, Cor. I e II in A, Principe(T), VI. I, VI. II, Vla., Vlc., B.	4. Barão: Venturoso quem ainda não teve	Andante sostenuto; Sol Maior; 2/2; 54 c. Ob. I e II, Cor. I e II in G, Barão (B), VI. I, VI. II, Vla., B.
5. Pier, Princ: Vado. / Va. / Ma che? / Ma che?	[sem ind.]; Ré Maior; 2/2; 60c. Ob. I e II, Cor. I e II in D, Fag., Pierotto (B), Principe (T), VI. I, VI. II, Vla., Vlc., B.	5. Bar, Pier: Parto. / Sim. / Mas? / Que?	Andante mosso; Ré Maior; 2/2; 101 c. Ob. I e II, Cor. I e II in D, Pieroto (B), Barão (B), VI. I, VI. II, Vla., B.
6. Rosina: Riverente e di buon core	[sem ind.]; Dó Maior; 2/2; 57c. Fl. I e II, Cor. I e II in C, Fag., Rosina (S), VI. I, VI. II, Vla., Vlc., B.	6. Rosina: Satisfeita, e respeitosa	Larghetto non tanto; Lá Maior; 2/4; 113 c. Fl. I e II, Trp. I e II in A, Rosina (S), VI. I, VI. II, Vla., B.
7. Ros, Pier: Signor... ma cos'avete...	Andantino; 2/4; Si b Maior; 148 c. Ob. I e II, Cor. I e II in Bb, Fag., Rosina (S), Pieroto (B), VI. I, VI. II, Vla., Vlc., B.	7. Ros, Pier: Senhor, oh Céus, que tendes?	Andante agitado; Si b Maior; 2/4; 97 c. Ob. I e II, Trp. I e II in Bb, Rosina (S), Pieroto (B), VI. I, VI. II, Vla., B.
8. Flora: Deh non tardare a compiere	[sem ind.]; Sol Maior; 2/4. 118c. Fl. I e II, Cor. I e II in G; Fag., Flora (S), VI. I, VI. II, Vla., Vlc., B.	-	-
9. Princ: Leggiadrette donne belle	Andante mosso; Sol Maior; 2/4; 69 c. Fl. I e II, Cor. I e II in G; Marchese (T), VI. I, VI. II, Vla., Vlc., B.	-	-

continua

continuação

de	Andamento, tonalidade, compasso, número de compassos e orquestração
6	Allegro; Dó Maior; 6/8; 206 c. Ob., Cor. I e II in G, Trp. I e II in C, Vl. I, Vl. 2, Vla, B.
io)	Andante sostenuto; Sol Maior; 4/4; 169 c. Fl. I e II, Cor. I e II in G, Flora (S), Fábio (T), Janino (B), Vl. I, Vl. II, Vla., B.
ulho	Allegro; Lá Maior; 3/8; 43 c. Pieroto (B), Vl.I, Vl.II, Vla., B.
ce	Allegretto; Lá Maior; 3/8; 130 c. Pieroto (B), Vl.I, Vl.II, Vla., B.
em	Andante sostenuto; Sol Maior; 2/2; 54 c. Ob. I e II, Cor. I e II in G, Barão (B), Vl.I, Vl.II, Vla., B.
3	Andante mosso; Ré Maior; 2/2 101 c. Ob. I e II, Cor. I e II in D, Pieroto (B), Barão (B), Vl.I, Vl.II, Vla., B.
ceus,	Larghetto non tanto; Lá Maior; 2/4; 113 c. Fl. I e II, Trp. I e II in A, Rosina (S), Vl.I, Vl.II, Vla., B.
	Andante agitato; Si b Maior; 2/4; 97 c. Ob. I e II, Trp. I e II in Bb, Rosina (S), Pieroto (B), Vl.I, Vl.II, Vla., B.
	-
	-

continua

3. (Quinteto): Amabil Principino	Andante con moto; Ré Maior; 2/4; 262 c. Fl. I e II, Cor. I e II in C, Rosina (S), Flora (S), Principe (T), Fabio (B), Pierotto (B), Vl.I, Vl.II, Vla., Vlc., B.	8. (Quinteto) Amável Barãozinho	Largo; Dó Maior; 2/4; 286 c. Fl. I e II, Cor. I e II in C, Rosina (S), Flora (S), Fábio (T), Pieroto (B), Barão (B), Vl.I, Vl.II, Vla., B.
11. Pier, Princ: Signor io sono un tavolo	[sem ind.]; Si b Maior; 4/4; 124 c. Ob. I e II, Cor. I e II in Bb, Principe (T), Pieroto (B), Vl.I, Vl.II, Vla., Vlc., B.	9. Pier, Princ: Senhor eu sou um doído	Allegro agitato; Si b Maior; 4/4; 118 c. Ob. I e II, Cor. I e II in Bb, Pieroto (B), Barão (B), Vl.I, Vl.II, Vla., B.
12. Finale (sexteto)	Andante sostenuto; 2/4; Mi b Maior; 468 c. Ob. I e II, Cor. I e II in C, [Trp I e II in Bb], Rosina (S), Flora (S), Principe (T), Fabio (B), Pierotto (B), Gianino (B), Vl.I, Vl.II, Vla., Vlc., B.	10. Final (sexteto)	Andante maestoso; Mi b Maior; 2/4; 434 c. Ob. I e II, Cor. I e II in C, [Trp I e II in Bb], Rosina (S), Flora (S), Fábio (T), Pieroto (B), Barão (B), Janino (B), Vl.I, Vl.II, Vla., B.

Quadro I: Tabela comparativa de *Lo spazzacamino principe* e *O basculho de chaminé*

Bibliografia

AZEVEDO, Luiz-Heitor Correia de. “Notas Bibliographicas: Mario de Sampaio Ribeiro.” *Revista Brasileira de Música*, II 3, setembro de 1935, 243-245.

BARATA, José Oliveira. “Entremez sobre o entremez.” *Revista Biblos*, 1977. 387-457.

BERNARDES, Ricardo (org.). *Música no Brasil – séculos XVIII e XIX*, v 3. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

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.

BRESCIA, Rosana Marreco. *É lá que se representa a comedia: A Casa da Ópera de Vila Rica (1770-1822)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

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, 431-455. 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. “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.” Comunicação não publicada, 2011.

_____. “O basculho de chaminé.” *Glosas* 5, maio de 2012, 26-31.

- HEARTZ, Daniel. "The Creation of the Buffo Finale in Italian Opera." *Proceedings of the Royal Musical Association* 104, 1977-78, 67-78.
- NOGUEIRA, Carlos. *O Essencial Sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.
- 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.