



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

RAISSA AMARAL MAGRINI

A MORENINHA (1980), DE ERNST MAHLE: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA,
EDIÇÃO CRÍTICA E PERFÓRMANCE

CAMPINAS
2023

RAISSA AMARAL MAGRINI

A MORENINHA (1980), DE ERNST MAHLE: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA,
EDIÇÃO CRÍTICA E PERFÓRMANCE

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: PROF. DR. ANGELO JOSÉ FERNANDES

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA TESE DEFENDIDA PELA
ALUNA RAISSA AMARAL MAGRINI E ORIENTADA PELO
PROF. DR. ANGELO JOSÉ FERNANDES.

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Amaral, Raíssa, 1992-
Am13m A Moreninha (1980), de Ernst Mahle : contextualização histórica, edição crítica e performance / Raissa Amaral Magrini. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Angelo José Fernandes.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),
Instituto de Artes.

1. Mahle, Ernst, 1929-. 2. Ópera - Brasil. 3. Música - Crítica e interpretação. 4. Óperas - Histórias, enredos, etc. I. Fernandes, Angelo José, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: A Moreninha (1980), by Ernst Mahle : historical context, critical edition and performance

Palavras-chave em inglês:

Mahle, Ernst, 1929-

Opera - Brazil

Music - Criticism and interpretation

Operas - Stories, plots, etc

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Doutora em Música

Banca examinadora:

Angelo José Fernandes [Orientador]

Adriana Giarola Kayama

Eliana Asano Ramos

Mauro Camilo de Chantal Santos

Paulo Mugayar Kühn

Data de defesa: 21-12-2023

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-6641-3057>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8202969107888701>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

RAISSA AMARAL MAGRINI

ORIENTADOR: ANGELO JOSÉ FERNANDES

MEMBROS:

1. PROF. DR. (ORIENTADOR) ANGELO JOSÉ FERNANDES
2. PROF(A). DR(A) ADRIANA GIAROLA KAYAMA
3. PROF(A). DR(A) ELIANA ASANO RAMOS
4. PROF. DR. MAURO CAMILO DE CHANTAL DOS SANTOS
5. PROF. DR. PAULO MUGAYAR KÜHL

Programa de Pós-Graduação em Música – Teoria, Criação e Prática do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 21.12.2023

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese ao meu querido Cacá, meu “pai da vida e do coração” e mentor. Aquele me guiou e auxiliou em cada passo dessa caminhada. Levo comigo cada lição e ensinamento que você compartilhou, são nessas lembranças que vivemos que levo você comigo para sempre. Minha eterna gratidão.

Para a minha amada mãe, Márcia, minha inspiração. Sua dedicação e amor incondicional me guiaram ao longo dessa caminhada, sem sua presença e encorajamento, nada disso seria possível.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 – nº do processo 88887.186057/2018-00.

Gostaria de agradecer ao meu orientador por compartilhar toda a sua experiência, contribuindo para a realização desta tese.

Devo agradecimentos à Escola de Música e à Associação Amigos Mahle, por disponibilizar o meu acesso aos acervos musicais e históricos.

Agradeço, também, à minha amiga Eliana Asano, que sempre esteve pronta para sanar as minhas dúvidas.

Por fim, agradeço a cada um que, de certa maneira, contribuiu para a realização deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho apresenta, por meio de pesquisas bibliográficas e consultas a diversos acervos, um panorama sobre as seguintes óperas do compositor germano-brasileiro Ernst Mahle (1929): *Maroquinhas Fru-Fru* (1974), *A Moreninha* (1980), *O Garatuja* (2005) e *Isaura* (2020). Além disso, realizou-se uma edição crítica da partitura orquestral da ópera *A Moreninha* (1980), mediante o cotejo de fontes, conforme James Grier, e a apresentação de um aparato crítico. Nesse ensejo, ressaltaram-se algumas características musicais atinentes a essa ópera. Por fim, em anexo, dispõe-se da partitura completa da grade orquestral.

Palavras-chave: Ópera brasileira; edição crítica; análise musical; performance; Ernst Mahle.

ABSTRACT

This dissertation seeks to provide an overview of four operas composed by the German-Brazilian composer Ernst Mahle (1929): Maroquinhas Fru-Fru (1974), A Moreninha (1980), O Garatuja (2005) and Isaura (2020). Furthermore, it presents a critical edition of the orchestral score of A Moreninha (1980), by comparing sources following James Grier's methodology, and includes a critical apparatus. The analysis highlights key musical characteristics of the opera. The attachments of this research include the complete orchestral score for reference.

Keywords: *Brazilian opera; critical edition; musical analysis; performance; Ernst Mahle.*

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1: Fotografia do compositor Ernst Mahle..... | 22 |
| Figura 2: Diploma de menção honrosa pela obra <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | 26 |
| Figura 3: Programa da ópera <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> , na foto Ida Meirelles como <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | 27 |
| Figura 4: Uso da chapa metálica como instrumento de percussão na ópera <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | 29 |
| Figura 5: Instrumentação utilizada no coro final da ópera <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | 33 |
| Figura 6: Uso de <i>sprechstimme</i> , na ópera <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | 34 |
| Figura 7: Uso do <i>spreche gesang</i> , na ópera <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | 34 |
| Figura 8: Aplicação da figura retórica <i>hypotiposis</i> , na ópera <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> .. | 35 |
| Figura 9: Mahle recebendo aplausos nos agradecimentos finais em uma das récitas da <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | 35 |
| Figura 10: Recorte de jornal sobre a subvenção da ópera <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | 36 |
| Figura 11: Crítica de autor desconhecido sobre a récita de <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> em Limeira | 39 |
| Figura 12: Redução para piano e voz na versão em alemão do coro final da ópera <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | 41 |
| Figura 13: Capa da redução para piano e voz da ópera <i>A Moreninha</i> | 42 |
| Figura 14: Recorte de <i>Jornal de Piracicaba</i> , de 12 de fevereiro de 1992, sobre a montagem da ópera <i>A Moreninha</i> | 48 |
| Figura 15: Recorte de divulgação da estreia da ópera <i>A Moreninha</i> | 48 |
| Figura 16: As personagens Carolina, Joaquina, Clementina e Joana, da ópera <i>A Moreninha</i> , na montagem de 1992..... | 51 |
| Figura 17: Cartaz da ópera <i>O Garatuja</i> | 54 |
| Figura 18: Ilustração de Cido Gonçalves na matéria de João Luiz Sampaio sobre a retomada das óperas brasileiras no jornal <i>a Folha de São Paulo</i> | 61 |
| Figura 19: Recorte de jornal sobre a pré-estreia de <i>O Garatuja</i> em 26 de abril de 2006 | 61 |
| Figura 20: Reportagem sobre a estreia da ópera <i>Isaura</i> em comemoração ao 90º aniversário de fundação da ACIPI e do 70º aniversário da EMP | 69 |
| Figura 21: inserções de correções autógrafas à mão na grade orquestral de 2013. | 76 |

| | |
|---|-----|
| Figura 22: Manuscrito autógrafo da redução para piano e voz da ópera <i>A Moreninha</i> contendo as versões do texto em português e alemão | 77 |
| Figura 23: Ato I, VI. I, c. 61 a 64, erro de altura de nota | 78 |
| Figura 24: Comparação entre as fontes do compasso 61, Ato I da ópera <i>A Moreninha</i> | 78 |
| Figura 25: ausência de elemento textual indicativo de movimentação de cena, c.215 e c.216, Ato II | 78 |
| Figura 26: Ato I, c. 714 e 715, pentagrama das cordas com <i>staccato</i> na linha de todos os instrumentos, com exceção do VI. 2..... | 79 |
| Figura 27: Ato I, c. 734 e c. 735, ausência de indicação de dinâmica na linha do Cb. | 80 |
| Figura 28: Ato I, c. 1317 ao c. 1320, VI.1 e Carolina, erro de duração de figura de nota | 81 |
| Figura 29: Ato I, c. 14, linha de Fg, variante na duração da figura. | 81 |
| Figura 30: Ato I, c. 14, linha do Fg na parte cavada. | 81 |
| Figura 31: Ato I, c. 213, ausência de ligadura de expressão na linha do Vc | 82 |
| Figura 32: Ato I, c. 292, correções autógrafas feitas à caneta pelo compositor | 83 |
| Figura 33: Presença de compassos vazios nas páginas 307 e 308 na partitura orquestral da ópera <i>A Moreninha</i> | 85 |
| Figura 34: Fotografia de José Maria Ferreira, libretista de <i>A Moreninha</i> | 121 |
| Figura 35: Ilha de Paquetá na Baía do Rio de Janeiro, 1878, de Nicolau Facchinetti | 125 |
| Figura 36: Largo da Carioca, com o Chafariz da Carioca na frente e o Convento de Santo Antônio no fundo - A Carioca (1844), de Eduard Hildebrandt..... | 126 |
| Figura 37: Libreto da ópera <i>A Moreninha</i> | 127 |
| Figura 38: Cena final do libreto e excerto da Cena Final do manuscrito para voz e piano da ópera <i>A Moreninha</i> | 128 |
| Figura 39: Transição entre cenas 6 e 7 do Ato I da ópera <i>A Moreninha</i> | 130 |
| Figura 40: Estilo de acompanhamento intermitente na ópera <i>A Moreninha</i> | 131 |
| Figura 41: Alternância de estilo silábico <i>parlando</i> para <i>legato</i> e transição para figura de acompanhamento por figuração na ópera <i>A Moreninha</i> | 132 |
| Figura 42: Setas nas linhas de viola e violoncelo indicando flutuação da afinação na cena 6 da ópera <i>A Moreninha</i> | 133 |

| | |
|--|-----|
| Figura 43: Aplicação da figura retórica <i>assimilatio</i> no naipe de cordas na ópera <i>A Moreninha</i> | 134 |
| Figura 44: Naipe de sopros como condutor de melodia nos coros na ópera <i>A Moreninha</i> | 135 |
| Figura 45: Padrão rítmico característico do baião | 135 |
| Figura 46: Naipe de cordas com caráter rítmico-percussivo numa textura contrapontística na ópera <i>A Moreninha</i> | 136 |
| Figura 47: Construção do padrão rítmico do baião, c. 117 ao 122, Abertura da ópera <i>A Moreninha</i> | 138 |
| Figura 48: Padrão rítmico característico da polca. | 139 |
| Figura 49: Padrão rítmico da polca observado no Fagote, Violas, Violoncelos e Contrabaixos na ópera <i>A Moreninha</i> | 139 |
| Figura 50: Motivo relacionado ao personagem Augusto na ópera <i>A Moreninha</i> , cena 1, Ato I, c.130 ao 138 | 142 |
| Figura 51: Variação do motivo A relacionado a Augusto no coro “Vencedor Vencido” da ópera <i>A Moreninha</i> | 143 |
| Figura 52: Carolina, Motivo A no Ato I da Cena 1, c.186..... | 144 |
| Figura 53: Tema relacionado à Carolina apresentado na Abertura da ópera <i>A Moreninha</i> | 147 |
| Figura 54: Conexão entre os motivos A de Carolina e Augusto na Abertura. | 147 |
| Figura 55: Comparação de uma das variações do motivo A relacionado ao Augusto na Balada da Carolina na ópera <i>A Moreninha</i> | 148 |
| Figura 56: Motivo relacionado ao camafeu e ao breve na ópera <i>A Moreninha</i> | 148 |
| Figura 57: Tema e motivos apresentados no solo “Bela esta manhã”, c. 478-483, cena 2, Ato I da ópera <i>A Moreninha</i> | 149 |
| Figura 58: Tema relacionado à D. Violante na ópera <i>A Moreninha</i> | 150 |
| Figura 59: Figura de acompanhamento relacionada à. D. Violante na ópera <i>A Moreninha</i> | 150 |
| Figura 60: Primeira exposição do motivo relacionado ao Sr. Keblerc, c.518-521, Cena 2, Ato I da ópera <i>A Moreninha</i> | 151 |
| Figura 61: Motivo relacionado ao Sr. Keblerc sendo executado pelos instrumentos agudos na ópera <i>A Moreninha</i> | 152 |
| Figura 62: Primeira ocorrência do motivo A relacionado à Paula, c.913-918, Cena 6, Ato I da ópera <i>A Moreninha</i> | 153 |

| | |
|--|-----|
| Figura 63: Variações do motivo relacionado à Paula da ópera <i>A Moreninha</i> | 153 |
| Figura 64: Sobreposição do motivo da Paula com o do Sr. Keblerc na ópera <i>A Moreninha</i> | 154 |
| Figura 65: Variação rítmica no motivo relacionado a Paula, c.1000 a 1004, Cena 6, Ato I da ópera <i>A Moreninha</i> | 154 |
| Figura 66: Motivo B na linha vocal da Paula, c.925-927, Cena 6, Ato I, linha vocal, da ópera A..... | 155 |
| Figura 67: Variação do motivo da Paula presente na linha vocal, c.974-975, Cena 6, Ato I da ópera <i>A Moreninha</i> | 155 |
| Figura 68: Primeira exposição do tema relacionado às personagens Joaquina, Clementina e Joana na ópera <i>A Moreninha</i> | 156 |
| Figura 69: Figura de acompanhamento no tema relacionado à Joaquina, Clementina e Joana na ópera <i>A Moreninha</i> | 156 |
| Figura 70: Sobreposição de planos sonoros na Cena 7 da ópera <i>A Moreninha</i> | 157 |
| Figura 71: Solo de violino durante cena que se passa na gruta na ópera <i>A Moreninha</i> | 158 |
| Figura 72: Posicionamento da orquestra adotado nas montagens de 2022..... | 160 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---------------------------------|----|
| Tabela 1: Aparato crítico. | 87 |
|---------------------------------|----|

LISTA DE QUADROS

| | |
|--|----|
| Quadro 1: Estrutura do sumário apresentada em séries no catálogo de obras de Ernst Mahle | 17 |
| Quadro 2: Premiações recebidas por Ernst Mahle entre 1961 e 2005 | 22 |
| Quadro 3: Instrumentação na ópera <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | 28 |
| Quadro 4: Divisão de cenas e a instrumentação na ópera <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | 29 |
| Quadro 5: Relações entre personagens de <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> e classificações e extensões vocais | 30 |
| Quadro 6: Número de conjuntos vocais e coros na ópera <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | 32 |
| Quadro 7: Locais de apresentação da primeira turnê de <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> pelo estado de São Paulo | 36 |
| Quadro 8: Profissionais envolvidos na estreia da <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | 37 |
| Quadro 9: Relação de integrantes e suas respectivas funções na montagem de <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> no Teatro Marília de Belo Horizonte | 40 |
| Quadro 10: Instrumentação na ópera <i>A Moreninha</i> | 43 |
| Quadro 11: Divisão de cenas e instrumentação na ópera <i>A Moreninha</i> | 43 |
| Quadro 12: Número de conjuntos vocais e coros na ópera <i>A Moreninha</i> | 45 |
| Quadro 13: Relação de personagens de <i>A Moreninha</i> e suas classificações e extensões vocais | 46 |
| Quadro 14: Relação de cidades com a montagem da ópera <i>A Moreninha</i> e datas.. | 49 |
| Quadro 15: Relação de profissionais atuantes na montagem de <i>A Moreninha</i> em 1992. | 49 |
| Quadro 16: Relação de profissionais atuantes na montagem de <i>A Moreninha</i> , em 2013-2014 | 52 |
| Quadro 17: Datas, cidades e teatros em que <i>A Moreninha</i> foi apresentada em 2014 | 53 |
| Quadro 18: Instrumentação da ópera <i>O Garatuja</i> | 55 |
| Quadro 19: Divisão de cenas e de instrumentação presente na ópera <i>O Garatuja</i> .. | 55 |
| Quadro 20: Ocorrências de coros e conjuntos vocais na ópera <i>O Garatuja</i> | 58 |
| Quadro 21: Seções instrumentais nas óperas <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> , <i>A Moreninha</i> e <i>O Garatuja</i> | 59 |
| Quadro 22: Relação de personagens de <i>O Garatuja</i> e suas respectivas classificações e extensões vocais | 59 |

| | |
|--|-----|
| Quadro 23: Relação de integrantes e suas respectivas funções na montagem de 2006 da ópera <i>O Garatuja</i> | 61 |
| Quadro 24: Instrumentação na ópera <i>Isaura</i> | 66 |
| Quadro 25: Distribuição de cenas, personagens e instrumentação na ópera <i>Isaura</i> | 66 |
| Quadro 26: Quantidade de seções instrumentais nas óperas de Mahle | 67 |
| Quadro 27: Relação de personagens de <i>Isaura</i> e suas respectivas classificações e extensões vocais..... | 68 |
| Quadro 28: Relação de integrantes e suas respectivas funções na ópera <i>Isaura</i> | 69 |
| Quadro 29: Quantidade de cenas, personagens solistas, coros e conjuntos vocais nas óperas de Mahle..... | 70 |
| Quadro 30: Comparação em relação à quantidade de seções exclusivamente instrumentais nas óperas de Mahle..... | 71 |
| Quadro 31: Comparativo da instrumentação entre as óperas <i>Maroquinhas Fru-Fru e A Moreninha</i> | 71 |
| Quadro 32: Comparativo da instrumentação entre as óperas <i>O Garatuja e Isaura</i> .. | 72 |
| Quadro 33: Textos de autoria de José Maria Ferreira. | 121 |
| Quadro 34: Divisão de cenas e ambientação cênica na ópera <i>A Moreninha</i> | 125 |
| Quadro 35: Exemplos de utilização de padrões rítmicos recorrentes na ópera <i>A Moreninha</i> | 137 |
| Quadro 36: Variações do Motivo A relacionado ao Augusto na ópera <i>A Moreninha</i> | 143 |
| Quadro 37: Algumas variações dos motivos relacionados à personagem Carolina na ópera <i>A Moreninha</i> | 145 |
| Quadro 38: Variações das células x acrescidas de notas auxiliares no Motivo A relacionado à Carolina na ópera <i>A Moreninha</i> | 145 |
| Quadro 39: Variações do motivo B relacionado à Carolina na ópera <i>A Moreninha</i> | 146 |
| Quadro 40: Variações do motivo relacionado à D. Ana na ópera <i>A Moreninha</i> | 149 |
| Quadro 41: Variações do motivo relacionado ao Sr. Keblerc na ópera <i>A Moreninha</i> | 152 |
| Quadro 42: Relação de integrantes e suas respectivas funções nas montagens da ópera <i>A Moreninha</i> em 2022. | 160 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 17 |
| 1. ERNST MAHLE E SUAS ÓPERAS | 21 |
| 1.1. <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> (1974) | 25 |
| 1.2. <i>A Moreninha</i> (1980)..... | 42 |
| 1.3. <i>O Garatuja</i> (2005) | 53 |
| 1.4. <i>Isaura</i> (2020) | 64 |
| 2. A EDIÇÃO DA ÓPERA A MORENINHA | 74 |
| 2.1. Localização e descrição das fontes..... | 74 |
| 2.2. Tratamento dos problemas de edição | 77 |
| 2.3. Numeração de página, números de ensaio e números de compasso..... | 83 |
| 2.4. Padrão editorial da editoração musical..... | 84 |
| 2.5. Aparato Crítico | 86 |
| 3. A MORENINHA – DA LITERATURA À ÓPERA | 117 |
| 3.1. Joaquim Manuel de Macedo | 117 |
| 3.1.1. José Maria Carvalho Ferreira – o libretista de <i>A Moreninha</i> | 120 |
| 3.1.2. O libreto..... | 123 |
| 3.2. Introdução aos aspectos musicais na ópera <i>A Moreninha</i> | 129 |
| 3.2.1. Análise musical e aspectos musicais gerais..... | 129 |
| 3.2.2. Motivos e temas dos personagens | 140 |
| 3.3. A montagem – das telas ao palco | 158 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 163 |
| REFERÊNCIAS | 167 |
| APÊNDICE | 171 |

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como foco a ópera *A Moreninha*, de Ernst Mahle (1929), compositor germano-brasileiro, criador de uma obra numerosa e artisticamente significativa, especialmente na área vocal. O catálogo de obras de Mahle engloba uma ampla gama de composições e arranjos para diversas combinações de instrumentos, totalizando mais de 2.000 obras. Esse grande número de obras apresentado em seu catálogo, de arranjos e composições, pode ser atribuído à sua preocupação em produzir músicas acessíveis a todos os níveis técnicos. Da observação de seu catálogo, vê-se uma organização meticulosa das obras em séries. Subdividido em 8 séries distintas, cada uma delas delinea a formação instrumental das obras que a compõem. Denota-se também uma preocupação de apresentar peças voltadas para iniciantes na série 2, de dificuldade média na série 4, bem como arranjos para Orquestra Infante Juvenil elencadas por grau de dificuldade na série 5. Ressalta-se entre elas a coletânea *As Melodias de Cecília* que apresenta peças destinadas para os estudantes de nível iniciante e intermediário. O Quadro 1 abaixo apresenta as séries que integram o catálogo:

Quadro 1: Estrutura do sumário apresentada em séries no catálogo de obras de Ernst Mahle

| | |
|----------------|---|
| Série 1 | Composições para cordas: violino, viola, violoncelo, contrabaixo, violão; madeiras: flauta transversal, oboé, corne inglês, clarineta, clarone, fagote; metais: trompa, trompete, trombone, tuba; percussão, harpa, piano, flauta doce. Conjuntos de câmara com várias combinações de instrumentos. Orquestras de cordas, Sinfônicas, Solistas, Ballet, Canto, Ópera, Coro (vozes iguais e vozes mistas), música sacra. |
| Série 2 | Arranjos, Peças para iniciantes, revisões, orquestrações. |
| Série 3 | Canções de vários países (folclore) vozes mistas ou iguais, cânones a 2 ou 3 vozes; cânones a 4,5,6 vozes; canções de Natal, Páscoa, Pentecostes. Arranjos e cânones de vários compositores (arr. Mahle) |
| Série 4 | Composições de dificuldade média para vários instrumentos e canções |
| Série 5 | Orquestra Infante Juvenil Arranjos de canções folclóricas de vários países, com número de compassos e grau de dificuldade, concertinos para VI, Vla, Vc, Cb, Fl, etc. |
| Série 6 | Material didático, arranjos, orquestrações, coro e orquestra, etc. Material didático de Cidinha Mahle (relação) |
| Série 7 | Trabalhos e obras feitos na juventude |
| Série 8 | Composições em Ordem Cronológica (1952 a 2020) |

Fonte: Catálogo de Obras.

Nesse vasto catálogo, há um conjunto de quatro óperas presentes na Série 1, reconhecidas nacional e internacionalmente, a saber: *Maroquinhas Fru-Fru* (1974), com texto de Maria Clara Machado (1921-2001); *A Moreninha* (1980), com libreto de José Maria Ferreira (1941-1991), baseado no romance homônimo de Joaquim Manuel

de Macedo (1820-1882); *O Garatuja* (2005), com libreto de Eugênio Leandro (1958), baseado na obra homônima de José de Alencar (1829-1877); e, a mais recente, *Isaura* (2020), com libreto de Marcelo Bатуíra (1972), baseado em *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães (1825-1884).

Nosso interesse pelas óperas de Ernst Mahle despertou quando esta autora teve a oportunidade de participar de uma montagem da ópera *A Moreninha*, no papel título, sob a regência do próprio compositor, realizada em 2013. Entretanto, essa não foi a primeira vez em que a autora teve contato com o Mahle. Entre os anos de 2008 a 2018 participou do Coro de Câmara de Piracicaba, grupo regido por Mahle, atividade por meio da qual atuou como coralista e solista em diversas obras, incluindo composições da autoria do compositor.

Ao começar o levantamento bibliográfico sobre a obra de Mahle, no início desta pesquisa, constatamos que há escassas informações sobre suas óperas, em especial, que abordam os aspectos históricos das montagens já realizadas, os músicos participantes e os patrocinadores. Raramente esses dados são mencionados na bibliografia existente sobre as obras do compositor. Ademais, informações sobre questões musicais predominantes nas óperas também são escassas, tendo somente quatro trabalhos que citam as óperas de Mahle.

Nesse rol bibliográfico, destaca-se a dissertação de mestrado de Gunnar Menezes Silvestre (2016), intitulada *Maroquinhas Fru-Fru: uma abordagem contextual e interpretativa da ópera brasileira infantil*, que apresenta uma visão aprofundada da ópera. Além dessa referência, há outras duas que citam as óperas de Mahle. Especificamente, em *Ópera Brasileira nos séculos XX e XXI de 1950 a 2008*, Alessandra Lucas Lopes Hartkopf (2010) desenvolve um estudo sobre óperas brasileiras, investigando questões como: principais compositores e obras, características, influências e contexto da criação operística brasileira. Também, a dissertação de Marcos Rontani (2014), intitulada *Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle – Empem: percurso histórico e princípios pedagógicos*, traz um breve capítulo sobre as três primeiras óperas. Por fim, um artigo intitulado *A aprendizagem musical em cena: memorial da preparação de um Licenciando em Música, com ênfase em Canto, na ópera Maroquinhas Fru-Fru, do compositor Ernst Mahle*, dos autores Alexsandro Lima e Vladimir Silva (2017), teve como finalidade descrever a experiência do processo de preparação de um dos personagens, por meio dos fundamentos da aprendizagem musical à luz da Teoria Social Cognitiva. Portanto,

tendo em vista essas conduções temáticas, abordaremos aspectos históricos sobre as óperas.

Das quatro óperas do Mahle, escolhemos *A Moreninha* como objeto principal da pesquisa. No caso, a autora teve a oportunidade de atuar diversas vezes como cantora no papel-título, sob regência do compositor. Também, acompanhou todo o processo dos ensaios. A esse respeito, o ensaio, em particular, para além de uma atividade de preparação de repertório, é o melhor momento para que o músico possa despertar uma consciência mais aprofundada sobre a sua prática e estabelecer uma relação de intimidade com a obra. Ou seja, a experiência do ensaio, muitas vezes, torna-se mais profícua do que a da récita em si. Por isso, ensaios e récitas não podem se confundir como uma experiência única ou idêntica. Nesse viés, Garbuio (2021, p. 23), sob a perspectiva do regente, comenta sobre a importância do ensaio para a experiência musical:

Conforme documentou Paul Oakley em sua colaboração com a Convenção Internacional de Regentes de Coros, ocorrida em Brasília, no ano de 1999: “a regência tem muito mais a ver com o ensaio que com a apresentação”. Essa opinião foi corroborada por Robinson (1976, p.154), que atesta: “o local da experiência Coral é o ensaio”.

Além da experiência com a performance e com os ensaios, essa ópera brasileira apresenta um texto em português com tramas narrativas que dialogam com costumes de região e época, o que evidencia a predileção pelo nacional do compositor. A junção do gênero ópera com o romance urbano de grande importância literária gerou uma obra de considerável relevância no cenário operístico brasileiro.

Tendo a permissão do compositor para trabalhar com *A Moreninha* (1980), esta pesquisa expôs o olhar desta autora voltado, principalmente, aos aspectos relacionados à sua performance. A partir de um levantamento histórico sobre a composição da obra e da edição crítica da partitura, nossos objetivos finais foram a montagem e a execução de *A Moreninha*, com a autora no papel título, juntamente com o Ópera Estúdio UNICAMP e a Orquestra Sinfônica da UNICAMP.

O primeiro capítulo, elaborado mediante consultas aos acervos da Associação Amigos Mahle¹ (AAM) e da Escola de Música de Piracicaba (EMP), comenta a respeito das principais características das quatro óperas do compositor. Em destaque, a troca

¹ A Associação Amigos Mahle trata-se de uma entidade civil de direito privado sem fins econômicos. Fundada em 5 de fevereiro de 2010, a AAM tem como suas atividades principais: a valorização e difusão da obra do compositor, a preservação de um acervo com suas obras para proporcionar a distribuição e reprodução destas, assim como fornecer subsídios para estudantes sobre a obra de Mahle.

de *e-mails* com ele e sua esposa, Maria Aparecida Romera Pinto Mahle (1931), forneceu dados sobre as montagens do compositor.

Em seguida, a pesquisa concentrou-se na edição crítica da ópera *A Moreninha* – representando um passo de maior fôlego neste trabalho. Durante os ensaios da ópera em 2013, o compositor, na função de regente, corrigiu verbalmente muitas divergências presentes na partitura orquestral. Diante disso, em alguns ensaios, foram distribuídas aos músicos folhas avulsas das partes cavadas com as devidas correções.

A vivência dessa situação durante esses ensaios motivou a autora a elaborar uma nova edição visando sanar essas divergências, mas também outras possíveis. Logo, para a realização da edição crítica, foram utilizadas todas as fontes encontradas relacionadas à ópera, tendo como base principal o manuscrito da partitura para voz e piano pertencente ao acervo da Associação Amigos Mahle, bem como as partes cavadas e grade da montagem de 2013, encontradas na casa do compositor.

Por fim, no último capítulo de desenvolvimento da pesquisa, abordaram-se aspectos voltados ao romancista Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), ao libretista da ópera *A Moreninha* (1980), José Maria Ferreira (1941-1991), e à linguagem musical da obra. Deste item, destacaram-se os principais temas e motivos musicais, a orquestração e os elementos não convencionais no repertório operístico tradicional. Nesse momento, as principais referências teóricas foram: *Poetry into Song*, de Stein e Spillmann (1996); *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, de Kotska e Santa (2018); *Fundamentos da Composição*, de Arnold Schoenberg (1996); *Artistic Orchestration* (2001), de Alan Belkin; e *The analysis of Musical Form*, de James Mathes (2007).

Encerrando o texto, comentou-se sobre a montagem final que reuniu o Ópera Estúdio UNICAMP e a Orquestra Sinfônica da UNICAMP, na qual tivemos a oportunidade experienciar musicalmente a edição feita por esta autora, enquanto produto deste trabalho.

1 ERNST MAHLE E SUAS ÓPERAS

Em 3 de janeiro de 1929, na cidade de Stuttgart, nasce o compositor Ernst Hans Helmut Mahle (Figura 1). Conforme Barros (2005) relata, a linhagem da família Mahle não contava com músicos; a engenharia era a marca registrada, sendo seu avô, Theodor, e seu pai, Dr. Ersnt Mahle, os responsáveis por essa tradição.

Aos 13 anos, mudou-se com seus pais para a cidade de Bludenz, na Áustria, em decorrência dos bombardeios ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial. Durante a guerra, a pequena cidade de Bludenz foi ocupada pelo exército francês, de acordo com Ramos (2016), Mahle relata que os franceses instituíram diversos eventos de lazer e arte, que incluíam concertos com os alunos do Conservatório de Paris, tendo sido essas atividades determinantes para despertar em Mahle o interesse pela música, principalmente pelo piano.

Aos 16 anos, resolveu estudar por conta própria as sonatas de Beethoven (1770-1827) e de Chopin (1810-1849). Porém, sem qualquer orientação profissional, acabou adquirindo uma grave tendinite, que acarretou uma lesão irreversível, impedindo-o de manter seus estudos de piano. Assim, findou a possibilidade de seguir a tão sonhada carreira de pianista. Relata Barros (2005, p.9) que o compositor “ao invés de desencorajar-se, Mahle descobriu que havia outras possibilidades de realização através da música, primeiramente na área da composição e, posteriormente, na do ensino musical.”

Após retornarem à Stuttgart, aos 21 anos, Mahle continuou seus estudos musicais na *Staatliche Hochschule für Musik*, instituição na qual foi aluno de composição e harmonia de Johann Nepomuk David² (1895-1987). Mahle em entrevista cedida a Barros (2005) relata que os estudos de harmonia e contraponto com J.N. David foram fatores determinantes do seu perfil composicional.

² Johann Nepomuk David foi um notável compositor e professor austríaco, pai de Thomas Christian David. Estudou com Joseph Marx, na Academia de Música de Viena, de 1921 a 1922. Depois de trabalhar como professor, organista e mestre de coro em Wels, de 1924 a 1934, ingressou no corpo docente do *Landeskonservatorium* (mais tarde, *Hochschule für Musik*), de Leipzig, em 1934, tornando-se seu diretor em 1942. Posteriormente, foi diretor do Salzburg Mozarteum, de 1945 a 1948. Em 1948, foi nomeado professor de composição na *Musikhochschule* em Stuttgart, onde trabalhou até 1963.

Figura 1: Fotografia do compositor Ernst Mahle

Fonte: Revista Concerto.

O autor supracitado relata que no período pós-guerra a convite de alguns amigos judeus radicados no Brasil, Dr. Ernest Mahle mudou-se com a família para São Paulo no ano de 1951.

No Brasil, sua atividade composicional floresceu significativamente, resultando no merecido reconhecimento. Após 10 anos residindo no Brasil, Mahle conquistou seu primeiro prêmio no Concurso de Composição da Universidade da Bahia com a obra *Intervalos* (1960) para orquestra sinfônica. O Quadro 2 abaixo, apresenta o progresso do compositor em diversos concursos e premiações realizados no Brasil entre 1961 e 2005:

Quadro 2: Premiações recebidas por Ernst Mahle entre 1961 e 2005

| Ano | Premiação | Obra |
|------------|---|--|
| 1961 | Concurso de Composição da Universidade da Bahia | <i>Intervalos</i> para orquestra sinfônica |
| 1965 | Concurso de Composição da Universidade da Bahia – Medalha de prata “Manuel de Falla” | <i>Um dia de verão</i> para vozes mistas e orquestra sinfônica |
| 1965 | Menção Honrosa pela Rádio Ministério da Educação e Cultura | <i>Um dia de verão</i> para vozes mistas e orquestra sinfônica |
| 1974 | Terceiro prêmio no II Concurso Nacional de Composição promovido pelo Instituto Goethe e Sociedade de Música Contemporânea | Quinteto de Sopros |
| 1974 | Terceiro prêmio no Concurso para Composição e Arranjos Corais realizado pelo Madrigal Renascentista de Belo Horizonte | - |
| 1974 | Concurso de Ópera de Câmara de Niterói Menção Honrosa | <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> |

| Ano | Premiação | Obra |
|------|---|--|
| 1976 | Primeiro Prêmio no Concurso de Composição para Orquestra de Cordas realizado pela Secretaria de Educação do Estado da Paraíba | <i>Suíte Nordestina</i> |
| 1983 | Primeiro prêmio no Concurso de Composição de Arranjos Corais realizado pela Funarte | <i>Carimbó para coro misto</i> |
| 1983 | Funarte | <i>Sinfonia modal, a Pentafonia e o Divertimento hexatonal</i> |
| 1995 | Associação Paulista dos Críticos de Arte de São Paulo (APCA) | - |
| 2009 | Prêmio Especial pelo Conjunto da Carreira da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) | Reconhecimento pelo conjunto de sua obra |

Fonte: Elaborado pela autora.

Cabe citar a importância do compositor na organização do “Concurso Jovens Instrumentistas do Brasil” realizado na EMP. A primeira edição ocorreu no ano de 1971, e as edições subsequentes ocorriam bianualmente. Rontani, em sua tese intitulada “*Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle – EMPEM : percurso histórico e princípios pedagógicos*”, traça o percurso histórico da EMP, ressaltando os principais acontecimentos que marcaram a instituição musical, bem como os princípios educacionais pedagógicos norteadores da fundação. Quanto a realização desses concursos exerceu uma influência na metodologia da EMP:

Esses concursos tiveram influência na metodologia da escola, porque Ernst Mahle, ao compor as músicas para os alunos principiantes e graduados, as concebia para serem interpretadas nestes concursos, ao mesmo tempo, incentivando outros compositores brasileiros a escreverem músicas especificamente para alunos (Rontani, 2014, p.81)

Desta forma, tal prática visava fomentar também a composição destinada especialmente para os estudantes, grande preocupação de Mahle corroborada pelo seu vasto catálogo de obras com arranjos e composições de diversos níveis de dificuldade.

O compositor Osvaldo Lacerda (1927-2011) em comentário encontrado no acervo da Escola de Música de Piracicaba, sobre as obras de Mahle, declara que:

Ernst Mahle é figura de alto relevo no cenário musical brasileiro. Além da intensa atividade que exerce como regente e como diretor de um dos melhores estabelecimentos do ensino musical do país – a Escola de Música de Piracicaba – é também um inspirado e prolífico compositor, cuja sólida técnica lhe possibilita um perfeito domínio de todos os elementos que integram a criação musical: ritmo, melodia, harmonia, estrutura e timbre.

Nesta época, em que a composição no Brasil se caracteriza por um extremo amadorismo é reconfortante encontrar, em Mahle, um verdadeiro profissional, que sabe o quer e que sabe realizar aquilo a que se propõe. O que mais me fascina, porém, em muitas de suas obras, é o caráter nacional delas, o que revela o amor e carinho que Mahle tem por sua pátria de adoção. Comparando essas suas obras com o que andam escrevendo os nossos compositores, creio afirmar que “Mahle é mais brasileiro do que muitos brasileiros.” (Lacerda, 1991, n.p.).

A qualidade profissional e o caráter nacional mencionados por Lacerda estão diretamente relacionados às influências que Mahle teve em sua formação, revelando a admiração que Mahle desenvolveu por sua pátria de adoção. Segundo ele próprio, três fatores foram fundamentais na constituição de seu estilo composicional: os ensinamentos tradicionais assimilados em seu estudo de contraponto e harmonia com Johann Nepomuk David (1895-1977), as técnicas de vanguarda apresentadas por Hans-Joachim Koellreuter³ (1915-2005) e o folclore brasileiro, sobretudo o nordestino, com seus ritmos sincopados e suas escalas em modo lídio-mixolídio. Em entrevista cedida à Costa (2009), Mahle declarou que

Mantive contato mais pessoal com Nepomuk David, na Alemanha, e com Koellreutter, em S. Paulo; aprendi bastante com ambos. Além de Bartok, posso dizer que me influenciaram Debussy, Ravel, Stravinsky e os brasileiros Villa Lobos e Camargo Guarnieri. Com este último não tive um estreito contato, mas conheci pessoalmente.

A escuta das obras de Mahle nos permite perceber claramente a coexistência de elementos tradicionais e não tradicionais. Segundo Ramos (2016, p. 456), a escrita mais conservadora de Mahle inclui escalas diatônicas, acordes maiores, menores e de sétima (incluindo arpejos), ornamentações, glissandos e ostinatos. De outro lado, obras não tradicionais incluem elementos menos comuns, como escalas modais, pentatônicas, de tons inteiros, octatônicas e cromáticas, acordes formados por outros intervalos que não sejam terças, uso de ornamentações, glissandos e *ostinati* para enfatizar estruturas não diatônicas, escrita linear, dissonâncias não resolvidas, movimento paralelo, pontos pedais, pedais de reverberação, *clusters*, ritmos complexos e estruturas simétricas, incluindo acordes espelhados e gestos baseados em células intervalares.

Para Tokeshi (1999), uma das principais características da música de Ernst Mahle é a manipulação dos modos eclesiásticos e de outras coleções de notas menos

³ Hans-Joachim Kollreuter (1915–2005) foi um compositor, professor e musicólogo brasileiro de origem alemã. Mudou-se para o Brasil em 1937 e tornou-se um dos nomes mais influentes na vida musical no país.

tradicionais, como as escalas pentatônicas e octatônicas. A autora verificou, em suas análises, vários procedimentos como o uso de um único modo, a combinação de diferentes elementos modais, como a quarta aumentada, a sétima diminuída e o segundo grau menor. Ainda, menciona-se a junção de dois tetracordes oriundos de duas escalas diferentes, procedimentos que resultam em uma grande variedade de sonoridades, de harmonias simples a um cromatismo complexo.

Em entrevista cedida ao *Jornal de Piracicaba*, Mahle declarou que acredita que seu amadurecimento artístico se deu aos 40 anos de idade, quando compôs a sua primeira ópera. Em seu catálogo de obras há quatro óperas: *Maroquinhas Fru-Fru* (1974), *A Moreninha* (1980), *O Garatuja* (2005) e *Isaura* (2019). Segundo o compositor, em e-mails trocados com esta autora, cada uma de suas óperas tem um estilo: *Maroquinhas Fru-Fru* é satírica; *A Moreninha* é romântica; *O Garatuja* tem um caráter histórico; e *Isaura* é dramática, nas quais, o compositor elege a língua portuguesa para os textos, bem como a predileção por autores brasileiros.

1.1 *Maroquinhas Fru-Fru* (1974)

Maroquinhas Fru-Fru foi a primeira ópera composta por Mahle, inspirada na peça teatral homônima de Maria Clara Machado (1921-2001). Cidinha Mahle (1931), professora e educadora musical, esposa de Mahle, contou-nos, por meio de trocas de e-mails, como surgiu o interesse pela peça teatral e a ideia transformá-la em ópera.

Cidinha, na época do Natal, costumava montar pequenos teatrinhos com seus filhos. Tudo – desde os ensaios até às apresentações – era realizado em sua própria casa, na qual recebia um pequeno público composto por vizinhos e algumas crianças de um orfanato de Piracicaba. A intenção da educadora musical era escolher textos simples e de fácil assimilação para o público infantil. No Natal de 1972, Cidinha escolheu encenar a peça *O Boi e o Burro a caminho de Belém*, a primeira peça teatral por Maria Clara Machado, que se encontra na coleção Teatro I da editora Agir. No volume V dessa coleção, estava *Maroquinhas Fru-Fru*, que acabou chamando a atenção do compositor, porém, naquele momento, no entanto, não havia pensado em utilizada para compor uma ópera.

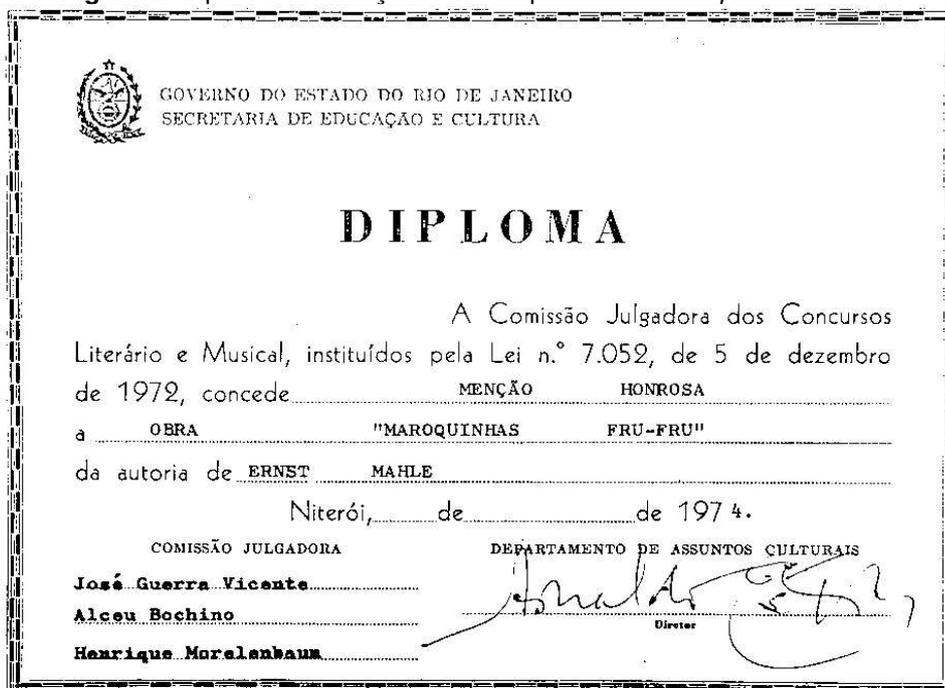
Dois anos depois, em 1974, Mahle tomou conhecimento de um concurso de composição de ópera de câmara que aconteceria na cidade de Niterói. Embora faltassem poucos dias para o encerramento das inscrições, o compositor tomou a decisão de compor sua primeira ópera, *Maroquinhas Fru-Fru*, em apenas 15 dias. Em

depoimento, Mahle relatou que tudo foi tão apressado que ele nem sequer chegou a pedir a autorização à Maria Clara Machado para adaptar a peça teatral em ópera.

Segundo Mahle, neste concurso, apenas dois compositores “se atreveram” a participar: ele e Lindembergue Cardoso (1939-1989). Contudo, no encerramento do concurso, por fim, nenhum dos dois recebeu os primeiros prêmios em dinheiro, como anteriormente anunciado. Enquanto Mahle recebeu apenas o prêmio de “Menção Honrosa”; Lindembergue permaneceu apenas como participante.

Mahle compartilhou uma informação sobre a razão de não ter havido prêmios em dinheiro. Um dos responsáveis por esse concurso, o compositor César Guerra Peixe (1914-1993), em uma visita a Piracicaba para solar com a Orquestra da EMP, mencionou que os primeiros prêmios não foram concedidos a nenhum deles pelo fato de que a Comissão Organizadora do concurso não havia conseguido nenhuma entidade patrocinadora. Na Figura 2 abaixo, o diploma de Menção Honrosa encontra-se em uma pasta com diversas notícias sobre a ópera. O diploma foi colado à página com uma frase datilografada logo abaixo: “A polícia também pode-se enganar, não é, Cosme?”, frase dita pelo guarda Damião, um dos personagens da ópera.

Figura 2: Diploma de menção honrosa pela obra *Maroquinhas Fru-Fru*



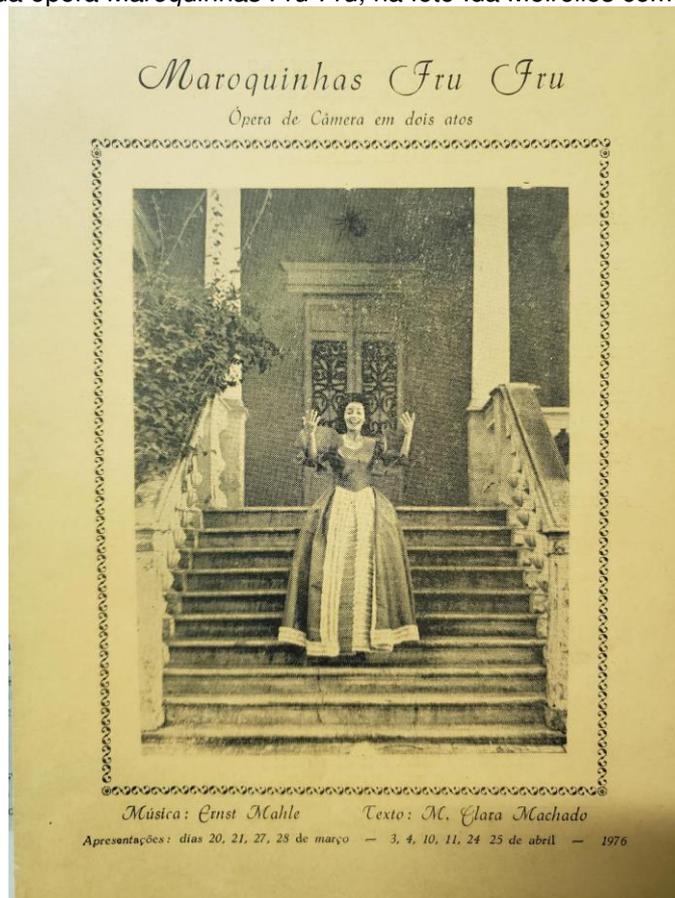
A polícia também pode-se enganar , não é , Cosme ?
(Damião , 2º ato)

Fonte: Acervo da Associação Amigos Mahle.

A temática da ópera satírica conta a história de um concurso de bolos, no qual o vencedor ganhará um colar de pérolas. Abordando temas como competição, corrupção, amor e relações interpessoais, o texto traz uma reflexão sobre valores morais, os quais também podem ser encontrados em *A Moreninha*.

Abaixo, na Figura 3, destaca-se o programa da estreia da ópera, trazendo na foto, Ida Meirelles no personagem título.

Figura 3: Programa da ópera *Maroquinhas Fru-Fru*, na foto Ida Meirelles como *Maroquinhas Fru-Fru*



Fonte: Acervo da Escola de Música de Piracicaba.

De acordo com Rontani (2014, p. 84), em *Maroquinhas Fru-Fru*, há elementos da música de vanguarda que se alternam com outros mais tradicionais. Dentre as óperas do compositor, é uma das que mais incorpora recursos de técnicas estendidas, como o *Sprechstimme*⁴. Na orquestra, é presente uma série dodecafônica, bem como elementos de música moderna com técnica modal. A melodia da valsa, por exemplo, é praticamente de natureza tonal e romântica, assim como vários segmentos

⁴ *Sprechstimme* é recitações com ou sem alturas definidas, vocabulários sônicos não textuais, risadas, gargalhadas, sussurros, gritos, falsete, trêmolo *muting*, *vocal muting*, glissando, *clicks*, *clucks*, assobios, entre outras possibilidades sonoras.

musicais, porque o compositor pensava que, se compusesse uma ópera totalmente vanguardista, ela teria poucas chances de ser premiada.

Constituída de dois atos, *Maroquinhas Fru-Fru* recebe a nomenclatura de ópera de câmara pelo compositor devido ao seu número reduzido de integrantes, apenas 13 personagens, e de sua instrumentação⁵. A instrumentação consiste em um quinteto de cordas e outro de sopros e percussão. Embora haja uma divisão típica em naipes – madeiras, metais, percussão e cordas – são incorporados também, alguns instrumentos não convencionais, como demonstrado no Quadro 3 a seguir:

Quadro 3: Instrumentação na ópera *Maroquinhas Fru-Fru*

| Madeiras | Metais | Percussão | Cordas |
|---|---------------|---|---|
| 1 Flauta 1 Oboé 1 Clarinete 1 Fagote | 1 Trompa | Pratos Bumbo Chapa Metálica Triângulo Pandeiro Chocalho Tímpano | Violino I Violino II Viola Violoncelo Contrabaixo |

Fonte: Elaborado pela autora.

Nota-se no naipe de percussão, a utilização de alguns instrumentos não convencionais, como a chapa metálica. Alan Belking (2001), compositor e professor canadense, enumera algumas funções do naipe de percussão, tais como enfatizar um acento, executar uma melodia, apresentar temas rítmicos, criar uma ambiência sonora de fundo e construir uma transição suave entre mudanças de dinâmicas.

Na cena 7 do Ato I, exemplificando o uso da percussão na função de criar uma ambiência sonora, observa-se a incorporação da chapa metálica (Figura 4). Nesse contexto em que ocorre uma intensa perseguição em torno do ladrão, a presença da chapa metálica desempenha o papel de intensificar o clímax da cena, criando uma ambiência sonora.

⁵ Neste trabalho, o termo instrumentação tem como definição a seleção dos instrumentos para determinada obra; já orquestração é a combinação desses instrumentos (Kennan, 2002, p. 2; Kreitner, 2010, *passim*).

Figura 4: Uso da chapa metálica como instrumento de percussão na ópera *Maroquinhas Fru-Fru*

392

130

Fl

Ob

Cl

Fg

Trp

Perc

chapa metálica (1 m) sacudida

Bolandina (saí puxando Sapatos; atrás dela vem também fugindo Ubaldino Pepitas; atrás, Cosme e Damião: Forma-se um verdadeiro cortejo)

Bol

Fomos descobertos, vamos fu-giri...

130

VI I

VI II

Vla

Vc

Cb

C 83

Fonte: Acervo da Associação Amigos Mahle.

O Quadro 4 a seguir demonstra a divisão da ópera em dois atos, cada um segmentados em cenas, além de apresentar a instrumentação requerida em cada uma delas.

Quadro 4: Divisão de cenas e a instrumentação na ópera *Maroquinhas Fru-Fru*

| | | |
|-----------------|--|--|
| ABERTURA | | Quinteto de Sopros Tímpano, Bumbo, Triângulo, Pandeiro, Chocalho Quinteto de Cordas |
| ATO I | | |
| Cena 1 | Damião, Cosme, Maroquinhas, Bolandina | Quinteto de Sopros Triângulo, Chocalho Quinteto de Cordas |
| Cena 2 | Cosme, Damião, Padarina, Petrônio, Honestino, Zé Botina, Florzinha, Florentina, Florisbela, Eulálio, Ubaldino | Quinteto de Sopros Tambor, Pandeiro, Tímpano, Chocalho, Prato, Bumbo Piano ⁶ Quinteto de Cordas |
| Cena 3 | Maroquinhas, Eulálio, coro ⁷ | Quinteto de Sopros |

⁶ A inserção do piano é *ad libitum*, sendo somente na Valsa (*Cakewalk*), localizada no nº de ensaio 30. O piano estaria atrás do palco, tocando a redução para piano e voz.

⁷ Nas óperas do Mahle, vemos que somente em algumas vezes há a nomenclatura coro para trechos com formação para Soprano, Contralto, Tenor e Baixo. Assim, quando há a nomenclatura, chamaremos de Coro; já as seções que não possuem essa nomenclatura, utilizaremos o termo Conjunto Vocal.

| | | |
|---------------|---|---|
| | (formado pelos personagens), Damião, Cosme, Florisbela, Honestino, Petrônio, Bolandina, Zé Botinas, Ubaldino, Florentina | Pandeiro Quinteto de Cordas |
| Cena 4 | Honestino, Bolandina, Cosme, Damião, Padarina, Petrônio, Maroquinhas, Zé Botinas | Quinteto de Sopros Pratos, Tambor Quinteto de Cordas |
| Cena 5 | Maroquinhas, Bolandina, Florentina, Florzinha, Florisbela, Eulálio, Damião, Honestino, Padarina, Petrônio, Zé Botina, Cosme | Quinteto de Sopros Prato, Pandeiro, Bumbo, Triângulo Quinteto de Cordas |
| ATO II | | |
| Cena 1 | Damião, Cosme, Ladrão (Ubaldino) | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas |
| Cena 2 | Maroquinhas, Ubaldino, Damião, Cosme | Quinteto de Sopros Tímpano Quinteto de Cordas |
| Cena 3 | Eulálio, Cosme, Damião | Quinteto de Cordas Flauta |
| Cena 4 | Florzinha, Florentina, Florisbela, Damião, Cosme | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas |
| Cena 5 | Bolandina, Zé Botina, Damião, Cosme, Ubaldino | Ob., Cl., Fg. Quinteto de Cordas |
| Cena 6 | Ubaldino, coro (com todos), Maroquinhas, Damião, Cosme | Quinteto de Sopros Tímpano Quinteto de Cordas |
| Cena 7 | Bolandina, Damião, Cosme, Eulálio, Florzinha, Florentina Florisbela, Ubaldino, Honestino, Padarina, Zé Botinas, | Quinteto de Sopros Chapa Metálica, Prato, Bumbo Quinteto de Cordas |
| Final | Maroquinhas e Coro formado pelos personagens | Quinteto de Sopros Prato, Bumbo Quinteto de Cordas |

Fonte: Elaborado pela autora.

Embora haja a indicação do uso de algum instrumento de percussão em cada cena, trata-se de intervenções pontuais. Ou seja, os *tutti*, ficam limitados à Abertura e aos trechos de conjuntos vocais.

No início de suas óperas, Mahle ao apresentar os nomes dos personagens, insere em cada um deles características funcionais, físicas ou psíquicas que resumem suas personalidades. No Quadro 5 abaixo, são apresentadas as classificações vocais e as extensões dos personagens:

Quadro 5: Relações entre personagens de *Maroquinhas Fru-Fru* e classificações e extensões vocais

| Personagens | Classificação vocal | Extensão vocal ⁸ |
|--|---------------------|-----------------------------|
| Maroquinhas Fru-Fru, dama loura indefesa | <i>Mezzosoprano</i> | Dó3 a Sol4 |

⁸ Para este trabalho, foi adotado o Dó Central como Dó3.

| Personagens | Classificação vocal | Extensão vocal |
|---|----------------------------------|-----------------------|
| Cosme , guarda | Barítono ou Baixo | Lá2 a Mi3 |
| Damião , guarda | Tenor | Ré3 a Sol4 |
| D. Bolandina , vizinha e rival de Maroquinhas | Soprano | Mib3 a Si4 |
| Eulálio Cruzes , apaixonado por Maroquinhas, sacristão nas horas vagas | Tenor | Ré3 a Lá4 |
| Ubaldo Pepitas , mau caráter | Barítono ou Baixo | Sol1 a Mi3 |
| D. Florzinha , pertence à Família Flores, trio de irmãs solteironas | Soprano | Mi3 a Sol4 |
| D. Florentina , pertence à Família Flores, trio de irmãs solteironas | <i>Mezzosoprano</i> | Ré3 a Mi4 |
| D. Florisbela , pertence à Família Flores, trio de irmãs solteironas | Contralto | Sol2 a Réb4 |
| Honestino , o padeiro, um dos juízes | Baixo | Sib2 a Mib3 |
| Padarina , sua mulher, um dos juízes | <i>Mezzosoprano</i> ou Contralto | Dó3 a Ré#4 |
| Petrônio Leite , o leiteiro, um dos juízes | Tenor | Ré3 a Mi4 |
| Zé Botina de Andrade Sapatos , o sapateiro, um dos juízes | Barítono | Ré2 a Mib3 |

Fonte: Elaborado pela autora.

Em quase a totalidade da ópera, observa-se que a tessitura dos personagens geralmente se mantém sem extremos, com uma ressalva da personagem D. Bolandina, cuja tessitura é um pouco mais aguda em comparação com os outros personagens.

O número de conjuntos vocais e coros da ópera *Maroquinhas Fru-Fru* é mostrado no Quadro 6 a seguir. No que diz respeito ao uso de coros e conjuntos vocais, ressaltamos que, embora recebam a nomenclatura de *coro*, essas intervenções são unicamente executadas pelos próprios personagens, ou seja, não há um núcleo específico de cantores coralistas. Quanto aos conjuntos vocais, há formações para Soprano, Contralto, Tenor e Baixo em uníssono e Trio para Soprano, *Mezzosoprano* e Contralto.

Quadro 6: Número de conjuntos vocais e coros na ópera *Maroquinhas Fru-Fru*

| Conjuntos Vocais e Coros em <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | |
|---|---|
| Ato I | <p style="text-align: center;">Cena 2 nº de ensaio 17 – Conjunto Vocal “Cento e vinte cinco gramas de manteiga” para SCTB⁹ em uníssono</p> <p style="text-align: center;">Cena 3 nº de ensaio 33 Coro Valsa “Ah, se meu bolo ganhar” para SCTB</p> |
| Ato II | <p style="text-align: center;">Cena 4 nº de ensaio 95 – Trio das Flores para SMC¹⁰</p> <p style="text-align: center;">Cena 6 nº de ensaio 114 – Conjunto Vocal “Onde está a Margarida” para SCTB em uníssono</p> <p style="text-align: center;">Cena 7 nº de ensaio 149 – Coro “Ah, se meu bolo ganhar” para SCTB nº de ensaio 150 – Coro “Bolos, Bolos, Bolos” para SCTB</p> |

Fonte: Elaborado pela autora.

Há 6 ocorrências de coros e conjuntos vocais ao todo. A primeira ocorrência é na Cena 2, no número de ensaio 17, onde todos cantam em uníssono “Cento e vinte cinco gramas de manteiga”. A segunda ocorrência localizada na cena 4, no número de ensaio 33, já marcada pela indicação de Coro, os personagens cantam a valsa “Ah se meu bolo ganhar”, composta para SCTB. A terceira ocorre na Cena 4 do Ato II, apresentando um trio vocal feminino para soprano, *mezzo* e contralto, formado pela Família Flores. Um outro pequeno excerto é encontrado no número de ensaio 114, onde cantam em uníssono “Onde está a Margarida, olê, olê, olá”, conhecida melodia em nosso cancioneiro popular. Por fim, para o encerramento da ópera, retoma-se a valsa “Ah, se meu bolo ganhar”, acompanhada da inserção de uma nova seção musical: o coro final “bolos, bolos, bolos”. Compostas para SCTB, culminam em um *tutti*.

Quase em sua totalidade, a orquestração é predominantemente composta por cordas, com a inclusão de dois ou mais instrumentos do quinteto de sopros, As seções de *tutti* são reservados para a Abertura, os coros e nas pequenas intervenções entre as linhas vocais. A instrumentação utilizada nos coros da ópera *Maroquinhas Fru-Fru* é mostrada na Figura 5.

⁹ Soprano, Contralto, Tenor e Baixo

¹⁰ Soprano, *Mezzosoprano* e Contralto.

Figura 5: Instrumentação utilizada no coro final da ópera *Maroquinhas Fru-Fru*

454

150 (entra em cena um grande bôlo de chocolate que depois é oferecido ao público)

Fl
Ob
Cl
Fg
Trp
Perc
S
C
Coro
T
B
VI I
VI II
Via
Vc
Cb

prato
bumbo

Bolos, bolos, bolos, bolos, bolos, bo- los! bolos, bolos, bolos, bolos, bolos, bo- los! Nada

150

C 83

Fonte: Acervo da Associação Amigos Mahle.

Segundo Silvestre (2016, p. 45), “*Maroquinhas Fru-Fru* traz em preponderância os diálogos cantados que mesclam melodias e tons recitativos”. Utilizando como base as classificações de estilos vocais propostas por Stein e Spillmann (1996) em *Poetry into Song*, as linhas vocais apresentam características como uma sílaba por nota, diversas sílabas cantadas sucessivamente numa mesma nota, intervalos pequenos, com apenas algumas poucas ocorrências de intervalos extensos como por exemplo de 8ª, além de trechos em *legato style*, *parlando style* ou estilo recitado. Porém a característica principal predominante é o desse estilo mais recitado.

Como mencionado, *Maroquinhas Fru-Fru* incorpora alguns elementos da música de vanguarda, que se alternam com outros mais tradicionais. Alguns exemplos

de elementos de vanguarda, como *sprechestimme* e *sprechege sang*, podem ser observados nas figuras (Figura 6 e Figura 7) abaixo:

Figura 6: Uso de *sprechestimme*, na ópera *Maroquinhas Fru-Fru*

Fonte: Redução para piano e voz localizada na Associação Amigos Mahle.

Figura 7: Uso do *sprechege sang*, na ópera *Maroquinhas Fru-Fru*

Fonte: Redução para piano e voz localizada na Associação Amigos Mahle.

Silvestre (2016) destaca também a utilização de recursos de figuras retóricas, como a *hypotiposis*¹¹ (Figura 8), nesse contexto representando o movimento dos

¹¹ De acordo com Cano (2000), o termo *hypotiposis* é definido como uma figura descritiva dentro do sistema da retórica musical. Ele traz a descrição musical de conceitos extramusicais, pessoas ou coisas. Logo, podem ser procedimentos descritivos que imitam sons de animais, de instrumentos ou de coisas.

guardas, ou seja, descrevem musicalmente os passos de Cosme e Damião adentrando na cena, como exemplificado exemplo a seguir:

Figura 8: Aplicação da figura retórica *hypotiposis*, na ópera *Maroquinhas Fru-Fru*

6

1 **1º Ato**
1ª Cena

Moderato Damião

Dam. (T) Cosme Oh Cos-me, vo-cê

Cos. (B) É ho - je a fes-ta.

Fonte: Redução para piano e voz da ópera *Maroquinhas Fru-Fru*.

A estreia da ópera ocorreu na cidade de Piracicaba, no dia 20 de março de 1976, na Sala Dr. Mahle, localizada na Escola de Música de Piracicaba (EMP). Sua realização foi fruto de um trabalho desenvolvido entre professores, alunos e conjuntos da Escola de Música de Piracicaba. Mediante a subvenção do Conselho Estadual de Cultura e da Prefeitura Municipal, *Maroquinhas Fru-Fru* realizou uma turnê por diversas cidades. Na Figura 9, ilustra-se o compositor recebendo os aplausos finais em uma das récitas.

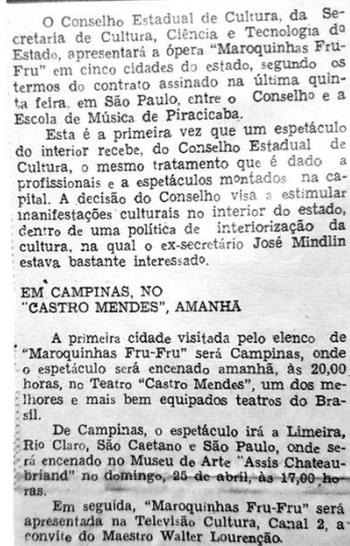
Figura 9: Mahle recebendo aplausos nos agradecimentos finais em uma das récitas da *Maroquinhas Fru-Fru*



Fonte: Acervo da Associação Amigos Mahle.

O Conselho Estadual de Cultura, um dos subvencionadores, afirmou que foi a primeira vez que subvencionaram um espetáculo do interior de São Paulo com a mesma importância dos espetáculos montados na capital paulista. O recorte de jornal a seguir (Figura 10) demonstra a importância da montagem, demonstrando o seu reconhecimento através de sua apresentação na Televisão Cultura a convite do maestro Walter Lourenço.

Figura 10: Recorte de jornal sobre a subvenção da ópera *Maroquinhas Fru-Fru*



Fonte: Acervo da Escola de Música de Piracicaba.

Somente no estado de São Paulo, a ópera foi apresentada em 6 cidades diferentes, sendo elas: Campinas, Limeira, Rio Claro, São Caetano do Sul, São Paulo e, obviamente, Piracicaba. O Quadro 7 abaixo relaciona os dias de apresentação com os respectivos locais.

Quadro 7: Locais de apresentação da primeira turnê de *Maroquinhas Fru-Fru* pelo estado de São Paulo

| Apresentações | Locais |
|---|---|
| 20, 21, 27 e 28 de março e 3 de abril de 1976 | Piracicaba – Sala Dr. Mahle – EMPEN |
| 4 de abril de 1976 | Campinas – Teatro Castro Mendes |
| 10 de abril de 1976 | Limeira – Limeira Clube |
| 11 de abril de 1976 | Rio Claro |
| 24 de abril de 1976 | São Caetano do Sul – Fundação das Artes |
| 25 de abril de 1976 | São Paulo - MASP |

Fonte: Elaborado pela autora.

Durante a montagem, o barítono Eladio Perez Gonzales¹², que na época era professor de canto na EMP, foi o responsável pela interpretação e preparação vocal dos cantores. A preparação cênica foi conduzida por José Maria Ferreira, que, posteriormente, escreveria o libreto da segunda ópera de Mahle, *A Moreninha*. Inúmeros foram os profissionais que participaram da estreia, em sua maioria, piracicabanos, são apresentados no Quadro 8:

Quadro 8: Profissionais envolvidos na estreia da *Maroquinhas Fru-Fru*.

| Função | Integrantes |
|------------------------------|---|
| Maroquinhas Fru-Fru | Ida Meirelles |
| Cosme | Baldu Liesinger |
| Damião | Sergio Fustagno |
| D. Bolandina | Suzel Cabral Freire |
| Eulálio Cruzes | Marcos Thadeu |
| Ubaldo Pepitas | Eladio Perez Gonzales |
| D. Florzinha | Dirce Carmignani |
| D. Florentina | Cintia Pinotti |
| D. Florisbela | Lygia Sansigolo |
| Honestino | Ruy dos Santos Caio |
| Padarina | Lilia Manfrinato |
| Petrônio Leite | Guido Zanlorenzi |
| Zé Botina de Andrade Sapatos | Oscar de Oliveira |
| Direção Cênica | José Maria Ferreira |
| Regência e direção musical | Ernst Mahle |
| Pianistas Preparadores | Bernadette Sampaio, Maria Aparecida Mahle e Ernst Mahle |
| Preparação Vocal | Eládio Perez Gonzalez |
| Cenário | Rodrigo Cid |
| Figurinos e objetos de cena | Clemência Pizzigatti |

¹² Eladio Perez-Gonzalez iniciou em Assunção, cidade paraguaia onde nasceu, seus estudos musicais. Mudou-se para o Brasil em 1947, onde estudou em São Paulo e desenvolveu grande parte de sua vida profissional, como músico e professor. Sua formação musical, vocal e teatral foi aprimorada nos EUA, na Alemanha e na França, países em que atuou como solista em recitais e concertos com orquestra. Gravou para a BBC de Londres e em Paris, com a pianista Fany Solter. Recebeu, na França, os prêmios *ORTF* (1962) e *Arts et Lettres-Excellence* (1965) do *Concours International d'Interprétation de la Mélodie Française*. Participou de eventos que divulgaram a música de nosso tempo, tanto no Brasil quanto no exterior. Foi protagonista de óperas de Jorge Antunes, Ernst Mahle, Rufo Herrera e Tim Rescala. Além disso, escreveu o livro "Iniciação à Técnica Vocal", em que expõe sua experiência como professor em cursos de canto e de técnica vocal para regentes de coro, atores e outros profissionais.

| Função | Integrantes |
|---------------------|--------------------------------|
| Costura | Florisia Brusantin Sorsen |
| Assistentes de cena | Heloisa Naime e Sonia Rolan |
| Carpintaria | Silvino Pereira e Alvaro Godói |
| Eletricista | B. Luiz Siqueira |
| Produção Executiva | Maria Aparecida Mahle |

Fonte: Elaborado pela autora.

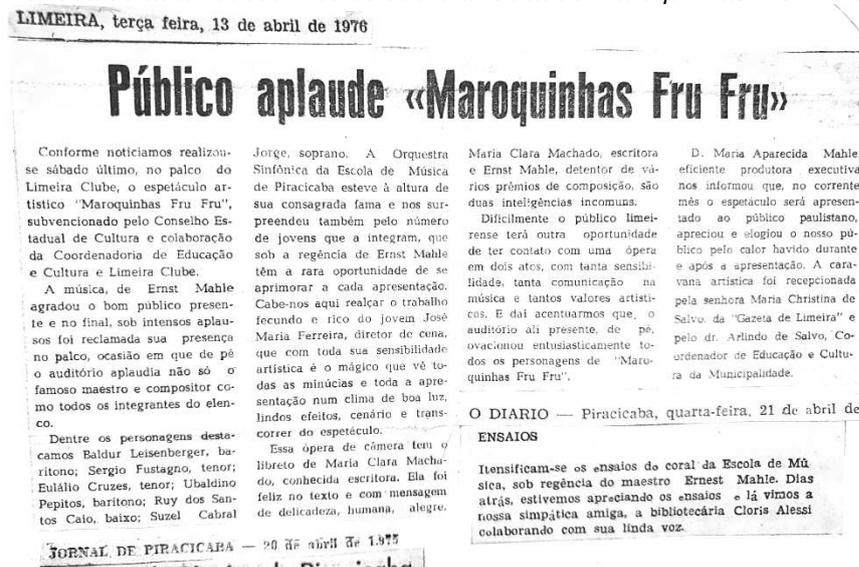
Já em sua primeira ópera, Mahle conquistou o sucesso da crítica especializada, com a montagem sendo destacada em diversos jornais da época. A seguir, expõe-se uma crítica de um autor desconhecido, publicada no *Jornal de Piracicaba*. Nota-se que ele não deixou passar despercebido vários detalhes da obra, incluindo a ideia de temas¹³ específicos de cada personagem:

Mahle foi muito feliz na elaboração da música, que se revela perfeitamente adequada ao espírito da estória. É vibrátil, colorida, divertida e atraente, embora não faltem, no segundo ato, os tons que exprimem tensão e perigo, sublinhando as cenas de suspense. Nota-se na composição o cuidado de fixação de temas musicais que vão caracterizar certas personagens ou situações da peça, como as mocinhas Flores, dona Bolandina, o próprio bolo, e assim vão sucedendo, se repetindo e se entrecruzando – tudo isso sem sair do nível de compreensão adequado a uma peça que se destina, originalmente, a um público muito jovem, embora seja assistida e re-assistida com prazer pelos adultos. (*Jornal de Piracicaba*, 04 abr. 1976, *apud* Cotrim, 1989, p. 250).

Conforme ilustrado abaixo na Figura 11, o recorte do jornal *O Diário de Limeira*, de 13 de abril de 1976 revela a crítica de autor desconhecido sobre a récita realizada em Limeira. O autor relata o sucesso que a récita alcançou junto ao público presente, ressaltando a sensibilidade, a comunicação e os valores artísticos presentes na montagem.

¹³ É comum, nas óperas de Mahle, a utilização de motivos musicais e temas musicais que se relacionam com personagens, objetos, situações e, até mesmo, sentimentos específicos, caracterizando-os.

Figura 11: Crítica de autor desconhecido sobre a récita de *Maroquinhas Fru-Fru* em Limeira



Fonte: Acervo da Associação de Amigos Mahle.

O sucesso da ópera proporcionou seu retorno aos palcos em julho do mesmo ano em duas ocasiões distintas. No dia 14 de julho de 1976, a ópera foi aos palcos em Minas Gerais, na cidade de Ouro Preto durante o 10º Festival de Inverno. A regência ficou por conta do maestro Afrânio Lacerda¹⁴, que reuniu um quinteto de cordas formado pelos professores do Festival e pelo Conjunto de Percussão e Sopros da Fundação de Educação Artística.

Na segunda ocasião, fez parte da comemoração do 13º aniversário da Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte. Apresentada nos dias 25, 26 e 27 de julho de 1976 no Teatro Marília, a ópera contou com a regência do maestro Afrânio Lacerda, o apoio da Orquestra de Câmara da Fundação de Educação Artística, do PAC, DAC, MEC e da Coordenadoria de Cultura do Estado de Minas Gerais.

Nessa montagem, o barítono Eládio Perez Gonzáles, além de interpretar o vilão Ubaldino Pepitas, também assumiu a direção cênica. Já quanto aos integrantes, novos integrantes foram incorporados e parte do elenco anterior foi mantido. O Quadro 9 abaixo traz os integrantes que fizeram parte desta montagem:

¹⁴ Nascido em 1933, maestro Afrânio Lacerda é um regente mineiro de considerável biografia, tendo sido regente e diretor artístico de importantes grupos como o Madrigal Renascentista de Belo Horizonte e o Coral Lírico de Minas Gerais da Fundação Clóvis Salgado.

Quadro 9: Relação de integrantes e suas respectivas funções na montagem de *Maroquinhas Fru-Fru* no Teatro Marília de Belo Horizonte

| Função | Integrantes |
|------------------------------------|--|
| Maroquinhas Fru-Fru | Vania Soares |
| Cosme | Baldur Liesenberg |
| Damião | Sergio Fustagno |
| D. Bolandina | Maria Amélia Martins |
| Eulálio Cruzes | Marcos Thadeu |
| Ubaldo Pepitas | Eladio Pérez-González |
| D. Florzinha | Miriam Borges de Andrade |
| D. Florentina | Corina Trompa |
| D. Florisbela | Ana Maria Vincent |
| Honestino | Francisco José Campos Neto |
| Padarina | Edla Lacerda |
| Petrônio Leite | Hugo Augusto da Silva |
| Zé Botina de Andrade Sapatos | Derly de Célia |
| Pianista Preparadora | Berenice Menegale |
| Cenários, objetos de cena e cartaz | Equipe da Fundação Escola Guinard: José Maria Gouveia, Maria Carmem Rodrigues Alves, Fátima Pinto Coelho, Thaís Salgado Helt, Enezila Maria de Moura Campos, George Helt |
| Costura | Filomena Naziazeno |
| Assistentes de cena | Maria Rita Bizzotto Tirado e Ana Maria Campolina |
| Iluminação | Felicio Alves da Silva |
| Figurinos | Clemência Pizzigatti |
| Diretora de Produção | Cristina Lessa |

Fonte: Elaborado pela autora.

A ópera ficou anos engavetada sem ser encenada, foi somente em 2008 que o maestro Marcelo de Jesus a resgatou, apresentando-a no concerto inaugural do XII FAO na ocasião em que tomava posse do cargo de Maestro Adjunto da Orquestra Experimental da Amazonas Filarmônica.

Da consulta ao acervo da AAM, constatou-se a existência de uma versão para voz e piano em alemão, confeccionada no ano de 2011. A Figura 12 abaixo ilustra coro final da ópera na versão em alemão:

Figura 12: Redução para piano e voz na versão em alemão do coro final da ópera *Maroquinhas Fru-Fru*

159
150 (es wird ein grosser Schokoladenkuchen hereingebracht, der danach an das Publikum verteilt wird)

S
C
Scho-ko-la-den-kuchen, Scho-ko-la-den-ku-chen, Scho-ko-la-den-kuchen, Schoko-la-den-ku-chen, et- was

T
B

S
C
bess-res kannman nir-gend-wo su-chen, Ku-chen, Scho-ko-la-den-kuchen, Schoko-la-den-kuchen, et- was

T
B

S
C
bess-res kannman nicht ver-su-chen, — als Schoko-la-den-kuchen, Schoko-la-den-kuchen!

T
B

De
Ende
1-10-1974 / 2011

Fonte: Acervo da Associação Amigos Mahle.

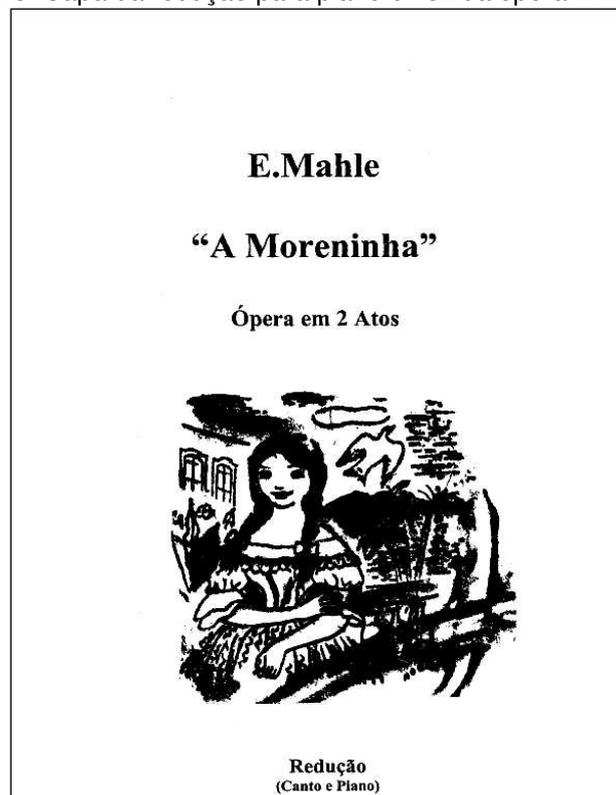
A acessibilidade da ópera quanto ao enredo, quantidade reduzida de integrantes e formação instrumental levou a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, por meio do projeto “A Escola vai à Ópera” – a produzir cinco récitas realizadas no Salão Leopoldo Miguez, sendo três para alunos de escolas públicas e particulares exclusivamente (09, 10 e 11 de outubro, às 14h30) e duas abertas ao público em geral (09, às 18h30; e 12, às 16h). O elenco foi formado por cantores do conjunto vocal Brasil Ensemble da UFRJ, acompanhados por músicos da Orquestra de Câmara, composta por instrumentistas estudantes da Escola. A direção-geral foi da maestra Maria José Chevitarese; a direção cênica, de José Henrique Moreira; e a regência, dos então alunos de regência, Jean Molinari e Kaique Stumpf.

Ao todo, *Maroquinhas Fru-Fru* teve mais de 30 apresentações em diversas localidades como cidades do interior de São Paulo, assim como no Rio de Janeiro, em cidades mineiras como Belo Horizonte, Ouro Preto e Poços de Caldas, além da cidade de Manaus no Amazonas, e em Campina Grande na Paraíba.

1.2 A *Moreninha* (1980)

Seis anos após sua primeira ópera, Mahle compôs *A Moreninha*, cuja capa da redução para piano e voz é apresentada na Figura 13, sob encomenda para a “Semana Brasileira”, realizada de 27 de abril a 3 de maio de 1980 em Bonn e Colônia, na Alemanha. A prefeitura de Bonn fez a encomenda de uma ópera com temática brasileira que fosse adequada para jovens intérpretes, sendo a montagem um dos eventos da “Semana Brasileira”. A ópera estreou no dia 30 de abril de 1980 no *Theater Der Jugend*, em Bonn, na forma de cortina lírica, com o nome de *Carolina*. Em artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo* (1980), o autor desconhecido relata que nesse período a editora alemã *Breitkopf & Hartel* mostrou interesse em publicar uma edição da ópera, porém a negociação não foi concretizada. A Figura 13 ilustra a edição da redução para voz e piano produzida pelo compositor.

Figura 13: Capa da redução para piano e voz da ópera *A Moreninha*



Fonte: Acervo da Associação Amigos Mahle.

A “Semana Brasileira” foi fruto de uma parceria realizada entre o Itamaraty e diversas associações culturais do Brasil e da Alemanha, dentre as quais se destacam a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e o Instituto Cultural Brasil-Alemanha. O evento inédito visava criar laços de amizade entre os dois países por meio da arte. Para firmar a parceria, diversas autoridades alemãs visitaram o Brasil entre 1975 e 1978, incluindo o secretário de cultura, Hansjurgen Hagel.

O libreto da ópera, baseado no romance homônimo de Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882), foi elaborado por José Maria Ferreira¹⁵ (1941-1991). Mahle em colaboração com Brigitte Kreizz, anteriormente mencionada, produziram a versão em alemão do libreto, cujo título fora alterado para *Carolina*.

Assim como *Maroquinhas Fru-Fru*, *A Moreninha* recebe a nomenclatura de ópera de câmara constituída por dois atos e conta com 13 personagens. Foi composta para uma orquestra de câmara formada por um quinteto de cordas, um quinteto de sopros e percussão. Abaixo, no Quadro 10, apresenta-se a instrumentação requerida na ópera:

Quadro 10: Instrumentação na ópera *A Moreninha*

| Madeiras | Metais | Percussão | Cordas |
|-----------------|---------------|------------------|---------------|
| Flauta | Trompa | Pratos | Violino I |
| Oboé | | Bumbo | Violino II |
| Clarinete | | Maracas | Viola |
| Fagote | | Triângulo | Violoncelo |
| | | Pandeiro | Contrabaixo |
| | | Castanholas | |

Fonte: Elaborado pela autora.

Observa-se uma semelhança na instrumentação entre *A Moreninha* e *Maroquinhas Fru-Fru*, pois ambas contam com um quinteto de cordas, de sopros e percussão, razão pela qual recebem a nomenclatura pelo compositor de ópera de câmara.

No Quadro 11, a seguir, é apresentada a segmentação dos atos em cenas como também a instrumentação requerida em cada uma delas.

Quadro 11: Divisão de cenas e instrumentação na ópera *A Moreninha*

| | Personagens | Instrumentação |
|-----------------|---------------------------|--|
| ABERTURA | Seção Instrumental | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas Pratos, Triângulo, Pandeiro, Bumbo, Maracas |

¹⁵ José Maria Ferreira foi uma das figuras mais envolvidas com a cultura de Piracicaba. Foi responsável pela direção de diversos espetáculos. Sua biografia será desenvolvida com maior detalhamento no capítulo 3 deste trabalho.

| ATO I | Personagens | Instrumentação |
|-------------------|---|---|
| Cena 1 | Filipe, Fabrício, Leopoldo e Augusto | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas Pratos, Triângulo, Bumbo |
| Cena 2 | Clementina, Joaquina, Joana Trio vocal Carolina, D. Ana, Sr. Keblerc, D. Violante, D. Ana Filipe, Fabrício, Leopoldo, Augusto e Paula Coro “Bela esta manhã” | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas Triângulo, Pandeiro, Prato |
| Cena 3 | D. Violante e Augusto | Clarinete, Oboé, Violinos I e II, Viola, Violoncelo |
| | | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas Pandeiro |
| Cena 4 | Augusto e Fabrício | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas |
| Cena 5 | Filipe, Fabrício, Leopoldo, Augusto, Carolina, Clementina, Joaquina, Joana, D. Ana, Sr. Keblerc, D. Violante, D. Ana e Paula | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas |
| Cena 6 | Paula, Keblerc, Carolina, Augusto, D. Violante, D. Ana e Joaquina | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas |
| Cena 7 | Augusto, D. Ana e Carolina | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas |
| Cena 8 | Carolina (Balada) | Quinteto de Cordas |
| | Seção Instrumental Valsa da Carolina | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas Triângulo, Pratos e Pandeiro |
| ATO II | | |
| | Seção Instrumental Música do Baile (Polca) | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas Triângulo, Pratos, Pandeiro, Castanhola |
| Cena 1 | Filipe, Fabrício, Leopoldo, Augusto, Sr. Keblerc Quinteto vocal D. Ana, D. Violante, Carolina, Clementina, Joaquina e Joana Trio Vocal | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas Pandeiro, Pratos |
| Cena 2 | Joaquina, Clementina, Joana Augusto e Carolina | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas Pratos |
| Interlúdio | Seção Instrumental | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas Triângulo, Pratos |
| Cena 3 | Augusto, Leopoldo, Dr. Pedro, Carolina Coro “Vencedor Vencido” | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas |
| Cena 4 | Carolina, D. Ana, Filipe e Dr. Pedro | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas |
| Cena 5 | Augusto e Carolina | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas |
| | | Quinteto de Sopros |

| | | |
|-------------------|---|--|
| | | Quinteto de Cordas Pratos |
| Cena Final | Seção Instrumental Valsa da Carolina | Quinteto de Sopros Quinteto de Cordas Triângulo, Pandeiro, Prato, Bumbo |
| | Todos Coro “Bela esta manhã” | |

Fonte: Elaborado pela autora.

Em *A Moreninha*, é perceptível a escolha do compositor por manter a maioria das cenas apenas com o quinteto de sopros e de cordas, a percussão aparece somente com maior predominância nas seções instrumentais. Além disso, o quinteto de cordas, geralmente, é acompanhado por apenas um ou dois instrumentos do naipe de sopros. A densidade orquestral se mantém semelhante à da *Maroquinhas Fru-Fru*, sendo, na Abertura e nas seções instrumentais, as seções com maior densidade absoluta, ou seja, com maior número de instrumentos concomitantes.

Quanto ao número de seções instrumentais, *A Moreninha* apresenta um número maior em comparação com *Maroquinhas Fru-Fru*, sendo composta pela Abertura, Valsa da Carolina, Música do Baile (Polca) e o Interlúdio.

No que diz respeito aos conjuntos vocais, há um trio de vozes femininas e um quinteto de vozes masculino, além de dois conjuntos para formação de SCTB. O Quadro 12 a seguir detalha o número de conjuntos vocais e coros na ópera:

Quadro 12: Número de conjuntos vocais e coros na ópera *A Moreninha*

| Número de Conjuntos Vocais e Coros na ópera <i>A Moreninha</i> | Localização |
|---|--|
| Ato I | Cena 2 Trio para SAC – “ <i>Um rapaz precisa de mão firme</i> ” Trio para SAC – “ <i>Um rapaz precisa de mão firme</i> ” Coro para SCTB – “ <i>Bela esta manhã</i> ” |
| Ato II | Cena 1 Quinteto para TTB – “ <i>Não há razão melhor para brindar</i> ” Trio para SAC – “ <i>Um rapaz precisa de mão firme</i> ” Trio para SAC – “ <i>Um rapaz precisa de mão firme</i> ” Cena 3 Coro para SCTB – “ <i>Vencedor Vencido</i> ” Coro para SCTB – “ <i>Vencedor Vencido</i> ” Cena Final Coro para SMCTB ¹⁶ – “ <i>Bela esta manhã</i> ” |

Fonte: Elaborado pela autora.

Na cena 2 do ato I, identificada pelo número de ensaio 37, há o coro “*Bela esta manhã*”, composta para a formação de Soprano, *Mezzosoprano*, Contralto, Tenor e

¹⁶ Formação para Soprano, *Mezzosoprano*, Contralto, Tenor e Baixo.

Baixo. Essa formação é novamente retomada na Cena Final do Ato II, marcada pelo número de ensaio 195, convencionando o tradicional final feliz.

Na cena 3 do Ato II, localizado nos números de ensaio 159 e 168, há o coro “*Vencedor Vencido*”, para Soprano, Contralto, Tenor e Baixo. Essas são as únicas ocorrências que recebem nomenclatura de coro. No entanto, assim como em *Maroquinhas Fru-Fru*, apesar da nomenclatura coro, os grupos consistem unicamente pelos personagens da ópera, não existindo um núcleo específico de cantores coralistas. Quanto aos conjuntos vocais, há um trio vocal feminino para Soprano, *Mezzosoprano* e Contralto. As personagens encarregadas de formar o trio são: Joaquina, Clementina e Joana trazendo o tema “*Um rapaz precisa de mão firme*”, que é diversas vezes resgatado no decorrer da ópera nos números de ensaio 29, 35, 111 e 116.

Por fim, há um quinteto vocal masculino, localizado na primeira cena do Ato II, no número de ensaio 107. Os personagens encarregados de interpretar o quinteto “*Não há razão melhor para brindar*” são: Fabrício, Augusto, Filipe, Leopoldo e Sr. Keblerc, consistindo sua formação para dois tenores, dois barítonos e um baixo.

Quanto à classificação vocal dos personagens, Mahle adota uma classificação genérica com a tradicional nomenclatura de soprano, *mezzosoprano*, contralto, tenor, barítono e baixo. Em relação às classificações, o Quadro 13 abaixo detalha a extensão vocal exigida em cada personagem:

Quadro 13: Relação de personagens de *A Moreninha* e suas classificações e extensões vocais

| Personagens | Classificação Vocal | Extensão Vocal |
|--|---------------------|----------------|
| Carolina , a moreninha | soprano | Mi3 ao Lá4 |
| Augusto , estudante de medicina | tenor | Ré3 ao Sib4 |
| Filipe , irmão de Carolina | barítono | Dó2 ao Fá#3 |
| Leopoldo , estudante de medicina | baixo | Sol1 ao Mib3 |
| Fabrício , estudante de medicina | tenor | Mi3 ao Lá4 |
| Clementina , namorada de Filipe | <i>mezzosoprano</i> | Dó#3 ao Fá4 |
| Joaquina , sonsa, aérea, terna | soprano | Mi3 ao Lá4 |
| Joana , apaixonada de Fabrício | contralto | Sol#2 ao Mi4 |
| D. Ana , avó de Filipe e Carolina | <i>mezzosoprano</i> | Dó#3 ao Fá#4 |
| D. Violante , velha senhora, importuna | soprano | Mi3 ao Sib4 |
| Sr. Keblerc , meia idade, apreciador de bons vinhos | baixo | Fá1 ao Mi3 |
| Paula , ama de Carolina, criada | contralto | Dó3 ao Ré#4 |
| Dr. Pedro , pai de Augusto | barítono | Mib2 ao Solb3 |

Fonte: Elaborado pela autora.

Assim como em *Maroquinhas*, Mahle não exige uma tessitura aguda para os personagens, com algumas exceções, como os personagens Augusto, D. Violante e Dr. Pedro, cujas linhas vocais são predominantemente construídas numa tessitura mais aguda. Além disso, ainda comparando com *Maroquinhas Fru-Fru*, observa-se que as linhas vocais têm características bastante similares como uma sílaba por nota, diversas sílabas cantadas sucessivamente numa mesma nota, estilo recitado, *parlando style* e *legato style*.

Segundo Mahle (1980), em reportagem no jornal *O Estado de São Paulo*, *A Moreninha* procura captar as formas musicais românticas brasileiras que ainda persistiam nas tradições musicais do interior do país, como a Valsa da Carolina e a Música do Baile, uma polca. Por isso, o compositor afirma que a partitura não possui grandes ousadias formais inadequadas à obra de Macedo.

Para o compositor, a ópera é “uma brincadeira”. “Ponha uma pessoa cantando num palco e junte a ação: temos uma brincadeira”. Ele ainda complementa que suas duas primeiras óperas são “mozartianas de espírito”, isto é, possuem temas juvenis.

Após a estreia em 1980 em Bonn, Mahle desejava realizar a estreia aqui no Brasil com a versão em português. Porém, todas as tentativas de montagens acabavam esbarrando na falta de recursos financeiros.

No entanto, mesmo diante dessa indisponibilidade de recursos, Mahle jamais abdicou de seus objetivos. Após 11 anos engavetada, no 12 de março de 1991, antes ainda da estreia brasileira, o compositor durante a abertura da exposição *Técnicas e Tendências: Confrontos – 140 anos de arte em Piracicaba, de 1851 a 1991, o percurso de José Maria Ferreira*, levou alguns trechos da ópera, no Teatro “Dr. Losso Netto”. Foi somente cerca de um ano depois, em 1992, que a montagem de *A Moreninha* teve sua estreia em comemoração aos 40 anos de atividades artísticas do compositor. Em investigação junto aos arquivos do acervo da Escola de Música de Piracicaba, foi localizado um artigo publicado pelo *Jornal de Piracicaba*, no qual Mahle expõe as dificuldades enfrentadas ao compor uma ópera:

No passado, os compositores se sentiam motivados em comporem óperas, porque tinham certeza de que elas seriam encenadas. Uma ópera exige centenas de horas de trabalho, e o compositor não tem nenhuma garantia de que o trabalho será apresentado. Quando [a ópera] é apresentada, tudo tem que estar em perfeita sintonia, se um elemento não funciona, nada funciona. (Jornal de Piracicaba, 1992, [Entrevista cedida à Malu Rigatto]).

Mahle ainda escreve que “só pensará se vai ou não escrever outras óperas, após viabilizar a montagem de *A Moreninha*, que ficou engavetada durante anos”. Felizmente, em 1992, a montagem recebeu apoio da Ação Cultural, da Prefeitura Municipal de Piracicaba, do *Jornal de Piracicaba*, da Universidade Metodista de Piracicaba, do Anglo (Colégio Piracicaba) e do (Colégio Luiz de Queiroz (CLQ)). A estreia ocorreu no dia 10 de abril de 1992, já as figuras 14 e 15 abaixo, apresentam recortes de jornais que veicularam as notícias sobre as primeiras récitas da ópera.

Figura 14: Recorte de *Jornal de Piracicaba*, de 12 de fevereiro de 1992, sobre a montagem da ópera *A Moreninha*.

QUARTA-FEIRA, 12 DE FEVEREIRO DE 1992

AGENDA CULTURAL

Ópera de Ernst Mahle vai ser montada em 92

A Escola de Música de Piracicaba (EMP) retoma suas atividades a partir de segunda-feira, quando a Orquestra de Câmara inicia os ensaios da ópera “A Moreninha”, uma adaptação feita pelo crítico de arte José Maria Ferreira (in memoriam) da obra de Joaquim Manuel de Macedo, com música do maestro Ernst Mahle.

Participarão da montagem de “A Moreninha” alunos de canto de Nilza Tank, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), acompanhados pelos integrantes da Orquestra de Câmara da EMP. A direção da Escola, acredita que a estréia da ópera será no mês de abril, mas ainda não tem confirmação de data.

Na próxima semana, também reiniciam seus ensaios a Orquestra Infante Juvenil, o Coro Infante Juvenil e Coral Misto, e a Orquestra Sinfônica da Escola de Música.



Ernst Mahle

Fonte: Acervo da Escola de Música de Piracicaba.

Figura 15: Recorte de divulgação da estreia da ópera *A Moreninha*.

TEATRO MUNICIPAL
LOSSO NETTO
(JOAQUIM MANOEL DE MACEDO)

OPERA *Moreninha*

AUTOR DA ÓPERA: ERNST MAHLE
ORQUESTRA DE CÂMERA DA EMP
CANTORES DA UNICAMP

VENDA DE CONVITES:
EMP
Imobiliária Frias Neto
Teatro Municipal

Dias:
11 de abril: 21 hs
12 de abril: 19h30

APOIO
JORNAL DE PIRACICABA

Fonte: Acervo da Escola de Música de Piracicaba.

Além das récitas em Piracicaba, outras dez cidades receberam a ópera, quais sejam: São Carlos, Tatuí, Rio Claro, Campinas, Araras, Santos, Americana, Campos do Jordão, São Paulo e Londrina. O Quadro 14 a seguir relaciona as datas das récitas e os respectivos locais.

Quadro 14: Relação de cidades com a montagem da ópera *A Moreninha* e datas.

| Datas das récitas | Locais |
|------------------------------------|---|
| 10, 11 e 12 de abril de 1992 | Piracicaba |
| 26 de abril de 1992 | São Carlos |
| 05 de julho de 1992 | Tatuí, durante o Festival de Inverno |
| 24 de maio de 1992 | Rio Claro |
| Junho (s.d. ¹⁷) | Campinas – duas apresentações – teatro interno do Centro de Convivências |
| s.d. | Araras |
| 19 de junho de 1992 | Santos - Teatro Municipal Brás Cubas |
| s.d. | Americana |
| 10 de julho de 1992 | Festival de Inverno em Campos de Jordão – Auditório Cláudio Santoro |
| 16 julho de 1992 | São Paulo, como parte da programação do Festival de Inverno, no Teatro Sérgio Cardoso |
| 8 e 9 de agosto de 1992 | Piracicaba, no aniversário da cidade |
| 26 de julho de 1992 (duas sessões) | Londrina – Teatro Ouro Verde, como parte da programação do 12º Festival de Londrina; Patrocínio da “Sociedade dos Amigos do Festival de Londrina” |

Fonte: Elaborado pela autora.

A montagem contou com a participação de aproximadamente 60 pessoas, incluindo a Orquestra de Câmara da Escola de Música de Piracicaba e os cantores da Universidade Estadual de Campinas. A seguir, o Quadro 15 abaixo expõe a relação detalhada das funções e nomes dos integrantes da estreia.

Quadro 15: Relação de profissionais atuantes na montagem de *A Moreninha* em 1992.

| Função | Integrantes |
|---------------|---------------------------------------|
| Carolina | Solange Siquerolli e Maria Cecilia |
| Augusto | Ricardo Pereira e Francisco Amstalden |
| Filipe | Marco Amstalden |
| Leopoldo | Orival Gonçalves F ^o |
| Fabício | Marcelo Brazon |
| Clementina | Andreia Siqueira |

¹⁷ Sem data. Nos arquivos pertencentes ao acervo da Escola de Música de Piracicaba, não pudemos encontrar as datas específicas em que ocorreram tais récitas.

| Função | Integrantes |
|-----------------------------|--|
| Joaquina | Angela de Souza |
| Joana | Valéria de Seta |
| D. Ana | Vania Pajares |
| D. Violante | Silvia Pinotti e Maria Cecilia |
| Sr. Keblerc | Martinho Klemann |
| Paula | Celeste do Carmo |
| Dr. Pedro | Norberto Vieira |
| Flauta | Rafael Gobeth |
| Oboé | Carlos Carvalho |
| Clarinete | Cintia Pinotti |
| Fagote | Marcos Tadeu Januário e Paulo Justi |
| Trompa | Ricardo Cruz e João Domingos Feliciano |
| Percussão | Beatriz C. Victória e Adelina Pinotti |
| Violinos 1 | Celisa A. Frias, M. Lúcia Z. Krug, Marcelo Ribeiro e Carlos A. Ribeiro |
| Violinos 2 | Glaucia Pinotti, Liege E. Pedroso e M. Fernanda Krug |
| Violas | Ana Lúcia Moda, Alexandre Razera e Renata Delamatrice |
| Violoncelos | Raul Gobeth, Queuiryn Djong van Sier e Luciana Lorandi Falda |
| Contrabaixo | Roberto Arévolo |
| Direção Musical | Ernst Mahle |
| Direção Vocal | Niza C. Tank |
| Pianistas Correpetidores | Acchile Picchi e Vania Pajares |
| Diretor de Cena | Sara Pereira Lopes |
| Cenografia | Alberto Camarero, Jarbas Lotto (assistente de cenografia) e Joel da Silva Cândido (assistente de cenografia) |
| Execução | Paulo Sérgio Ravelli e Carlos Ramalhão |
| Iluminador | Venilto R. Rodrigues |
| Execução de Figurinos | Nelson Alfaiate, Lopes-Alfaiataria Excelsior, M. Aparecida, Ruth e Dirce Zem e Josefa Martins |
| Contrarregras | Alexandre D'Antonio |
| Maquiagem | Elida Coimbra |
| Coordenação | Cidinha Mahle |

Fonte: Elaborado pela autora.

Nessa produção, destacam-se, dentre vários profissionais de importância, a renomada soprano Niza de Castro Tank (1931-2022), natural de Limeira, responsável pela direção vocal dos cantores, bem como do pianista e compositor Acchile Picchi (1952-2024) como pianista correpetidor.

A figura 16 abaixo, apresenta as personagens Carolina, Joaquina, Clementina e Joana em cena na montagem realizada em 1992.

Figura 16: As personagens Carolina, Joaquina, Clementina e Joana, da ópera *A Moreninha*, na montagem de 1992



Fonte: Acervo da Escola de Música.

Após 21 anos da estreia brasileira, em 2013, Mahle e Cidinha conseguiram a aprovação do ProAC-ICMS da Secretaria de Estado da Cultura para uma nova temporada da ópera. Também, com o apoio da Associação Amigos Mahle, do patrocínio cultural do *Jornal de Piracicaba* e da *Revista Arraso*, *A Moreninha* retornou aos palcos com uma nova temporada prevista para 2014.

Antes mesmo do início da temporada de 2014, ainda em 2013, outras duas apresentações foram realizadas. Nessa circunstância, o compositor utilizou recursos próprios. Desta forma, viabilizou duas apresentações, uma em Piracicaba, no Teatro Erotides de Campos, e outra em Carapicuíba, no Teatro Jorge Amado.

Para essa nova temporada, contou-se com a participação de cantores de diversas cidades do estado de São Paulo, sendo a maioria piracicabana, assim como os músicos que participaram. Inclusive, muitos músicos e cantores que estiveram na estreia em 1992 retornaram à montagem em 2014. Como o soprano Solange Siquerolli, que atuou como Carolina na estreia em 1992, retornou após 21 anos para interpretar desta vez os papéis de D. Violante e de D. Ana, alternadamente. Já o barítono Norberto Vieira, novamente deu vida ao personagem Dr. Pedro, além de ser encarregado pela cenografia. Da mesma forma, Francisco Amstalden, que interpretou Augusto em 1992, retornou como fagotista. A relação de profissionais atuantes na montagem de *A Moreninha*, em 2013-2014 é apresentada no Quadro 16.

Quadro 16: Relação de profissionais atuantes na montagem de *A Moreninha*, em 2013-2014

| Função | Integrantes |
|-----------------------------|--|
| Carolina | Raíssa Amaral |
| Augusto | Caio Duran e Samuel Valli |
| Filipe | Jorge Trabanco Filho |
| Leopoldo | Rafael Leoni |
| Fabício | Antonio Pessotti |
| Clementina | Luciana Vieira e Érica Gualazzi |
| Joaquina | Andréia Vieira e Taís Michelin |
| Joana | Rita de O. Souza e Tânia A. Bragion |
| D. Ana | Mônica Moraes e Solange Siquerolli |
| D. Violante | Solange Siquerolli e Luciana Vieira |
| Sr. Keblerc | Paulo M. de Paula e Marcelo Santos |
| Paula | Nelma C. Nunes |
| Dr. Pedro | Norberto Vieira |
| Flauta | Rafael Gobeth |
| Oboé | Heleodoro Moraes |
| Clarinete | André Zocca |
| Fagote | Francisco Amstalden |
| Trompa | Adriano Horn |
| Percussão | Rui Kleiner |
| Violinos 1 | Claudio Mahle (<i>spalla</i>), Matheus Baião, Liege E. Pedroso e Pedro Gobeth |
| Violinos 2 | Silas Simões, Mariela Micheletti, Marcelo Ribeiro, Carlos Alberto Ribeiro e Moisés Baião |
| Violas | Renato Bandel, Jonas Goes Jr. e Marcos Rontani |
| Violoncelos | Fabio Belluco, Paulo Bandel, Mayumi Micheletti e Claudia Cruz |
| Contrabaixo | Anselmo Melosi e Ângelo Leite |
| Direção Musical | Ernst Mahle |
| Pianistas Correpetidores | Hilara Crestana |
| Diretor de Cena | Paulo de Barros |
| Genografia | Norberto Vieira |
| Execução | Vandelei Iacope e Elza Carrascosa |
| Iluminador | Valdemir A. Correia |
| Execução de Figurinos | Vera Guidotti |
| Contrarregras | Luciana Pimpinato e Sérgio Pimpinato |
| Maquiagem | Mateus Cruz |
| Coordenação | Cidinha Mahle |

Fonte: Elaborado pela autora.

Assim, no ano de 2014, a temporada teve início em março, contando com apresentações no palco de oito cidades do interior paulista. A seguir, no Quadro 17,

dispõem-se os nomes dos teatros e das cidades que sediaram as apresentações, com as respectivas datas:

Quadro 17: Datas, cidades e teatros em que *A Moreninha* foi apresentada em 2014

| Datas das récitas | Cidades |
|--------------------------|---|
| 9 de março de 2014 | Rio Claro – Teatro Prof. ^a Felícia Alem Alam |
| 16 de março de 2014 | Americana – Colégio Objetivo |
| 23 de março de 2014 | Limeira – Teatro Vitória de Limeira |
| 30 de março de 2014 | Tatuí - Teatro Procópio Ferreira |
| 6 de abril de 2014 | Campinas – Teatro Castro Mendes |
| 9 de abril de 2014 | Jundiaí – Teatro Polytheama |
| 13 de abril de 2014 | Cosmópolis – Auditório 15 de Outubro |
| 27 de abril de 2014 | Espírito Santo do Pinhal – Teatro Avenida |

Fonte: Elaborado pela autora.

Recentemente, em 2022, *A Moreninha* retornou aos palcos por meio de uma parceria entre os alunos do Opera Studio da UNICAMP e da Orquestra Sinfônica da Unicamp, encerrando o evento *Semana Rastros dos Rastros de 1922*. A ópera foi transmitida ao vivo pelo *Youtube*, em 18 de fevereiro de 2022, sob regência da maestrina Cinthia Alireti.

A montagem realizada em julho de 2022 – um dos objetivos finais deste trabalho – será abordada posteriormente, no capítulo dedicado exclusivamente à ópera *A Moreninha*.

1.3 O Garatuja (2005)

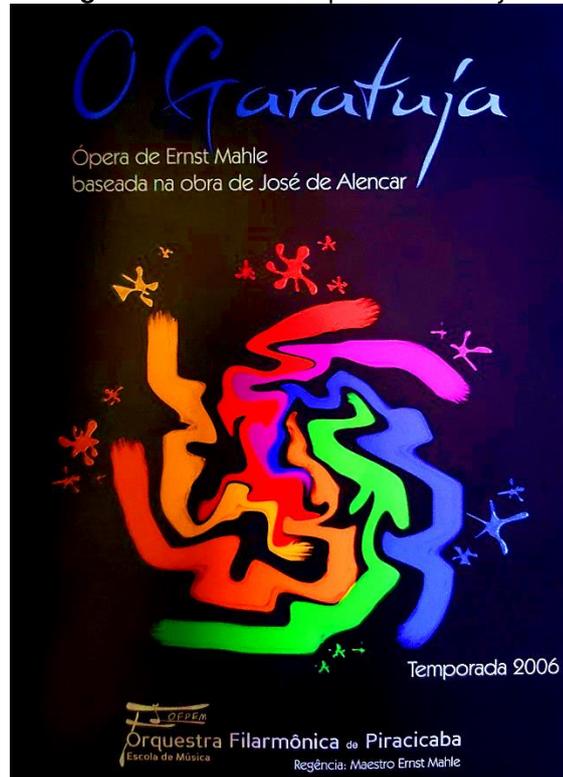
Baseada no romance homônimo de José de Alencar (1829-1877), a ópera *O Garatuja*, dedicada à Nara, Cidinha e Celisa, tem como libretista o cearense Eugênio Leandro¹⁸ (1958). Mais uma vez, o compositor optou por mais uma obra relevante na História da literatura brasileira. O cartaz de divulgação da ópera é mostrado na Figura 17 logo abaixo.

Um ponto significativo dessa obra na literatura é que *O Garatuja*, de José de Alencar, pertence ao *Alfarrábios: crônica dos tempos coloniais*, publicado em 1873. No enredo, entrelaçado ao romance entre Ivo e Marta, há um acontecimento histórico ocorrido em 1659, relatado num episódio transcrito no 3º volume dos *Anais do Rio de*

¹⁸ Cearense de Fortaleza, é autor de quatro discos solos. Além disso, escreveu *Rei Piau, contos* e *Cego Oliveira, o mestre rabequeiro*. Foi autor da *Cantata do Natal Cearense*, com T. Lima. Também, produziu pesquisa histórica para o libreto da ópera cearense *Moacyr das Sete Mortes*, com Oswald Barroso e T. Lima.

*Janeiro*¹⁹ por Dr. Baltasar da Silva Lisboa. Entretanto, há certa dubiedade na narrativa. Alencar menciona, em seu prefácio “*Cavaco*”, que certos detalhes foram esquecidos por Baltazar. Esses detalhes seriam informações que o romancista havia conseguido com um certo ancião que encontrou no Passeio Público.

Figura 17: Cartaz da ópera *O Garatuja*.



Fonte: Arquivo da Escola de Música de Piracicaba.

Mahle esclareceu que a ideia de escolher essa história como base para a ópera surgiu a partir de uma viagem a Fortaleza, na qual ele teria recebido uma homenagem. A princípio, sua intenção era que a estreia da ópera fosse justamente no Teatro José de Alencar. Infelizmente, essa possibilidade não se concretizou.

O enredo narra a história de Ivo, um jovem enfeitado que vive a desenhar pelos muros, e de Marta, a filha do Tabelião. A prática de Ivo de desenhar pelos muros aborrece as autoridades, apesar da diversão ao povo. Após conhecer Marta, quando vagava pelas ruas, Ivo começa a trabalhar para o tabelião, pai de Marta, à espera de algum momento com ela. Completamente apaixonado, ele somente pensa em trocar bilhetes com Marta e em desenhar. No entanto, sem realizar a tarefa que lhe fora designada no cartório, o tabelião acaba por mandar Ivo embora. Os seminaristas, que

¹⁹ Os *Anais* do Rio de Janeiro trazem informações a respeito da fundação da cidade do Rio de Janeiro, com a História civil e eclesiástica, até à chegada do rei Dom João VI. Além disso, há notícias topográficas, zoológicas e botânicas, organizadas pelo historiador Baltasar da Silva Lisboa.

ali trabalhavam, entram em confronto com o tabelião. A notícia gera um burburinho no povo: seguir a justiça do Rei ou respeitar a Igreja? Ivo, percebendo o impasse, aproveita-se de sua arte para incitar o povo a realizar passeatas pelas ruas, empunhando um estandarte que ele havia pintado. Todo o impasse é resolvido e, durante a comemoração, Ivo e Marta são flagrados quase aos beijos pelo Tabelião, que exige que Ivo assine um contrato de casamento com a seguinte condição para poder ficar com Marta: nunca mais trabalhar como artífice de pincel.

Dentre as três primeiras óperas, essa é considerada a mais grandiosa, segundo o próprio compositor. Composta em dois atos, conta com 17 personagens em cena, além do coro, bailarinos e figurantes. Destaca-se ainda (Quadro 18) a formação para orquestra sinfônica completa, que, em comparação com as anteriores, possui um número superior de instrumentos:

Quadro 18: Instrumentação da ópera *O Garatuja*

| Madeiras | Metais | Percussão | Cordas |
|----------------------|--------------------|------------------|---------------|
| Flauta a 2, Flautim | Trompa em Fá a 2 | Triângulo | Violino I |
| Oboé a 2 | Trompete em Dó a 2 | Pandeiro | Violino II |
| Clarinete em Sib a 2 | Trombone a 2 | Tambor | Viola |
| Fagote a 2 | Tuba | Prato | Violoncelo |
| | | Bumbo | Contrabaixo |
| | | Castanhola | |
| | | Sino em Lá e Si | |
| | | Chocalho | |
| | | Reco-Reco | |
| | | Tímpano | |

Fonte: Elaborado pela autora.

Em relação às instrumentações anteriores, observa-se um alargamento do âmbito orquestral, no qual madeiras e metais são a 2, além da inclusão da tuba e uma gama variada de percussão. Abaixo, no Quadro 19, apresenta-se a estrutura da ópera, em termos de segmentação de cenas, a aparição dos personagens e ao âmbito orquestral, esta qual reflete uma maior densidade sonora:

Quadro 19: Divisão de cenas e de instrumentação presente na ópera *O Garatuja*

| | PERSONAGENS | INSTRUMENTAÇÃO |
|---------------|------------------------------------|--|
| | Seção Instrumental ABERTURA | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tba Triângulo, Bumbo, Tímpano, Prato, Castanhola Cordas |
| CENA 1 | Ivo, amigos estudantes | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb Castanhola, Bumbo, Tímpano, Pandeiro Cordas |
| | Padres e Seminaristas | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb |

| | | |
|-------------------|--|---|
| | | Tímpano, Pandeiro, Tambor, Bumbo Cordas |
| CENA 2 | Populares, Frei João de Lemos, João Alves | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tímpano, Pandeiro, Bumbo Cordas |
| | Pôncia, Belmiro | Fl, Cl, Fg, Trp Cordas |
| CENA 3 | João Alves, Frei João de Lemos, Juiz, Ouvidor | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Sino em Lá e Si, tímpano, Tambor, Triângulo, Bumbo, Prato Cordas |
| | Pôncia, Belmiro | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tímpano, Pandeiro, Prato Cordas |
| | Seção Instrumental Interlúdio | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Tambor, Triângulo, Bumbo, Prato, Pandeiro, Castanhola Cordas |
| CENA 4 | Ivo, Marta, Miquelina, Tabelião | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Tímpano, Pandeiro, Prato, Triângulo, Tambor Cordas |
| | Cláudio e Seminaristas | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Pandeiro, tímpano, Bumbo Cordas |
| CENA 5 | Ivo e Rosalina | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Tímpano, Triângulo, Prato, Tambor Cordas |
| CENA 6 | Seção Instrumental Pavana I | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tba Tímpano, Tambor, Prato, Bumbo, Triângulo Cordas |
| | Seção Instrumental Pavana II | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp Triângulo, Pandeiro Cordas |
| | Rosalina, Ivo, Romana, Miquelina, Marta, Pôncia, Frei João de Lemos, Tabelião, Populares e Serviçais | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Triângulo, tímpano, Bumbo, Prato Cordas |
| | Seção Instrumental Saltarello I | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Pandeiro, tímpano, Prato, Bumbo, Triângulo Cordas |
| | Miquelina, Romana, Pôncia, Rosalina | Fl, Ob, Cl, Fg Trp Triângulo Cordas |
| | Saltarello II | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Pandeiro, tímpano, Prato, Bumbo, Triângulo Cordas |
| | Ivo, Marta, Devotas | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt Pandeiro, Tambor, Reco-Reco, Triângulo, Prato, Bumbo Cordas |
| | Seção Instrumental Saltarello II | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Pandeiro, tímpano, Prato, Bumbo, Triângulo Cordas |
| CENA 7 | Tabelião e Romana | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tba Tímpano, Triângulo Cordas |

| | | |
|----------------|--|--|
| CENA 8 | Tabelião, Sabino, Ivo, Marta | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Castanhola, Tímpano, Tambor, Prato, Triângulo Cordas |
| | Cláudio e Seminaristas | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Pandeiro, Tímpano, Tambor, Bumbo Cordas |
| CENA 9 | Seminaristas, Ivo, amigos estudantes, Tabelião, Sabino, Miquelina e Marta | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Pandeiro, Bumbo, Tambor Tímpano, Prato, Castanhola Cordas |
| CENA 10 | Tabelião | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tba Castanhola, Tímpano, Pandeiro, Prato, Bumbo, Tambor Cordas |
| | Ivo e Marta | Fl, Cl, Fg, Trp Cordas |
| CENA 11 | Cláudio e Seminaristas, Miquelina, Sabino | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tba Tímpano, Pandeiro, Tambor, Bumbo Cordas |
| | Tabelião, Vigário, Marta | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp Tímpano, Triângulo, Pandeiro, Prato, Bumbo, Tambor Cordas |
| ATO II | | |
| CENA 1 | Belmiro, João Alves, Padre Rafael, Ivo e Populares | Fl, Fltm, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tba Tímpano, Triângulo, Pandeiro, Tambor, Prato, Bumbo, Castanholas Cordas |
| CENA 2 | Ivo e Pôncia | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp Tímpano, Triângulo, Pandeiro Cordas |
| CENA 3 | João Alves, Frei João de Lemos, Belmiro, Ouvidor e comitiva, Padre Rafael e 4 seminaristas, Vigário Geral, Populares | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Tímpano, Prato, Triângulo, Pandeiro, Bumbo Cordas |
| CENA 4 | Ivo, estudantes e populares | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp Pandeiro, Triângulo, Tambor, Tímpano Cordas |
| CENA 5 | Oficiais, Vereadores, Juiz, Ouvidor, Ivo, Estudantes, Populares | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Tímpano, Tambor, Bumbo, Triângulo Cordas |
| CENA 6 | Ivo, Estudantes, Belmiro, João Alves, Tabelião, Populares, Ouvidor, Meirinhos | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb Tímpano, Sinos, Tambor, Bumbo, Pandeiro, Prato Cordas |
| CENA 7 | Os outros, Padre Rafael, Vigário (todo elenco) | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tba Tímpano, Bumbo, Triângulo, Pandeiro, Prato, Tambor, Castanhola, Chocalho Cordas |
| CENA 8 | Os outros, Marta e Ivo (todo o elenco) | Fl, Fltm, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Tba Prato, Tímpano, Triângulo, Castanhola, Tambor, Bumbo, Prato Suspenso, Pandeiro Cordas |

Fonte: Elaborado pela autora.

Analisando o Quadro 19 acima, é perceptível que se trata de uma ópera muito mais extensa em relação às outras. O Ato I abarca onze cenas; o Ato II, mais oito, totalizando 19 cenas. Além disso, é a primeira vez em que temos, de fato, um coro que não é formado pelos próprios personagens como nas óperas anteriores. Ou seja, além dos 17 personagens solistas, há um núcleo de coralistas que compõem o Coro dos Populares e os pequenos conjuntos vocais, sendo eles: os Seminaristas, os Estudantes e as Devotas. No quadro subsequente (Quadro 20), podemos observar a incidência desses coros e conjuntos vocais no decorrer da ópera:

Quadro 20: Ocorrências de coros e conjuntos vocais na ópera *O Garatuja*

| | Ato I | Ato II |
|--|---|--|
| Conjunto Vocal dos Seminaristas a 2 e 3 vozes TTB | Cena 1 Cena 4 Cena 8 Cena 9 Cena 11 | - |
| Conjunto Vocal dos Estudantes a 3 vozes | Cena 9 – “Formigão, basculho de igreja” | Cena 4 Cena 5 Cena 6 – “Sim, apelemos” Cena 7 – “Fora com a súcia”, “Entregue os réus” e “Saltem, capetas” |
| Coro dos Populares a 4 vozes SATB | Cena 2 – “Formiga, Raposa, Coruja” Cena 3 – “Não dá pra padre, não quer estudar” Cena 6 | Cena 3 Cena 4 Cena 6 - “Sim, apelemos” Cena 7 - “Fora com a súcia” e “Entregue os réus” “Queremos todos já” “Saltem, capetas” |
| Conjunto Vocal das Devotas a 2 vozes SC | Cena 6 | |
| Coro com todos do elenco | | Cena 7 – Povo Valente Cena 8 - Ivo Apaixonado e Povo Valente |

Fonte: Elaborado pela autora.

Em cada um desses coros, há uma significativa participação em diversas cenas das óperas. Além disso, a partitura inclui indicações de figurantes compondo o cenário como vendedores, transeuntes e populares em movimento. Ou seja, há sempre um número elevado de integrantes no palco. Além do mais, na seção instrumental Pavana I e II, são indicados músicos *ad libitum* no palco. Na Dança dos Ciganos, localizada na Cena 1 do Ato II, há também a atuação de bailarinos. Outro ponto de destaque é um número superior de seções exclusivamente instrumentais em comparação com as anteriores, totalizando oito, sendo elas: Abertura, Interlúdio, Pavana I, Pavana II, *Saltarello* I, II e III e Dança dos Ciganos.

Abaixo, no Quadro 21, é possível comparar a quantidade de seções exclusivamente instrumentais em relação às óperas anteriores:

Quadro 21: Seções instrumentais nas óperas *Maroquinhas Fru-Fru*, *A Moreninha* e *O Garatuja*

| Seções instrumentais em <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | Seções instrumentais em <i>A Moreninha</i> | Seções instrumentais em <i>O Garatuja</i> |
|---|---|--|
| Abertura | Abertura Valsa da Carolina Música do Baile (Polca) Interlúdio Valsa da Carolina | Abertura Interlúdio Pavana I Pavana II Saltarello I, II e III Dança dos Ciganos |

Fonte: Elaborado pela autora.

Enquanto em *Maroquinhas Fru-Fru* há somente a Abertura, n' *A Moreninha* encontramos a Abertura, a Valsa da Carolina, a Música do Baile (Polca), o Interlúdio e a retomada da Valsa da Carolina. Já n' *O Garatuja*, são apresentados 8 números exclusivamente instrumentais. Assim como nas óperas anteriores, Mahle mantém a tessitura dos personagens sem exigir uma ampla extensão, o que contribui significativamente para a inteligibilidade do texto. Logo abaixo, no Quadro 22, apresentam-se a relação dos personagens, suas respectivas classificações vocais e extensões exigidas:

Quadro 22: Relação de personagens de *O Garatuja* e suas respectivas classificações e extensões vocais

| Personagens | Classificação Vocal | Extensão Vocal |
|-------------------------------------|----------------------------|-----------------------|
| Ivo | Tenor | Dó3 a Lá4 |
| Rosalina | Soprano | Ré#3 a Lá4 |
| Sebastião | Barítono | Sol1 a Fá3 |
| Miquelina | Soprano | Fá3 a Solb4 |
| Marta | Soprano | Mi3 a Sib4 |
| Padre Rafael Cardoso | Tenor | Fá3 a Sib4 |
| Manoel de Souza e Almada | Baixo | Fá1 a Mi3 |
| Cláudio | Tenor | Fá3 a Lá4 |
| Romana | <i>Mezzosoprano</i> | Ré3 a Lá4 |
| Pôncia | Contralto | Lá2 a Fá4 |
| Belmiro | Barítono | Dó2 a Sol3 |
| Frei João de Lemos | Baixo | Dó2 a Ré3 |
| João Alves de Figueiredo | Barítono | Dó2 a Fá#3 |
| João Batista Jordão | Barítono | Dó2 a Fá3 |
| Dr. Pedro de Mustre Portugal | Baixo | Sol1 a Ré3 |
| Meirinho | Tenor | Fá3 a Fá4 |

Fonte: Elaborado pela autora.

A ópera teve sua estreia em 2006, na cidade de Piracicaba, com a participação da Orquestra Filarmônica de Piracicaba, sob a regência do próprio compositor. A estreia contribuiu significativamente para o desencadeamento de diversos movimentos culturais e artísticos na cidade, como a realização de dois concursos denominados *Happening Literário* e *Happening de Artes Plásticas*, abertos a alunos do ensino fundamental à terceira idade.

Mais especificamente, o concurso *Happening Literário* exigia que os participantes realizassem, antecipadamente, uma leitura do libreto de *O Garatuja*, de autoria de Eugênio Leandro, para a elaboração de um texto. Os candidatos recebiam três temas para escolha: o tema 1 consistia a elaboração de um texto dissertativo, em forma de artigo de jornal, discutindo a seguinte questão relacionada ao libreto: “Charges de Muhammad: justa indignação ou mais um pretexto para intolerância e a violência?”. Por sua vez, o tema 2 exigia a elaboração de uma continuação para a história, partindo da suposição de que Ivo havia se tornado realmente um bom escrevente, como desejava seu sogro, mas que, ocasionalmente, não resistia e retornava a exercer suas ocupações tão criticadas. Os candidatos precisavam elaborar uma continuação, imaginando uma grande confusão causada pelos documentos escritos por Ivo que fugiam dos padrões da época. Por fim, o tema 3 trazia como recorte o trecho em que Ivo tenta se declarar para Marta, mas um mal-entendido o atrapalha de aproximar-se dela. A partir desse contexto, os candidatos deviam elaborar uma carta escrita por Ivo a Marta, declarando seu amor.

Nesse mesmo período, além da repercussão de movimentos culturais e artísticos no interior, nesse mesmo ano, em 2006, diversas óperas brasileiras tiveram suas estreias programadas, como *Olga*, de Jorge Antunes, *A tempestade*, de Ronaldo Miranda, e *O Caixeiro da Taverna*, de Guilherme Bernstein. Segundo João Luiz Sampaio, no jornal a *Folha de São Paulo* (Figura 18), a estreia de quatro óperas nacionais contemporâneas apontava para um possível ressurgimento do gênero musical, que já havia sido decretada sua extinção.

Figura 18: Ilustração de Cido Gonçalves na matéria de João Luiz Sampaio sobre a retomada das óperas brasileiras no jornal a *Folha de São Paulo*



Fonte: Acervo da Escola de Música de Piracicaba.

A pré-estreia de *O Garatuja* ocorreu no dia 25 de abril, já com a casa lotada, conforme relato do recorte de jornal a seguir (Figura 19). Já a data da estreia aconteceu em 27 de abril de 2006, no Teatro Municipal “Dr. Losso Netto”, na cidade de Piracicaba.

Figura 19: Recorte de jornal sobre a pré-estreia de *O Garatuja* em 26 de abril de 2006



Fonte: Acervo da Escola de Música de Piracicaba.

No quadro subsequente (Quadro 23), que lista detalhadamente os integrantes da montagem, encontram-se diversos nomes que já tinham participado das óperas anteriores. Mahle, em suas montagens, propunha, de certa forma, que a maioria dos integrantes fosse de Piracicaba ou que tivesse relação com a EMP.

Quadro 23: Relação de integrantes e suas respectivas funções na montagem de 2006 da ópera *O Garatuja*

| Função | Integrantes |
|-----------------|---------------|
| Ivo, o Garatuja | Thiago Soares |

| Função | Integrantes |
|--|--|
| Rosalina, mãe de Ivo | Débora Letícia Batista |
| Sebastião Ferreira Freire, o tabelião | Amadeu Góis |
| Miquelina, esposa do Tabelião | Mônica Moraes e Silvia Pinotti |
| Marta, a filha deles | Elisa de Castro Victória |
| Sabino, escrevente | Cláudio Costa |
| Padre Rafael Cardoso | Francisco Amstalden |
| Manoel de Souza e Almada, vigário geral | Marcos Fernandes |
| Cláudio, sobrinho do Manoel | Antonio Pessotti |
| Romana Mência, uma beata, sogra do Tabelião | Ana Foizer |
| Pôncia, fofqueira | Sônia Dechen |
| Belmiro, pintor | Wulf Schmidt |
| Frei João de Lemos, licenciado | Norberto Vieira Sobrinho |
| João Alves de Figueiredo | Diego Maurílio |
| João Batista, Juiz do Povo | Pedro Ometto |
| Dr. Pedro de Mustre Portugal, ouvidor | Rosivaldo Peres |
| Meirinho | Alexandre Franco Garcia |
| Seminaristas | Alexandre Franco, Eduardo Franco e William de Barros |
| Estudantes | José Roberto Gallo, Rodrigo Bombach, Marcos Villa Nova, Carlos Eduardo Dutra e Frank Oliveira |
| Direção Musical | Ernst Mahle |
| Assistente | Maestrina Cinthia Pinotti |
| Direção Cênica Assistente de direção Preparação de Personagens | Paulo Barros Nelma Nunes Fernanda Mitaini |
| Pianistas Ensaíadoras | Érika Ribeiro, Eliana Asano e Maria Aparecida Mahle |
| Técnica Vocal | Débora Letícia Batista |
| Preparadora do Coro da Empem | Maria Aparecida Mahle |
| Serviçais e Populares | Danilo Schmidt, Fábio Ayres, Álvaro Nazaretto, Sérgio Pimpinato, João Batista Silva Proença, Manoel Elias, Edson Michellon, Igor Ferreira, Paulo Costa, Raquel Oliveira, Jonathan Oliveira, Raphael Oliveira, Carlos Juhasz, Rudnei Franco, Alex Cazzonato, Michele Batista, Daniel Defavari |
| Iluminação Assistente de Iluminação | Paulo Heise Eduardo Mitaini |

| Função | Integrantes |
|--|--|
| Contrarregra | Fernanda Mitaini |
| Figurinos, Cenário e Adereços Assistentes | Clemência Pizzigatti Adayl Vanderley Malagoli e Alex Gazzonato |
| Confecção dos Figurinos Assistente | Vera Guidotti Alzira Ferreira |
| Legendas Editoração Apresentação | Ato Primo Produção Cultural Eddynio Rossetto Karin Uzun |
| Coro de Câmara | |
| Sopranos | Daniele Defavari, Laura Fargetti, Letícia Rodrigues, Nelma Nunes, Renata Barbin, Tânia Perticarrari, Jamile Torres, Sarah Nascimento, Érica Gualazzi, Nara Sebastião |
| Contraltos | Adelina Pinotti, Elisa Ayres, Carla Sant'ana, Lígia Mokreys, Emanuela Oliveira, Eneida Lobo, Luciana Pimpinato |
| Tenores | Walter Sândalo, Carlos Henrique de Paula e José Luís Maio |
| Baixos | Juliano Alleoni, Edison Cerignoni, Eliseu Pozzani, Levi dos Santos, Eduardo Alves. |
| Cabelo e Maquiagem | Matheus Cruz |
| Bailarinos do Studio 415 Direção Artística (dança) Coreografia Elenco (dança) | Adriana Dedini Ricciardi Equipe Studio 415 Rodrigo Batista, Bianca Zampello, Débora Zambello, Daniela Zambello, Nina Guidotti, Sthela Angeli, Marianna Cury, Alzira Bertoncini |
| Orquestra Filarmônica de Piracicaba da Escola de Música (OFPEM) | |
| 1 ^{os} violinos | Silas Simões (spalla), Fábio Engle, Paola Redivo, Liege Emerique, Jacqueline Oliveira e Marcelle D'Abronzio |
| 2 ^{os} violinos | Paulo Souza, Alvaro Peterlevitz, Juliano Vendemiatti, Helgo Ackermann, André Trevisan e Rebeca Forni |
| Violas | Marcos Rontani, Jonas Goes da Silva Jr, Waldir Belluco e Cristina Fargetti |
| Violoncelos | Raul Gobeth, Érico Amaral Jr., Fábio Belluco e Paulo Bandel |
| Contrabaixos | Alvaro Damazo e Walter Valentini |
| Flauta Transversal | Rafael Gobeth e Lucas Lira (flautim) |
| Oboés | Heleodoro de Moraes e Kátia Kato |
| Clarinetas | Elaine Lopes e Rafaela Corrêa |
| Fagotes | Paulo Justi e Antônio Carlos Garcia |
| Trompetes | Eliezer Antônio da Silva e Eliezer Roberto da Silva |
| Trompas | Ricardo Cruz e Leandro Lopes |
| Trombones | Paulo Santos e Maximiliano Monteiro |
| Tuba | Eliezer Tristão |
| Percussão | Beatriz de Castro Victória, Rui Kleiner e Vânia Fava |

Fonte: Elaborado pela autora.

A montagem teve como diretor cênico Paulo Barros²⁰ e direção musical de Ernst Mahle, chegando a contar com mais de 100 pessoas entre músicos, figurantes, atores, cantores e bailarinos.

Essa mesma produção foi encenada em mais duas cidades: Jundiáí, no Teatro Polytheama, no dia 28 de abril de 2006, às 20h30; e em São Paulo, no Theatro São Pedro, no dia 17 de junho de 2006, às 17h00.

Dentre o público presente em São Paulo, estavam o compositor Osvaldo Lacerda (1927-2011) e o professor de História da Ópera, Sergio Casoy. Em matéria publicada no *Jornal de Piracicaba*, Lacerda disse que a iniciativa da montagem foi digna de aplausos, porém, esperava poder assistir à ópera somente com integrantes profissionais. “É uma bela realização. Não se pode esquecer que é uma escola, mas um dia Mahle precisa fazer isso somente com profissionais”. Casoy, por sua vez, afirmou que:

Mahle consegue dosar de forma perfeita sua mistura de estilos. A abertura da ópera, por exemplo, tem a linguagem do *Cinema Paradiso*; o prelúdio do segundo ato já é muito influenciado pelas obras do Villa-Lobos e outras passagens são muito barrocas e ao mesmo tempo brasileiras. [...] Se compararmos *A Moreninha* ou outra obra de Mahle com *O Garatuja* pode-se afirmar, com certeza, que esta última é mais madura, perfeita. (Jornal Folha de São Paulo, 2006 [entrevista cedida a João Luiz Sampaio]).

1.4 Isaura (2020)

Mahle compôs sua ópera mais recente em 2020 e assim como nas anteriores, baseou-se na obra de outro escritor brasileiro, neste caso, Bernardo Guimarães (1825-1884). Das obras do escritor, Mahle escolheu como tema o romance *A Escrava Isaura*. A ópera é dedicada ao maestro André Cardoso e à Orquestra Sinfônica da UFRJ, com libreto elaborado por Marcelo Batuira Losso Pedroso (1971)²¹.

O romance de Guimarães já foi adaptado diversas vezes para a televisão, conquistando o público nos anos de 1976 e 2006 na forma de telenovela. Em 2016,

²⁰ Ator, diretor e sonoplasta. Especializado em circo e comédia. Apresentou diversos trabalhos na Argentina, Honduras, El Salvador, Nicarágua, Colômbia, Espanha, Portugal e França. Lecionou teatro e circo no colégio Pueri Domus, de 2005 a 2009. Foi banca do Proac Circo Montagem e Circulação em 2018. Atualmente ministra oficinas de artes circenses em diversos Sesc, além de integrar alguns grupos em São Paulo.

²¹ Nascido na cidade de Piracicaba, Marcelo Batuira é bacharel em Direito, em Administração e pós-graduado em Jornalismo. Foi premiado por diversas entidades culturais por sua participação em concursos e exposições em Piracicaba, São Paulo, entre outras. Atua também como curador e presidente de comissões de exposições de artes. Marcelo também é um dos fundadores da Associação Amigos Mahle, ocupando até os dias de hoje o cargo da Diretoria. Além disso, é responsável pelo *Jornal de Piracicaba*, fundado em 1900, atuando como diretor desde 1997.

na cidade de São Paulo, foi produzido ainda *A Escrava Isaura – o musical*, uma coprodução entre Brasil e Estados Unidos.

A relevância de *A Escrava Isaura* em nosso terreno literário é indiscutível. Publicada em 1875, apenas quatro anos após a promulgação da *Lei do Ventre Livre*, o romance oferece subsídios para convencer os senhores da necessidade da emancipação dos escravos: as lembranças dos assassinatos e insurreições protagonizadas pelos indivíduos escravizados, os sofrimentos dos cativos e a inviabilidade econômica da escravidão.

A trama da ópera se desenrola entre 1887 e 1888, narrando a história de Isaura, uma escrava de pele branca que gozava de certos privilégios, pois fora criada como filha pela dona da fazenda. Esta prometera a Isaura que após a sua morte, ela teria sua tão sonhada liberdade. No entanto, após o falecimento da senhora, o filho dela, Leôncio, nega-se a cumprir a promessa da mãe, pois era obcecadamente apaixonado por Isaura. O pai de Isaura, Miguel, tenta comprar a liberdade, mas em vão. Leôncio recebe uma carta relatando a morte de seu pai e, com isso, fica se vê completamente endividado, restando-lhe apenas um velho barracão. Isaura é forçada a trabalhar nesse barracão, onde conhece Álvaro, um jovem advogado que se apaixona por ela. Ao descobrir que Isaura é uma escrava, Álvaro decide usar todos os recursos para comprar a liberdade da escrava cativa. Pouco depois, em 13 de maio de 1888, Leôncio descobre que Álvaro assumiu todas as suas dívidas em troca da liberdade de Isaura. Enfurecido, Leôncio se recusa a aceitar essa proposta. Nesse momento, é interrompido pelo mensageiro trazendo uma correspondência que anuncia a abolição da escravatura decretada pela Princesa Isabel. Leôncio se retira, colérico, e, por fim, uma grande manifestação de júbilo irrompe culminando no *finale* com a Marcha Triunfal cantada por todos.

Para adaptar o enredo do romance, o libreto foi dividido em dois atos, subdivididos em cenas. No que tange à instrumentação, apresenta: Flauta a 2, Oboé a 2, Clarinete a 2, Fagote a 2, Trompa a 4, Trompete, Trombone a 3, Tuba, Triângulo, Tímpano, Tambor, Vibrafone, Prato, Bumbo, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo e Contrabaixo. A instrumentação na ópera *Isaura* é mostrada no Quadro 24.

Quadro 24: Instrumentação na ópera *Isaura*

| Madeiras | Metals | Percussão | Cordas |
|----------------------|---------------|------------------|---------------|
| Flauta a 2 | Trompa a 4 | Tímpano | Violino I |
| Oboé a 2 | Trompete | Vibrafone | Violino II |
| Clarinete em Sib a 2 | Trombone a 3 | Prato | Viola |
| Fagote a 2 | Tuba | Bumbo | Violoncelo |
| | | Tambor | Contrabaixo |
| | | Triângulo | |
| | | Tambor Militar | |

Fonte: Elaborado pela autora.

No Quadro 25 abaixo, é possível observar a distribuição dos personagens e da instrumentação em cada cena da ópera. A partir dessa observação, identificamos que o uso da percussão ocorre de maneira ponderada, evidenciando-se principalmente nas seções instrumentais e no *finale*.

Quadro 25: Distribuição de cenas, personagens e instrumentação na ópera *Isaura*

| | Personagens | Instrumentação |
|---------------------|-----------------------------------|--|
| Abertura | Instrumental | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt, Trb, Trb, Tba, Bumbo, Pandeiro, Triângulo, Tambor, Tímpanos Cordas |
| Ato I | | |
| Cena 1 | Isaura | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp Vibrafone Cordas |
| | Isaura, Malvina | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp Tímpano Cordas |
| | Leôncio, Henrique, Malvina | Fl, Ob, Cl, Fg Vibrafone Cordas |
| | Henrique, Isaura | Fl, Ob, Cl, Fg Tímpanos Cordas |
| | Leôncio, Henrique | Fl, Ob, Cl, Fg Tímpanos Cordas |
| Cena 2 | Isaura, Belchior | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb Cordas |
| | Isaura, Belchior, Leôncio Malvina | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb, Tímpano Cordas |
| Cena 3 | Malvina, Leôncio | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb, Tpt Cordas |
| | Miguel, Malvina, Leôncio e Isaura | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb, Tpt Tímpano Cordas |
| Intermezzo 1 | Instrumental | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp Percussão Cordas |
| Intermezzo 2 | Instrumental | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb, Tpt, Trb, Tba Bumbo, Prato, Pandeiro e Triângulo Cordas |

| ATO II | | |
|---------------|--|--|
| Cena 1 | Rosa e Fiandeiras Coro Feminino | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp Cordas |
| Cena 2 | Leôncio, Isaura, Miguel e Feitor | Fl, Ob, Cl, Fg, Trpa, Tpt, Trb Cordas |
| Cena 3 | Dr. Geraldo e Álvaro | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Tpt Cordas |
| Cena 4 | Isaura e Álvaro | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb, Tba Tímpano Cordas |
| Cena 5 | Rosa, Fiandeiras, Isaura, Leôncio, Henrique, Álvaro, Malvina, Dr. Geraldo, Miguel e Mensageiro | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb, Tpt Tambor Militar Cordas |
| Finale | Isaura, Álvaro, Henrique, Malvina, Dr. Geraldo, Miguel, Rosa, Fiandeiras e Mensageiro | Fl, Ob, Cl, Fg, Trp, Trb, Tpt Bumbo, Prato, Pandeiro e Triângulo Cordas |

Fonte: Elaborada pela autora.

Da observação do Quadro 25, observamos que *Isaura* apresenta a seguinte estrutura: uma Abertura, o Ato I dividido em três cenas, o *Intermezzi 1* e o Ato II, dividido em cinco cenas e o *Finale*. A instrumentação varia de acordo com as cenas, por outro lado constata-se, que somente no Ato I há seções exclusivamente instrumentais.

Ao comparar *Isaura* com as óperas anteriores no que diz respeito às seções instrumentais, Mahle manteve certa semelhança com *A Moreninha*, mas ainda assim, a quantidade é inferior. É mostrado um comparativo por meio da quantidade de seções instrumentais nas óperas de Mahle no Quadro 26 abaixo.

Quadro 26: Quantidade de seções instrumentais nas óperas de Mahle

| Seções instrumentais em <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | Seções instrumentais em <i>A Moreninha</i> | Seções instrumentais em <i>O Garatuja</i> | Seções instrumentais em <i>Isaura</i> |
|---|--|--|---|
| Abertura | Abertura Valsa da Carolina Música do Baile (Polca) Interlúdio Valsa da Carolina | Abertura Interlúdio Pavana I Pavana II Saltarello I, II e III Dança dos Ciganos | Abertura Intermezzo I Intermezzo II |

Fonte: Elaborado pela autora.

A instrumentação de *Isaura* equipara-se àquela em *O Garatuja*, com pequenas variações no naipe de percussão e na quantidade de instrumentistas no naipe de metais. *Isaura* conta com um total de 11 personagens e um coro feminino composto para formação de soprano, *mezzosoprano* e contralto, cuja presença ocorre a partir

do Ato II. Comparada com as óperas anteriores, *Isaura* apresenta uma menor ocorrência de conjuntos vocais e coros.

No que se refere às extensões vocais em *Isaura*, Mahle adotou uma tessitura vocal significativamente mais ampla, exigindo intervalos de até duas oitavas para alguns personagens. A seguir, o Quadro 27 relaciona os personagens com suas respectivas classificações vocais e extensões requeridas:

Quadro 27: Relação de personagens de *Isaura* e suas respectivas classificações e extensões vocais

| Personagens | Classificação Vocal | Extensão Vocal |
|--|----------------------------|-----------------------|
| Isaura , escrava, moça linda, culta, educada com carinho pela mãe de Leôncio | Soprano | Ré3 ao Ré5 |
| Malvina , esposa de Leôncio, filha de rico negociante, delicada, gentil e submissa | <i>Mezzosoprano</i> | Sib2 ao Lá4 |
| Leôncio , marido de Malvina, filho do dono da Fazenda, arrogante, impiedoso, mau caráter. | Tenor | Dó3 ao Dób5 |
| Henrique , irmão de Malvina, estudante de medicina, romântico, galante. | Barítono | Lá2 ao Lá3 |
| Belchior , jardineiro da fazenda, feio, ridículo, corcunda. | Baixo | Fá#1 ao Ré#3 |
| Miguel , ex-feitor da fazenda, português, pai de Isaura. | Baixo | Dó2 ao Fá3 |
| Rosa , escrava solista do Coro das Fiandeiras | Soprano | Fá#3 ao Lá4 |
| Dr. Geraldo , advogado, amigo de Álvaro. | Baixo | Ré1 ao Mi3 |
| Álvaro , jovem rico, abolicionista e bacharel em direito. | Tenor | Ré3 ao Dó5 |
| Feitor e Mensageiro , personagens mudos | - | - |

Fonte: Elaborado pela autora.

Dentre as óperas anteriores, é somente em *Isaura* que Mahle amplia substancialmente o âmbito da tessitura das linhas vocais, como nos casos dos personagens Isaura e Leôncio.

Nos dias 11 e 12 de março de 2023, *Isaura* estreou na cidade de Piracicaba no Auditório da Associação Comercial e Industrial de Piracicaba (ACIPI). A apresentação, fruto de uma parceria entre a ACIPI e a Escola de Música de Piracicaba (EMP), integrou a abertura da comemoração do 90º aniversário de fundação da ACIPI e do 70º aniversário da EMP. Nesta ocasião, a ópera foi apresentada na versão para piano e voz sob direção do maestro Álvaro Peterlevitz. Também contou com produção artística desta autora, direção artística de Cidinha Mahle, narração de Washington Poppi e iluminação de Rui Kleiner. Na Figura 20 abaixo, a reportagem da Revista ACIPI, relata o processo de montagem assim como sobre a estreia:

Figura 20: Reportagem sobre a estreia da ópera *Isaura* em comemoração ao 90º aniversário de fundação da ACIPI e do 70º aniversário da EMP



Fonte: Revista ACIPI, ano 44, nº 158.

A montagem reuniu profissionais de diversas localidades do Estado de São Paulo, além de coralistas da cidade de Piracicaba, totalizando 29 pessoas. O Quadro 28 a seguir apresenta todos os integrantes e suas respectivas funções na montagem:

Quadro 28: Relação de integrantes e suas respectivas funções na ópera *Isaura*.

| Função | Integrantes |
|-----------------|--|
| Isaura | Raíssa Amaral e Laura Duarte |
| Leôncio | Fernando de Castro e Rodrigo Kenji |
| Henrique | Jessé Vieira e Daniel Luiz |
| Álvaro | Cleyton Pulzi |
| Malvina | Grazielle Tinós |
| Rosa | Elisabete Almeida e Karen Santos |
| Dr. Geraldo | Rafael Leoni |
| Miguel | Marcelo Santos |
| Belchior | Anderson Barbosa |
| Fiandeiras | Cristina Martins Fargetti, Denise Salum, Jane Schmeterling, Maria Regina Eckert, Monica Santana, Rita Oliveira, Sonia Dechen, Tânia Bragion e Vânia de Paula |
| Feitor | Edivaldo Oliveira |
| Mensageiro | Marcos Antônio Santana Cruz |
| Direção Musical | Maestro Álvaro Peterlevitz |

| Função | Integrantes |
|-------------------|---|
| Direção Artística | Cidinha Mahle |
| Pianistas | Eliana Asano e Suelen Almeida |
| Narrador | Washington Poppi |
| Patrocínio | Sicoob Cocre – Instituição Financeira Cooperativa, Unimed Piracicaba e Embraplan Engenharia |

Fonte: Elaborado pela autora.

Embora haja as quatro óperas apresentem a divisão tradicional em naipes como ponto em comum, cada uma delas possui características singulares que as diferenciam, seja pela instrumentação, pela recorrência de coros e conjuntos, além da na quantidade de personagens.

Ao compararmos, por exemplo, a quantidade de cenas, *O Garatuja* destaca-se por apresentar um número significativamente superior às outras, inclusive também em relação à quantidade de personagens. Outro destaque é a ocorrência de coros e conjuntos vocais, conforme observa-se no Quadro 29 a seguir:

Quadro 29: Quantidade de cenas, personagens solistas, coros e conjuntos vocais nas óperas de Mahle

| | <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | <i>A Moreninha</i> | <i>O Garatuja</i> | <i>Isaura</i> |
|---|-----------------------------------|----------------------------|--------------------------|------------------------------------|
| Divisão e quantidade de cenas | Ato I: 5 cenas | Ato I: 8 cenas | Ato I: 11 cenas | Ato I: 3 cenas |
| | Ato II: 7 cenas + final | Ato II: 5 cenas + final | Ato II: 8 cenas | Ato II: 5 cenas + <i>finale</i> |
| Quantidade de personagens solistas | Femininos: 6 | Femininos: 7 | Femininos: 5 | Femininos: 3 |
| | Masculinos: 7 | Masculinos: 6 | Masculinos: 11 | Masculinos: 6 |
| | Total: 12 | Total: 13 | Total: 16 | Total: 9 |
| Coro | - | 4 | 12 | - |
| Conjuntos vocais | 5 | 5 | 11 | 3 |

Fonte: Elaborado pela autora.

Em *Isaura*, o número de personagens solistas é bem inferior em relação às anteriores. Outro ponto a destacar é que há somente 3 personagens femininos, assemelhando-se à proporção entre personagens femininos e masculinos em *O Garatuja*, que possui praticamente o dobro de personagens masculinos.

Outro ponto diferencial entre elas é como Mahle utilizou conjuntos vocais e coros. Percebe-se que, em *Isaura*, apresenta 3 conjuntos vocais, enquanto, n' *O Garatuja*, há 11. Já em relação aos coros, *O Garatuja* apresenta 12 ocorrências demonstrando a importância do coro na narrativa.

O Quadro 30 mostra uma comparação em relação à quantidade de seções exclusivamente instrumentais nas óperas de Mahle, que se distinguem entre as óperas. Enquanto em *Maroquinhas Fru-Fru*, há somente a Abertura, em *O Garatuja*, há oito seções.

Quadro 30: Comparação em relação à quantidade de seções exclusivamente instrumentais nas óperas de Mahle

| | <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | <i>A Moreninha</i> | <i>O Garatuja</i> | <i>Isaura</i> |
|--|-----------------------------------|---|---|---|
| Número de seções exclusivamente instrumentais | Abertura | Abertura Valsa da Carolina Música do Baile (Polca) Interlúdio Valsa da Carolina | Abertura Interlúdio Pavana I Pavana II <i>Saltarello</i> I, II e III Dança dos Ciganos | Abertura Intermezzo I Intermezzo II |

Fonte: Elaborado pela autora.

No quesito instrumentação, *Maroquinhas Fru-Fru* e *A Moreninha* apresentam certas similaridades, visto que ambas receberam a nomenclatura de Ópera de Câmara. Elas possuem núcleo em comum: um quinteto de sopros, um quinteto de cordas, pandeiro, bumbo, prato e triângulo. A diferença é que, em *Maroquinhas*, temos a inclusão da chapa metálica, do chocalho e do tímpano; já em *A Moreninha*, das maracas e castanholas. A instrumentação nas óperas *Maroquinhas Fru-Fru* e *A Moreninha* é apresentada no Quadro 31.

Quadro 31: Comparativo da instrumentação entre as óperas *Maroquinhas Fru-Fru* e *A Moreninha*

| Instrumentação | <i>Maroquinhas Fru-Fru</i> | <i>A Moreninha</i> |
|-----------------------|-----------------------------------|------------------------------|
| Madeiras | Fl Ob Cl Fg | Fl Ob Cl Fg |
| Metais | Trp | Trp |
| Percussão | Chapa Metálica | Maracas |
| | | Castanholas |
| | Chocalho | - |
| | Tímpano | - |
| | Pandeiro | Pandeiro |
| | Bumbo | Bumbo |
| | Pratos | Pratos |
| | Triângulo | Triângulo |
| Cordas | VI I – VI II – VIa – Vc – Cb | VI I – VI II – VIa – Vc – Cb |

Fonte: Elaborado pela autora.

O Garatuja e *Isaura* trazem um alargamento da massa sonora, principalmente pelo alto número de instrumentos de metais. Além disso, em *O Garatuja*, madeiras e metais tocam a 2; em *Isaura*, madeiras tocam a 2, trompas a 4 e trombones a 3. No naipe de percussão, há um núcleo comum entre elas, diferenciando-se da seguinte forma: em *O Garatuja* temos a inclusão do reco-reco, do sino em Lá e Si, do tambor, das castanholas, do pandeiro e do chocalho; em *Isaura*, há o vibrafone e o tambor

militar. No Quadro 32 abaixo, os instrumentos em negrito referem-se às diferenças entre as óperas:

Quadro 32: Comparativo da instrumentação entre as óperas *O Garatuja* e *Isaura*

| Instrumentação | <i>O Garatuja</i> | <i>Isaura</i> |
|-----------------------|------------------------------------|------------------------------|
| Madeiras | Fl Ob Cl Fg (a 2) + Fltm | Fl Ob Cl Fg (a 2) |
| Metais | Trp Tpt Trb (a 2) + Tba | Trp (a 4) Tpt Trb (a 3) Tba |
| Percussão | Reco-reco | Vibrafone |
| | Sino em Lá e Si | |
| | Tambor | |
| | Castanholas | Tambor Militar |
| | Chocalho | - |
| | Tímpano | Tímpano |
| | Pandeiro | - |
| | Bumbo | Bumbo |
| | Pratos | Pratos |
| | Triângulo | Triângulo |
| Cordas | VI I – VI II – Vla – Vc – Cb | VI I – VI II – Vla – Vc – Cb |

Fonte: Elaborado pela autora.

Se em *Maroquinhas Fru-Fru* e *A Moreninha*, a instrumentação requerida se assemelha a uma orquestra de câmara, formada por um quinteto de cordas, um de sopros e percussão; já em *O Garatuja* e *Isaura*, a instrumentação requer uma orquestra sinfônica completa.

Percebe-se que Mahle utiliza diversos instrumentos de percussão não convencionais no repertório operístico tradicional como: o reco-reco, a chapa-metálica, as maracas, o chocalho e o pandeiro.

Livingston-Isenhour (2005) aborda aspectos referentes ao uso de instrumentos de percussão como reco-reco, chocalho, pandeiro, bumbo e prato, que são tipicamente encontrados no samba. A incorporação desses instrumentos regionais à formação sinfônica padrão pode expressar uma forma de pensamento nacionalista, com destaque ao uso desses instrumentos para apresentar ritmos brasileiros, como cateretê, maxixe, polca, baião e outros ritmos que podem ser encontrados nas óperas do compositor.

Tendo produzido um panorama da produção operística de Mahle, a seguir, iniciaremos o capítulo que abordará mais detalhadamente a ópera *A Moreninha*, nos aspectos relacionados à edição, aos manuscritos, às características do libreto e à linguagem musical.

2. A EDIÇÃO DA ÓPERA *A MORENINHA*

Ao iniciarmos a pesquisa da ópera *A Moreninha*, percebemos que não existem versões editadas publicadas de nenhuma das óperas do compositor. As edições que pudemos encontrar no acervo da Associação Amigos Mahle foram realizadas pelo compositor, nas quais ele próprio atuou como copista, caracterizando fontes autógrafas e autorizadas. Entretanto, “toda fonte, autógrafa autorizada ou de tradição, pode ter lições ou estruturas dúbias, incompletas, contraditórias ou erradas” (Figueiredo, p. 43, 2013).

Para a execução de uma obra que envolve uma orquestra e um grupo de executantes, é essencial que se tenha um material fidedigno, ou seja, um material no qual músicos, cantores e regentes possam confiar. A partitura revisada e editada, embasada na colação entre manuscrito da redução, partitura orquestral e partes cavadas, possibilita a redução de várias horas de ensaio, uma vez que cada hora de ensaio resulta em oneração. Assim, como parte de nossa investigação, propomos a primeira edição da ópera *A Moreninha* como uma forma de viabilizar sua execução.

A primeira fase consistiu no levantamento completo das fontes²² disponíveis da ópera *A Moreninha*, seguida da colação, isto é, “o confronto sistemático de todas as lições de todas as fontes de uma obra, disponibilizadas pelo recenseamento” (Caraci Vela; Grassi, 1995, p.382). Da coleta de dados foi gerado um aparato crítico, e por fim, no Apêndice desta tese, encontra-se a partitura orquestral completa editada por esta autora.

2.1. Localização e descrição das fontes

O levantamento das fontes materiais e digitais para a realização da edição foi realizado em duas etapas. Inicialmente, pesquisou-se no acervo da Associação Amigos Mahle, onde foram encontradas fontes manuscritas, impressas e digitais:

- O manuscrito autógrafo orquestral da cena 3 do Ato I;
- O manuscrito autógrafo orquestral da cena 7 do Ato I;
- O manuscrito autógrafo orquestral da cena 4 do Ato II;

²² “A fonte é o suporte físico, manuscrito, impresso ou digital que contém uma ou mais obras, ou partes de obras” (Figueiredo, 2017, p.27)

- Cópia impressa das partes cavadas das cordas autógrafas realizadas no *software Encore*;
- O manuscrito autógrafo da redução para piano e voz;
- O libreto em português datilografado;
- O libreto em alemão datilografado;
- Fonte digital no formato “.pdf” da partitura orquestral autógrafa realizada no *software Encore*;
- Fonte digital no formato “.pdf” da redução para piano e voz autógrafa realizada no *software Encore*.

Embora esta autora tivesse informação sobre a existência de um material impresso utilizado na montagem da ópera em 2013, tal material não foi encontrado no acervo. Numa busca subsequente na residência do compositor, conseguimos localizar a partitura orquestral e as partes cavadas utilizadas nesta produção. A partir desse material, baseamos a nossa edição, utilizando-o como texto base. Assim, nas ocasiões em que havia alguma dúvida ou inconsistência, consultamos todas as outras fontes, a fim de elaborarmos o material mais fidedigno possível, além de algumas consultas com o compositor para sanar possíveis dúvidas.

O texto base é composto por uma capa com informações sobre o autor e da ópera, seguida por três páginas com o resumo da ópera, o índice e a descrição dos personagens, na respectiva ordem. A partitura está dividida em dois livros: o ato I, composto por 433 páginas, e o ato II, composto por 382 páginas de partitura editadas pelo próprio compositor no software de edição *Encore*.

Em relação ao estado de conservação, a partitura encontra-se em perfeito estado, porém apresenta diversas correções feitas à mão pelo compositor em caneta vermelha, conforme ilustra a Figura 21 abaixo. Além disso, foram identificadas também algumas discrepâncias ou omissões nos quesitos de articulações, dinâmicas, elementos notacionais, entre outras inserções ao realizarmos a colação com as outras fontes.

Figura 21: inserções de correções autógrafas à mão na grade orquestral de 2013

The image shows a page of a musical score for five instruments: VI I, VI II, Vla, Vc, and Cb. The score is written in a common time signature and features a key signature of two flats. The music is divided into two systems. The first system contains the first two measures, and the second system contains the next two measures. Handwritten corrections in red ink are visible throughout the score, including the word 'pizz' written above notes in the first and second measures of both systems. Dynamic markings 'ff' and 'p' are present in the second measure of each system. The page number 'C 133' is printed at the bottom center of the page.

Fonte: Partitura orquestral (2013) utilizada como texto base.

Apesar do texto base conter um número considerável de erros, acreditamos ser a melhor versão da obra, servindo como referência para a nossa edição. Contudo, ressalta-se que nenhuma das demais fontes foram descartadas, pois estas possibilitaram o confronto das discrepâncias encontradas no texto base.

Da existência do libreto em alemão, a única fonte que contém a versão em alemão é no manuscrito da redução para piano e voz. Na Figura 22 abaixo, para que o texto se adaptasse ao alemão, observa-se que o compositor realizou alterações rítmicas, bem como melódicas:

Figura 22: Manuscrito autógrafo da redução para piano e voz da ópera *A Moreninha* contendo as versões do texto em português e alemão

The image shows a handwritten musical score for piano and voice, divided into two main sections labeled '2' and '3'.
 Section 2 (left page) includes:
 - Filipe (Entrando) with lyrics: "NEM-CO RA-PA-DES! NOV-DA-DES!" and "HALLO, ALLE HERHÖREN! DAS HABESTE!"
 - Leopoldo (Entrando) with lyrics: "ALGEM FANGEN MAN V- DA-DES TERES UM CON-VI-TE" and "JEMAND STORV VON NEUWÄRTEN WIR HABEN EINE ENTWURDUNG."
 - Filipe (Entrando) with lyrics: "PARSUM FIM DE SEMANA ZUM WOHENENDE" and "ZUM WOHENENDE ZUM WOHENENDE... NA T - LÃO DE PARQUETA... AUF DER UNCA PARQUETA..."
 Section 3 (right page) includes:
 - Leopoldo (Disposto a sair) with lyrics: "VOU SA FARR AS MARIAS!" and "WIL GEDR NEHM WILK BADEM!"
 - Augusto (Entrando) with lyrics: "UM PIM DE SEMAN-UM" and "ZUM WOHENENDE..."
 - Augusto (Entrando) with lyrics: "NA CASA DE VO-VÓ... PORQUE NÃO? EU PAA SE... WHO-RA NUNCA GONDA-TELA!" and "BEI DEINER GROSSMUTTER... WARUM NICHT? 'SIT EINE SEHR SYMPATHISCHE DAME!"
 - Augusto (Entrando) with lyrics: "WHO-RA PARTA? EU NÃO VOI!" and "IST MIR GLEICH! ICH BERE NICHT!"
 The score includes piano accompaniment with dynamics like *mf* and *p*.

Fonte: Acervo da Associação Amigos Mahle.

Todas as alterações que fizemos em nossa edição não são indicadas na partitura, a fim de mantermos a clareza do texto musical. No entanto, todas elas serão justificadas no aparato crítico.

2.2. Tratamento dos problemas de edição

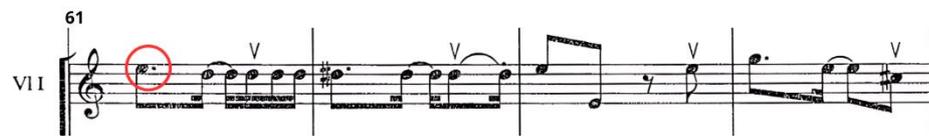
Inicialmente, realizamos a digitalização do texto base através do *software Sibelius 9*, mantendo todas as informações intactas. Após a finalização dessa primeira versão, efetuamos uma comparação entre as fontes em busca de possíveis discrepâncias e, na sequência, executamos as modificações necessárias.

Essa fase foi uma das atividades mais importantes no processo de edição, por meio da qual localizamos e anotamos todas as inconsistências que surgiram, como erros de altura e duração, diferenças em articulações entre instrumentos distintos e omissão de notas. Esse processo gerou uma lista com aproximadamente 600 itens, que foram analisados levando em consideração os manuscritos, a partitura orquestral

e as partes cavadas usadas em 2013, que possuem algumas correções autógrafas à caneta. As outras fontes também foram consultadas e serviram de apoio quando o texto base não foi suficiente para esclarecer uma dúvida.

Da colação entre as fontes, constatamos que as discrepâncias podem ser elencadas como: erros por omissão, por adição, por substituição ou variantes. Na classificação dos erros, temos os erros de altura de nota (Figura 23), que geralmente são ocasionados por distração no momento da cópia. Ao consultarmos o texto-base, constatamos um erro de altura de nota por distração, destacado em vermelho:

Figura 23: Ato I, VI. I, c. 61 a 64, erro de altura de nota



Fonte: Partitura orquestral (2013).

Através dos confrontos verticais e horizontais, bem como da colação entre as fontes, constata-se que a nota correta no compasso 61 é Ré, como observamos na Figura 24 abaixo:

Figura 24: Comparação entre as fontes do compasso 61, Ato I da ópera *A Moreninha*

Redução para voz e piano, formato digital

Manuscrito da redução para voz e piano (1979)

Partitura orquestral (2013), cópia impressa

Parte cavada, violino 1, cópia impressa (2013)

Fonte: Elaborada por esta autora.

Para exemplificar um erro causado por esquecimento, ilustra-se abaixo na Figura 25, a ausência de elemento textual indicativo de movimentação da personagem D. Violante, entre os compassos 215 e 216. Da colação das fontes, nos citados compassos, há a indicação de movimentação “sai arrastando Keblerc”, porém no texto-base o compositor esqueceu-se de inserir.

Figura 25: ausência de elemento textual indicativo de movimentação de cena, c.215 e c.216, Ato II

Trp

Violante

Va - mos, va - mos estão to - can - do a pol - ca de no - vo !

Fonte: Partitura orquestral (2013) utilizada como texto base.

Grande parte dos erros relacionados à articulação é de omissão. Assim, em nossa edição, as articulações que aparecem em um ou mais instrumentos no texto base foram adicionadas na parte em que estão ausentes. No aparato, é possível observar uma recorrência na descrição da alteração realizada no tocante à adição de articulação e ligaduras.

A Figura 26, a seguir, ilustra o compasso 715 ressaltado em vermelho, a lição na qual há *staccati* nas partes de oboé, clarineta, fagote, trompa, violino 1, viola, violoncelo e contrabaixo, mas que não aparecem no violino 2, provavelmente por esquecimento. Nesse caso, pelo fato de a articulação aparecer em todos os instrumentos (por similitude), adicionamos *staccati* no violino 2.

Figura 26: Ato I, c. 714 e 715, pentagrama das cordas com *staccato* na linha de todos os instrumentos, com exceção do VI. 2

The image shows a musical score for measures 714 and 715. The instruments listed are Ob, Cl, Fg, Trp, VI I, VI II, Vla, Vc, and Cb. The lyrics are: "des-im-pe-di-do, não terei mais que u-sar gra-va-tas da corde seu ves-ti-do!". The measure 715 is highlighted in red, and a red box is drawn around the staccato marking in the Violin II part for that measure.

Fonte: Partitura orquestral (2013) utilizada como texto base.

Os erros em relação às dinâmicas são parecidos com os vários casos relacionados às articulações. A maioria deles ocorre por omissão ou por falta de alinhamento, sendo possível averiguar a partir da observação das linhas dos outros instrumentos. Por exemplo, a Figura 27, no trecho destacado em vermelho, vemos a ausência de indicação de dinâmica na linha do contrabaixo:

Figura 27: Ato I, c. 734 e c. 735, ausência de indicação de dinâmica na linha do Cb.

The image displays a page of a musical score for Act I, measures 734 and 735. The score includes staves for Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Trumpet (Trp), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Double Bass (Cb). The vocal line is also present with lyrics: "- der, Au- gus- to ! Con- ta- rei a to- das tu- as ar- ti- ma- nhas !". The double bass line (Cb) is highlighted with a red box, showing a passage of notes without a dynamic marking, while other instruments and the vocal line have dynamic markings like *f* and *fp*.

Fonte: Partitura orquestral (2013) utilizada como texto base.

Em relação a erros de duração de figuras de notas, eles ocorrem em situações nas quais o compasso possui mais ou menos tempos do que o indicado pela fórmula de compasso. Como é o caso do exemplo a seguir (Figura 28), em que há uma

colcheia a mais do que o compasso permite. Logo, trata-se de erro de duração de figura de nota:

Figura 28: Ato I, c. 1317 ao c. 1320, VI.1 e Carolina, erro de duração de figura de nota

96

Carol.

O fo - go de meus o - lhos de

VI I

Fonte: Partitura orquestral (2013) utilizada como texto base.

Há casos de variantes em relação à duração de figuras de nota, ou seja, quando há alguma divergência no valor das figuras em relação a um ou mais instrumentos nas diferentes fontes. Por meio da comparação das duas figuras apresentadas a seguir (Figura 29 e Figura 30), é possível observar esse tipo de inconsistência, na qual a nota Si do fagote aparece como mínima (Figura 29), na partitura orquestral (2013); mas na cavada (Figura 30), como semínima pontuada.

Figura 29: Ato I, c. 14, linha de Fg, variante na duração da figura.

Fl

Ob

Cl

Fg

Fonte: Partitura orquestral (2013) utilizada como texto base.

Figura 30: Ato I, c. 14, linha do Fg na parte cavada.

15

Fg

Fonte: Parte cavada impressa (2013) do fagote.

Em alguns casos, encontramos trechos em que certas ligaduras de expressão foram omitidas. Nesses casos, optamos por inseri-las por analogia aos outros instrumentos. Como no caso exemplificado abaixo, na Figura 31:

Figura 31: Ato I, c. 213, ausência de ligadura de expressão na linha do Vc

The image displays a musical score for Act I, measure 213. The score includes parts for Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Trumpet (Trp), Percussion (Perc), Voice (Filipe), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla), Violin C (Vc), and Cello (Cb). The Oboe, Clarinet, Bassoon, Violin I, and Violin II parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and feature expression slurs. The Violin C part is also marked with *mf* but lacks an expression slur, which is highlighted by a red rectangular box. The vocal line for Filipe includes the lyrics "ma - do I" and "É que es".

Fonte: Partitura orquestral utilizada como texto base.

Tanto nas grades quanto nas partes cavadas, encontramos correções feitas à mão pelo próprio compositor, como ilustrado na Figura 32 a seguir. Nesses casos, pareceu-nos coerente utilizarmos a correção feita por ele. Em alguns casos, a correção encontra-se no texto-base; em outros, nas partes cavadas.

Figura 32: Ato I, c. 292, correções autógrafas feitas à caneta pelo compositor

The image shows a musical score for five instruments: VI I, VI II, Vla, Vc, and Cb. The score is divided into three measures. The first measure is marked with *ff*. The second measure is marked with *ff* and has several red handwritten 'X' marks over notes. The third measure is marked with *p* and has several red handwritten 'pizz' markings above notes. The Cb staff has a red handwritten 'pizz' marking below a note. The overall score is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Fonte: Partitura orquestral (2013) utilizada como texto base.

2.3. Numeração de página, números de ensaio e números de compasso

O texto base apresenta numeração de páginas contínua do volume 1 para o volume 2. No volume 1, constam 433 páginas; enquanto no volume 2, 381 páginas. Entretanto, a paginação do volume 2 leva em consideração a capa do livro, iniciando a paginação no número 435.

Quanto à numeração de compassos, apenas a abertura do Ato I, a polca do Ato II e o Interlúdio possuem numeração de compasso, as cenas seguintes não apresentam numeração de compassos, apenas números de ensaio, a ausência da numeração de compassos dificulta o diálogo nos ensaios. No que concerne às marcações de números de ensaio, optamos por preservar as localizações como o compositor os inseriu. Quanto à numeração de compassos, optamos por manter contínua no primeiro ato e iniciar uma nova no segundo, pois a numeração de compassos contínua facilita o diálogo entre regente, instrumentistas e cantores durante os ensaios. Além disso, facilita a localização dos elementos e a organização do aparato crítico.

2.4. Padrão editorial da editoração musical

Conforme apontado por Figueiredo (2017, p. 40), “editar é estabelecer um texto, resultante da pesquisa e da reflexão em torno das fontes que o transmitem”. Por sua vez, Grier (1996, p. 36) afirma que o produto final de qualquer edição é um texto. Logo, o exercício de edição pode ser entendido também como uma atividade intensa de pesquisa, de interpretação musical e de cotejo de fontes ou materiais primários, cujo resultado é um produto textual.

Uma vez que o produto final de qualquer edição é um texto, emprestamos o termo *leiturabilidade* advindo da tipografia. Conforme os autores Dale e Schall (1949), *leiturabilidade* é a soma de todos os elementos em um dado material impresso, elementos esses que influenciam na velocidade de entendimento, leitura de um texto, bem como no interesse do leitor. Já sob a ótica de DuBay (2007), ele faz uma diferenciação entre os termos *leiturabilidade* e *legibilidade*, enquanto *leiturabilidade* é o que torna o texto mais fácil de ler, o termo *legibilidade* se refere à tipografia e layout.

Considerando os quesitos *leiturabilidade* e *legibilidade* do texto, no âmbito desta tese, optamos por adotar como referencial teórico a obra *Behind bars: the definitive guide to music notation*, a qual guia nossa edição conforme certos padrões editoriais delineados por Gould (2011), autora da obra supracitada.

Conforme exposto por Gould (2011, p. 435), no que tange às linhas vocais, até o século XX, as hastes separadas eram usadas para representar cada sílaba; e quando ligadas, indicavam que uma sílaba necessitava de mais de uma nota. Essa configuração silábica, com as hastes separadas, tende a tornar os ritmos mais simples difíceis de interpretar, pois interfere no espaçamento das notas. Atualmente, na notação das linhas vocais, adota-se a da configuração instrumental, ou seja, as hastes são ligadas.

Ainda segundo Gould (2011, p. 501), uma *fullscore* deve incluir o conteúdo individual de cada instrumentista. Ou seja, todas as instruções devem ser inseridas, incluindo articulações específicas, linhas de fraseado, arcadas e *tonguing*, dentre outras possibilidades. Apenas informações muito específicas, como dedilhado, podem ser omitidas.

Em relação ao *layout*, para Gould (2011, p. 481) um *layout* inapropriado, com poucos compassos por páginas, com presença de muitos compassos vazios e tamanhos de pautas grandes demais produzem obstáculos desnecessários. Ou seja, pode trazer prejuízos a *legibilidade*.

Na Figura 33, apresentada abaixo, é possível constatar a presença de compassos vazios na partitura orquestral (2013). Observa-se que o *layout* desta página apresenta apenas 3 compassos na página 307 e apenas um compasso na 308, além disso, a largura dos sistemas é de 7.0 mm aproximadamente, resultando em excessivas viradas de páginas para o regente. Essa configuração de *layout* com presença de inúmeros compassos vazios permeia toda a estrutura da partitura orquestral.

Figura 33: Presença de compassos vazios nas páginas 307 e 308 na partitura orquestral da ópera *A Moreninha*

The image displays two pages of a musical score for the opera *A Moreninha*. Page 307 (left) is marked 'Adagio' and features five empty staves for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), and Trumpet (Trp). Below these is a vocal line for 'Kehl.' with lyrics: 'Brindemos a do-do-dona Ana, a sua traveza ne-ne-ne-ta!'. The vocal line includes dynamic markings like 'dim.', '(gogo)', and '(gogo)'. Below the vocal line are staves for Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb), with some musical notation and dynamic markings like 'p'. Page 308 (right) also shows five empty staves for the same instruments. The vocal line continues with lyrics: 'Brindemos a dododona Ana, a sua an-sio-sa gra-de-grandio-sa a-de-ga!'. The vocal line includes dynamic markings like 'p' and 'cresc.'. Below the vocal line are staves for Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb), with musical notation and dynamic markings like 'p' and 'cresc.'. The page number 'C 133' is visible at the bottom left of page 307.

Fonte: Partitura orquestral (2013) utilizada como texto base.

Diante disso, optamos por modificar o *layout* originário, ocultando a maioria dos compassos vazios e reduzindo a largura dos sistemas para 5,5mm. Com essas alterações, visamos minimizar as excessivas interrupções provocadas pelas viradas de páginas desnecessárias.

2.5. Aparato Crítico

Apresenta-se, a seguir, o nosso aparato crítico, o qual elenca as correções e as alterações no texto musical realizadas na partitura editada pela autora desta tese. Além da localização dos compassos e dos instrumentos, procedemos à identificação também das eventuais inconsistências. Ademais, descreve-se o procedimento realizado para resolvê-las, fundamentado na colação das fontes levantadas.

Expõe-se o aparato crítico, a seguir, em formato tabular. Nela, inserimos a quantidade de itens analisados, as descrições das alterações e inserção de elementos contendo excertos da partitura. As descrições das alterações são feitas por meio de textos, por serem mais precisos e pontuais, já o uso dos elementos visuais visa demonstrar com maior clareza e facilidade, a condição dos elementos nas fontes consultadas para a elaboração desta pesquisa.

Tabela 1: Aparato crítico

| Ato I Abertura | | | |
|-------------------|--------------|--------------------------|---|
| Item | Localização | Instrumento | Descrição da alteração |
| 1 | c.6 | VI.1, VI.2, Vla, Vc e Cb | A última nota do compasso está sem indicação de <i>staccato</i> . Optamos por inseri-la de acordo com as partes cavadas e pela reincidência desse motivo rítmico. |
| 2 | c.14 | Fg | Variante de duração de nota. Por confronto vertical e colação entre fontes, alteramos a figura de duração de mínima para semínima pontuada. |
| 3 | c.29 | VI.1 e VI.2 | Inserimos a indicação <i>stacc. sempre</i> |
| 4 | c.41 | Cb | Omissão por símbolo de <i>decrescendo</i> . Adicionamos após confronto vertical. |
| 5 | c.45 | VI.1 | Segundo tempo, omissão da ligadura de articulação e <i>staccato</i> . Optamos por inseri-la de acordo com a reincidência do trecho, bem como com as partes cavadas. |
| 6 | c.46 ao 51 | VI.2 | Omissão das ligaduras de articulação e do <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-las no trecho de acordo com as partes cavadas. |
| 7 | c.49 | VI.1 | Omissão de <i>staccati</i> nas notas do segundo tempo. Optou-se por inseri-los, acompanhando a flauta e o clarinete, justificado também pela presença nas partes cavadas. |
| 8 | c.61 | VI.1 | A primeira nota do compasso está grafada como Mi. Por analogia com os outros instrumentos e com outras fontes, alteramos para Ré. |
| 9 | c.69 | Vla | Omissão de ligadura de articulação e de <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-las de acordo com as partes cavadas. |
| 10 | c.75 | Ob | A primeira nota está grafada como semínima. Optou-se por grafá-la como colcheia, por analogia aos outros instrumentos, bem como pelas partes cavadas. |
| 11 | c.81 ao 86 | Fl | Não há indicação do símbolo <i>tenuto</i> (-) sobre as últimas notas de cada compasso. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| 12 | c.81 ao 84 | Cl | Não há indicação do símbolo <i>tenuto</i> (-) sobre as últimas notas de cada compasso. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| 13 | c.90 ao 92 | Fl | Não há indicação do símbolo <i>tenuto</i> (-) sobre as últimas notas de cada compasso. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| 14 | c.91 | Vla | Não há indicação de ligadura de articulação entre as notas. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| 15 | c.96 | Vla | Não há indicação de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre as notas. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| 16 | c.101 | VI.2 | A segunda nota do compasso (Fá) está com ligadura de duração e sem articulação. Optou-se por grafá-la como a viola.  |
| 17 | c.104 ao 107 | VI.1 | Não há continuidade dos <i>staccati</i> sobre as semicolcheias. Optamos por inseri-las para melhor entendimento. |

| | | | |
|----|--------------|---------|---|
| 18 | c.116 | VI.1 | Segundo tempo, ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| 19 | c.118 ao 124 | Vc e Cb | Omissão da articulação nos segundos tempos dos compassos. Optou-se por inseri-las de acordo com as partes cavadas. |

Cena 1

| Localização | Instrumento | Descrição da alteração |
|-------------|----------------------|---|
| c.130 | Fg, VI.1 e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no terceiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.133 | VI.2 | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.134 | Fg, VI.1 e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no terceiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.138 | Vla | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> no terceiro tempo. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.139 | Vla | Ausência de ligadura de articulação entre primeiro e segundo tempo. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia ao VI.2. |
| c.140 | Cl | Não há indicação de dinâmica <i>p</i> . Optou-se por inseri-la por analogia à Fl, ao Ob, ao Fg e ao Trp. |
| c.140 | Cb | Ausência de <i>staccato</i> na nota Solb. Optou-se por inseri-lo por analogia ao Vc. |
| c.141 | Trp | Ausência de <i>staccato</i> nas duas últimas colcheias. Optou-se por inseri-los por analogia aos outros instrumentos e pela presença nas partes cavadas. |
| c.151 | Fg, VI.1 e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no terceiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.154 | Cl, VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no primeiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.162 | Vla | Ausência de nota no primeiro tempo. Optou-se por inserir a nota Si de acordo com as partes cavadas. |
| c.162 | VI.1, VI.2, Vla e Vc | Por analogia ao Cb e aos sopros, inserimos a dinâmica <i>p</i> . |
| c.166 | Cb | Não há indicação de <i>pizzicato</i> . Optou-se por inserir de acordo com as partes cavadas. |
| c.167 | Cb | Não há indicação de <i>arco</i> . Optou-se por inserir de acordo com as partes cavadas. |
| c.167 | Cl e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no terceiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.173 | Fg e Trp | Ausência de ligadura de articulação entre primeiro e segundo tempo e ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> no terceiro tempo. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas e por analogia aos outros instrumentos. |
| c.186 | Fl e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no primeiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.187 | Ob | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no terceiro tempo. Mantivemos a correção. |

| | | |
|--------------|------------------------|---|
| c.187 | VI.1 | Ausência da <i>appoggiatura</i> , ligadura de articulação e <i>staccati</i> no terceiro tempo. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia ao oboé. |
| c.189 | Fg, VI.1 e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no terceiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.195 | Ob, VI.1 e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no terceiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.210 | VI.2 e VIa | Não há ligadura de articulação entre a segunda e quinta nota. Optou-se inseri-la por analogia ao Fg. |
| c.212 | VIa | Ausência da <i>appoggiatura</i> no primeiro tempo. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.213 | Vc | Ausência de ligadura de articulação entre segundo e terceiro tempo. Optou-se por inseri-la por analogia ao Fg. |
| c.229 | Vc | Correção de nota feita à mão pelo compositor no primeiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.230 | Cl, Fg, VI.1 e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no terceiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.231 | VI.1 | Não há ligadura de articulação. Optou-se por inseri-la por analogia à FI e ao Cl. |
| c.231 | Vc e Cb | Não há ligadura de articulação. Optou-se por inseri-la por analogia ao Fg. |
| c.232 | Fg | Inserimos <i>staccato</i> na terceira nota da tercina por analogia aos outros instrumentos. |
| c.232 | VI.1 | Inserimos <i>staccato</i> na primeira nota da tercina por analogia aos outros instrumentos. |
| c.232 | VI.2, VIa, Vc e Cb | Inserimos <i>staccati</i> na tercina por analogia aos outros instrumentos. |
| c.242 | Fg, VIa, Vc e Cb | Ausência da <i>appoggiatura</i> no terceiro tempo. Optou-se por inseri-las de acordo com as partes cavadas. |
| c.246 | VIa | Ausência de ligadura de duração entre as notas Si. Optou-se por inseri-la por analogia à FI, ao VI.1 e ao VI.2 |
| c.252 | Fg, VI.1 e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no terceiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.254 | VI.1 | Não indicação de <i>staccato</i> sobre a terceira, quarta, sétima e oitava notas. Optou-se por inseri-las por analogia ao Cl. |
| c.255 | Cl, VI.1, VI.2 e VIa | Ausência de ligadura de articulação entre a terceira e quinta nota sem indicação de <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-los, por confronto horizontal. |
| c.260 | VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no terceiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.263 | VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no terceiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.267 | Ob | Por analogia à VIa, inserimos ligaduras de articulação e <i>staccato</i> nos 2º e 3º tempos. |
| c.269 | Elemento textual | Descrição de cena incompleta. Inserimos o restante da frase (" <i>Fabrizio atende prontamente e cede seu lugar na mesa a Augusto</i> "). |
| C.274 | Ob e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no primeiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.291 | Indicação de andamento | Ausência da indicação de <i>ritardando</i> . Optou-se por inseri-la de acordo com correção feita à mão nas partes cavadas. |

| | | |
|---------------|----------------------------------|---|
| c.292 | Cl, Fg, VI.1, VI.2, Vla, Vc e Cb | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no primeiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.292 | Cl e Fg | Inserimos ligadura de articulação entre a terceira e a quinta nota e indicação de <i>staccato</i> na quinta nota por analogia às cordas. |
| c.293 | VI.1, VI.2, Vla e Vc. | Indicação de <i>pizzicato</i> feita à mão pelo compositor. Mantivemos a correção. |
| c.304 | Vc | Indicação de <i>arco</i> feita à mão pelo compositor. Mantivemos a correção. |
| c.306 | VI.1, VI.2 e Vla | Indicação de <i>arco</i> feita à mão pelo compositor. Mantivemos a correção. |
| c.315 | Perc | Indicação de <i>bumbo + prato</i> feita à mão pelo compositor. Mantivemos a correção. |
| c.317 | VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no terceiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.318 ao 320 | VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no terceiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.321 | Fg, VI.1 e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no terceiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.321 | Fg | Inserimos ligadura de articulação entre a terceira e quinta nota e indicação de <i>staccato</i> na quinta nota por analogia ao VI.1 e VI.2. |
| c.322 | Vc | Ausência de <i>staccati</i> sobre o primeiro tempo. Optou-se por inseri-los, por analogia aos outros instrumentos. |
| c.323 | Fg | Inserimos ligadura de articulação entre a terceira e a quinta nota e indicação de <i>staccato</i> na quinta nota por analogia ao VI.1 e VI.2. |
| c.325 | Fg | Inserimos ligadura de articulação entre a terceira e a quinta nota e indicação de <i>staccato</i> na quinta nota por analogia ao VI.1 e VI.2. |
| c.325 | Fg, VI.1 e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no terceiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.327 | Fg | Inserimos ligadura de articulação entre a terceira e a quinta nota e indicação de <i>staccato</i> na quinta nota por analogia ao VI.1 e VI.2. |
| c.327 | Vc e Cb | Ausência de ligadura de articulação entre a sexta e sétima nota e sem indicação de <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-los, por confronto horizontal. |
| c.328 | VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> no terceiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.328 e c.329 | Vla | Inserimos ligadura de articulação nas notas pertencentes ao terceiro tempo por analogia à Tr. |
| c.331 ao 332 | Ob | Ausência de ligadura de articulação e de <i>staccato</i> entre a segunda e a terceira nota e entre a quinta e a sexta nota. Optou-se por inseri-los, por confronto horizontal e vertical. |
| | |  |
| c.333 ao 334 | Cl | Ausência de ligadura de articulação e de <i>staccato</i> entre a segunda e a terceira nota e entre a quinta e a sexta nota. Optou-se por inseri-los, por confronto horizontal e vertical. |
| | |  |

| | | |
|-------------|-----|---|
| c.335 | Cb | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> na segunda e terceira nota por analogia ao Vc. |
| c.336 | Cb | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> na segunda e terceira nota por analogia ao Vc. |
| c.337 e 338 | Fl | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccati</i> . Optou-se por inseri-los, por confronto horizontal e vertical. |
| c.337 | Vla | Segundo tempo. Ausência de ligadura de articulação. Optou-se por inseri-la por analogia aos outros instrumentos. |

Cena 2

| Localização | Instrumento | Descrição da alteração |
|--------------|--------------------------|---|
| c.340-344 | Perc | Correção feita à mão pelo compositor onde ele adicionou o triângulo à percussão. Mantivemos a correção. |
| c.339 | Cl | A segunda nota está grafada como Fá. Optou-se por grafá-la como Sol, por analogia aos outros instrumentos e de acordo com as partes cavadas. |
| c.344 | Cl | A primeira nota está grafada como Si bemol. Optou-se por grafá-la como Si natural de acordo com as partes cavadas. |
| c.345 e 347 | Vla | Ausência de <i>appoggiatura</i> na segunda nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.349 | Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> na segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.366 | Vc | Correção feita à mão pelo compositor na nota Lá, onde ele riscou e grafou a nota Sol. Mantivemos a correção. |
| c.376 | Cl, VI.1, VI.2, Vla e Vc | No Cl, há ausência de ligadura de articulação e de <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-los por analogia aos outros instrumentos. Já no Cl, VI.1, VI.2, Vla e Vc, optou-se por corrigir a colocação da ligadura de articulação de acordo com as partes cavadas e por confronto horizontal. |
| c.377 | Vla | A nota Si está grafada como semicolcheia. Optou-se por grafá-la como colcheia por confronto vertical. |
| c.383 | VI.2 | Ausência de <i>staccato</i> na terceira nota. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.383 | Vla | Ausência de <i>staccato</i> na quarta nota. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.388 e 389 | Vla e Vc | Ausência de ligadura de duração entre os compassos. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia ao VI.2 |
| c.390 e 391 | Vc | Ausência de ligadura de duração entre as notas Si. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.392 e 393 | VI.1 | Ausência de ligadura de duração entre a primeira e a segunda notas Ré. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.394 | Trp | Compasso em branco. Optou-se por inserir a nota Fá de acordo com as partes cavadas. |
| c.400 | Cl | Ausência de ligadura de duração entre a segunda e a terceira nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia à Vla. |
| c.400 | VI.1 e VI.2 | Inserimos a indicação de <i>staccato sempre</i> . |
| c.399 ao 407 | VI.1 e VI.2 | Ausência de <i>staccato</i> nas notas do compasso. Optou-se por inseri-los no c.400; e nos compassos seguintes, inserimos a indicação <i>simile</i> . |
| c.414 | Cl | Inserimos acento e ligadura na primeira nota por analogia aos outros instrumentos. |

| | | |
|--------------------|------------------------|---|
| c.417 | Fl e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> na segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.419 | Carolina | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> na quarta nota. Mantivemos a correção. |
| c.420 | Vla | Ausência de <i>staccato</i> no primeiro tempo. Optou-se por inseri-los por analogia aos VI.1 e VI.2 |
| c.422 | Carolina | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> na terceira nota. Mantivemos a correção. |
| c.428 | Indicação de andamento | Não há indicação de andamento nos instrumentos, somente na linha vocal. Optou-se por inseri-la nos outros sistemas. |
| c.432 e 433 | Vla | Ausência de ligadura de articulação entre o segundo tempo com a nota Sol do compasso seguinte. Optou-se por inseri-la por analogia às cordas. |
| c.442 | Fl e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência da <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.445 | Cl | Ausência de <i>staccato</i> no primeiro tempo. Optou-se por inseri-los por analogia às cordas. |
| c.446 | VI.1 | Ausência de acento no primeiro tempo. Optou-se por inseri-los por analogia às cordas. |
| c.448 | VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ligadura de articulação entre a segunda e a sexta nota. Mantivemos a correção. |
| c.451 | VI.1 | Não há continuidade dos <i>staccati</i> provenientes do compasso anterior. Optou-se por escrever <i>simile</i> . |
| c.453 | Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de <i>appoggiatura</i> na segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.459 | Fl, Ob e Cl | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> na segunda e terceira nota por analogia ao VI.2 |
| c.460 e 461 | Cl | Não há ligadura de articulação entre o segundo tempo do c.460 e o primeiro tempo do c.461. Optou-se por inseri-la por analogia à Fl e ao Ob. |
| c.463 | VI.2 | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a segunda e terceira nota. Optou-se por inseri-los por confronto horizontal. |
| c.464 | VI.2 | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a terceira e quarta nota. Optou-se por inseri-los por confronto horizontal. |
| c.466 | VI.2 | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a sexta e a sétima nota. Optou-se por inseri-los por confronto horizontal. |
| c.469 e 470 | Vc | Correção feita à mão pelo compositor onde há ligadura de duração entre a mínima e a semínima pontuada. Mantivemos a correção. |
| c.471 e 472 | Vc | Ausência de ligadura de duração entre as notas Ré. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.490 | Vc | Ausência de ligadura de articulação entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.495 | VI.2 | Ausência de <i>staccato</i> na quarta nota. Optou-se por inseri-lo por analogia aos outros instrumentos. |
| c.509 | VI.1 e Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de <i>appoggiatura</i> no segundo tempo. Mantivemos a correção. |

| | | |
|--------------|-------------|---|
| c.512 | VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de <i>appoggiatura</i> no segundo tempo e ausência do sustenido na nota Sol. Mantivemos a correção. |
| c.523 | Vc e Cb | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de bequadro na nota Ré. Mantivemos a correção. |
| c.533 | VI.2 | Ausência de ligadura de duração entre a segunda e terceira nota. Optou-se por inseri-la por analogia à VIa. |
| c.533 | Vc | Ausência de indicação <i>pizzicato</i> . Optou-se inseri-la por analogia ao Cb. |
| c.533 ao 541 | Cb | Ausência de ligadura de articulação entre a primeira e segunda nota e ausência de <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-los por analogia ao Vc. |
| c.544 | Carolina | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de <i>appoggiatura</i> na quarta nota. Mantivemos a correção. |
| c.547 | Carolina | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de <i>appoggiatura</i> na terceira nota. Mantivemos a correção. |
| c.562 | VI.1 e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde alterou a nona nota para Mi#. Mantivemos a correção. |
| c.563 | VI.1 e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.563 e 564 | Trp | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de <i>crescendo e decrescendo</i> . Mantivemos a correção. |
| c.568 | Trp | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de <i>crescendo</i> . Mantivemos a correção. |
| c.573 | Trp | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de ligadura de articulação entre a segunda e a terceira nota. Mantivemos a correção. |
| c.575 | VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de ligadura de articulação no primeiro e segundo tempo. Mantivemos a correção. |
| c.584 | Fg | Inserimos ligadura de duração entre as notas Ré do c.583 e c.584 por analogia ao Cb. |

Cena 3

| Localização | Instrumento | Descrição da alteração |
|-------------|--------------------------|---|
| c.593 | Cl e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de ornamento no terceiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.597 | Cl | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de ornamento no quarto tempo. Mantivemos a correção. |
| c.606 | VI.1 e VI.2 | Não há indicação de continuidade dos <i>staccati</i> provenientes dos compassos anteriores. Optou-se por escrever <i>simile</i> . |
| c.612 | Cl, VI.1 e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de <i>appoggiatura</i> na quarta nota. Mantivemos a correção. |
| c.635 | Cl e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.636 | Cl, VI.1, VI.2, VIa e Vc | Inserimos a indicação <i>staccato sempre</i> . |
| c.655 | Cl | Inserimos <i>staccato</i> na primeira nota por analogia às cordas. |
| c.664 | Fl e Ob | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.664 | Perc | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu linha rítmica do pandeiro. Mantivemos a correção e inserimos o restante até o c. 674 de acordo com as partes cavadas. |
| c.665 | Ob | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |

| | | |
|-------|---------|--|
| c.667 | Ob | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.669 | Fl | No segundo tempo, a nota Si está grafada como bemol. Optou-se por inserir o bequadro na nota Si de acordo com as partes cavadas. |
| c.670 | Fl e Ob | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as notas a serem tocadas no <i>trillo</i> . Mantivemos a correção. |
| c.673 | Fl | No segundo tempo, a nota Si está grafada como bemol. Optou-se por inserir o bequadro na nota Si de acordo com as partes cavadas. |
| c.674 | Fl e Ob | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as notas a serem tocadas no <i>trillo</i> . Mantivemos a correção. |
| c.675 | Fl e Ob | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de <i>appoggiatura</i> na segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.675 | Perc | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu linha rítmica do prato. Mantivemos a correção. |

Cena 4

| Localização | Instrumento | Descrição da alteração |
|-------------|----------------------------------|--|
| c.683 | Cb | Encontramos o compasso em branco. Inserimos uma mínima ligada com uma semínima na nota Mib por analogia ao Vc. |
| c.688 | VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu bemol na nota Ré. Mantivemos a correção. |
| c.689 | Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde alterou a quinta de Sol para Fá. Mantivemos a correção. |
| c.691 | VI.1 e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde há ausência de <i>appoggiatura</i> na segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.692 | Vc | Ausência de indicação de <i>arco</i> . Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.694 | Fl, Cl, VI.1 e Vc | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.696 | Fl, Cl, VI.1 e Vc | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.696 | Fg | Encontramos compasso em branco. Inserimos o trecho musical de acordo com as partes cavadas. |
| c.698 | Fl, Cl e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na quinta nota. Mantivemos a correção. |
| c.703 | Fl e Ob | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligaduras de articulação no primeiro, segundo e terceiro tempo. Mantivemos a correção. |
| c.707 | Cl, Fg, VI.1, VI.2, Vla e Vc | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.712 | Vc | Ausência da continuidade da ligadura de articulação entre os c. 711 e c. 712. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.714 | VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>ornamento</i> entre a primeira e a segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.715 | VI.2 | Ausência de indicação de <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-la por analogia aos outros instrumentos. |
| c.720 | Cl, Fg, VI.1, VI.2, Vla, Vc e Cb | Ausência de indicação de <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.726 | Cl, Fg, VI.1, VI.2, Vla, Vc e Cb | Ausência de indicação de <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |

| | | |
|--------------|-----------------------------|---|
| c.726 | Cb | Ausência de nota no primeiro tempo. Optou-se por inseri-la por analogia ao Vc. |
| c.728 | VI.1 e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.729 | Cl, Fg, VI.1, VI.2, Vc e Cb | Ausência de indicação de <i>staccato</i> nas notas do primeiro tempo. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.730 | Cl, VI.1 e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.731 | Cb | Ausência de indicação de <i>forte</i> no compasso. Optou-se por inseri-la por analogia aos outros instrumentos. |
| c.734 | Cb | Ausência de indicação de <i>forte piano</i> na terceira nota. Optou-se por inseri-la por analogia aos outros instrumentos. |
| c.734 | Vc e Cb | Inserimos <i>staccati</i> sobre a primeira e segunda nota por analogia ao Fg. |
| c.740 | VI.1, VI.2, Vla, Vc e Cb | Não há indicação de continuidade dos <i>staccati</i> provenientes dos compassos anteriores. Optou-se por escrever <i>simile</i> . |
| c.745 | VI.2 | Ausência de indicação de <i>staccato</i> nas notas do compasso. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.746 | VI.2 | Ausência de indicação de <i>staccato</i> no primeiro e segundo tempo. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.748 | Cl e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.752 | Fl, Ob e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota do quarto tempo. Mantivemos a correção. |
| c.752 e 753 | Vla, Vc e Cb | Ausência de indicação de <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i> . Optou-se inseri-la por analogia aos outros instrumentos. |
| c.753 | Fl, Ob e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota do quarto tempo. Mantivemos a correção. |
| c.754 | VI.1 | A primeira nota do terceiro tempo está grafada como Lá#. Optou-se por inserir bequadro de acordo com as partes cavadas e com o manuscrito da redução. |
| c.754 ao 756 | Vc | Ausência de indicação de <i>tenuto</i> sobre as notas do compasso. Optou-se inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia aos outros instrumentos. |

Cena 5

| Localização | Instrumento | Descrição da alteração |
|-------------|-------------|---|
| c.758 | Ob e Vla | Ausência de <i>appoggiatura</i> na quarta nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.758 | Vc | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as dinâmicas <i>forte</i> e <i>fz</i> no terceiro e quarto tempo, respectivamente. Mantivemos a correção. |
| c.763 | VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na quinta nota. Mantivemos a correção. |
| c.763 | Vc | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligadura de duração na terceira nota. Mantivemos a correção. |
| c.764 | VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.767 | Ob e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na terceira nota. Mantivemos a correção. |

| | | |
|-------|----------------------|--|
| c.767 | Cl e Vc | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.768 | VI.1 | A terceira nota está grafada como Si. Optou-se por grafá-la como Lá de acordo com o manuscrito da redução. |
| c.770 | Ob | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.770 | VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as <i>appoggiatura</i> na terceira nota. Mantivemos a correção. |
| c.771 | Vc | Ausência de <i>staccato</i> nas três primeiras notas. Optou-se por inseri-lo por analogia aos outros instrumentos. |
| c.773 | Fg | Ausência de indicação de <i>forte</i> no compasso. Optou-se por inseri-la por analogia aos outros instrumentos. |
| c.774 | VI.1, VI.2, Vla e Vc | Ausência de ligadura de duração entre a quarta nota do c.774 e a primeira do c.775. Optou-se inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia aos outros instrumentos. |
| c.775 | VI.1, VI.2, Vla e Vc | Ausência de ligadura de duração entre a quarta nota do c.775 e a primeira do c.776. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia aos outros instrumentos. |
| c.777 | Vc | Ausência de <i>staccato</i> na primeira nota. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.777 | VI.2 e Vla | Ausência de <i>staccato</i> na primeira nota. Optou-se por inseri-lo por analogia ao Vc. |
| c.779 | Fg e Tr | Inserimos <i>staccati</i> na terceira, quarta e sexta nota e uma ligadura de articulação entre a quinta e a sexta por analogia ao Vc e ao Cb. |
| c.780 | Fg | Inserimos <i>staccati</i> na segunda, terceira e quinta nota e uma ligadura de articulação entre a quarta e a quinta por analogia ao Vc e ao Cb. |
| c.780 | Cb | A primeira nota está grafada como mínima. Optou-se grafá-la como semínima pontuada mais colcheia de acordo com as partes cavadas e por analogia ao Vc. |
| c.782 | Vc e Cb | A terceira nota está grafada como Réb, a quarta como Dó e a quinta como Ré. Optou-se por alterá-las para Fá, Sib e Fá, respectivamente, de acordo com as partes cavadas e com o manuscrito da redução. |
| c.785 | Fg | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> no primeiro tempo por analogia ao Vc e Cb. |
| c.785 | VI.2 | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> de acordo com as partes cavadas. |
| c.785 | Cl, Tr, VI.1 e Vla | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> por analogia ao VI.2. |
| c.795 | VI.1 e Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligaduras de articulação da quarta nota até a terceira nota do c.796. Mantivemos a correção. |
| c.795 | Cl | Ausência de ligadura de articulação entre a quarta nota e a terceira nota do c.796. Optou-se por inseri-la por analogia ao VI.1 e Vla. |
| c.802 | VI.1 | Inserimos ligadura de articulação proveniente do compasso anterior por analogia à Fl. |
| c.803 | VI.1 | Ausência de ligadura de articulação entre a segunda nota do c.803 e a primeira do c.804. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.806 | VI.2 e Vla | Ausência de <i>staccato</i> na primeira nota. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.806 | VI.1 e Vc | Ausência de <i>staccato</i> na primeira nota. Optou-se por inseri-lo por analogia ao VI.2 e Vla. |

| | | |
|-------------|------------------------------|---|
| c.806 | VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligaduras de articulação da quarta à quinta nota. Mantivemos a correção. |
| c.806 | VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu um bequadro na quinta nota, ou seja, a quinta nota foi corrigida para dó natural. Mantivemos a correção. |
| c.831 | Vc | Ausência de indicação de dinâmica <i>mf</i> . Optou-se por inseri-la por analogia aos outros instrumentos. |
| c.832 | VI.1 | Ausência de <i>appoggiatura</i> na quarta nota do compasso. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.833 | VI.1 | Ausência de ligadura de articulação entre a segunda e quarta nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.833 | VI.2 | Ausência de ligadura de duração entre a terceira e a quarta nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.833 | Indicação de andamento | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu a indicação <i>ritardando</i> nos sistemas dos instrumentos. Mantivemos a alteração. |
| c.838 | Vc | Ausência de ligadura de articulação entre a primeira e a segunda nota e entre a terceira e a quarta nota. Optou-se por inseri-las de acordo com as partes cavadas e por analogia aos outros instrumentos. |
| c.845 | VI.1, VI.2 e VIa | Ausência da continuidade de indicação de <i>staccato</i> . Optou-se por inserir a indicação <i>simile</i> . |
| c.861 | Leopoldo | A segunda está grafada como Mib. Optou-se por alterá-la para Ré de acordo com o manuscrito da redução. |
| c.862 | Ob | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu no compasso em branco a nota Sib no valor de uma mínima. Mantivemos a correção. |
| c.865 | Vc e Cb | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> na terceira e quarta nota respectivamente. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.872 | Ob | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligadura de articulação dos c. 872 ao c.873. Mantivemos a correção. |
| c.872 e 873 | Vc | Ausência de indicação de <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-la por analogia à VIa e Fg. |
| c.879 | VI.1, VIa, Vc e Cb | Ausência de indicação de <i>staccato</i> na segunda nota. Optou-se inseri-lo por analogia ao VI.2. |
| c.880 | Elemento textual | Na indicação de cena, temos “ <i>olha finalmente para Carolina</i> ”. Optou-se por alterar o <i>finalmente</i> para <i>fixamente</i> de acordo com o manuscrito da redução. |
| c.881 | Vc e Cb | Ausência de indicação de técnica. Optou-se por inserir a indicação de arco de acordo com as partes cavadas. |
| c.882 | Fg e Cb | Ausência de indicação de <i>staccato</i> na quarta nota. Optou-se por inseri-la por analogia aos outros instrumentos. |
| c.884 | VI.1 e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.885 | VI.1, VI.2, VIa e Vc | Ausência de continuidade da ligadura de articulação proveniente do c. 884. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.891 | VIa | Ausência de <i>staccati</i> nas notas do compasso. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas e por analogia aos outros instrumentos. |
| c.892 | Fl, Cl, Fg, VI.1, VI.2 e VIa | Ausência de continuidade dos <i>staccati</i> provenientes do compasso anterior. Optou-se por inserir a indicação <i>staccato sempre</i> . |

| | | |
|-----------------------|--------------------------|--|
| c.898 e c.899 | Fl e Vl.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota do quarto tempo. Mantivemos a correção. |
| c.907 ao c.908 | Trp | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligadura de duração entre as notas do c.908 e c.909. Mantivemos a correção. |
| Cena 6 | | |
| Localização | Instrumento | Descrição da alteração |
| c.912 | Cl e Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira e segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.912 | Cl, Vl.1, Vl.2 e Vla | Inserimos <i>staccati</i> na primeira e segunda nota de acordo com as partes cavadas. |
| c.913 | Cl e Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.915 e c.916 | Vl.1 | Ausência de ligaduras de articulação. Optou-se por inseri-las de acordo com as partes cavadas e com o manuscrito da redução. |
| c.919 | Fg | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligadura de articulação entre a primeira e quarta nota. Mantivemos a correção. |
| c.920 | Fg | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligadura de articulação entre a primeira e segunda notas. Mantivemos a correção. |
| c.920 | Fg | Inserimos ligadura de articulação entre a terceira e a quarta nota e <i>staccati</i> por analogia ao Vc. |
| c.921 | Cl e Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira e na segunda notas. Mantivemos a correção. |
| c.921 | Cl, Vl.1, Vl.2 e Vla | Inserimos <i>staccati</i> na primeira e na segunda nota de acordo com as partes cavadas. |
| c.922 | Cl e Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.930 | Vc | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligadura de articulação entre a segunda e a quarta nota. Mantivemos a correção. |
| c.931 | Vc | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligadura de articulação entre a primeira e a segunda notas. Mantivemos a correção. |
| c.931 | Fg e Vc | Inserimos ligadura de articulação entre a terceira e a quarta notas e <i>staccati</i> por confronto horizontal. |
| c.932 | Cl e Vl.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira e na segunda notas. Mantivemos a correção. |
| c.932 | Cl, Tr, Vl.1, Vl.2 e Vla | Inserimos <i>staccati</i> na primeira e na segunda notas por confronto horizontal. |
| c.933 | Cl e Vl.1 | Ausência de <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Optou-se por inseri-las de acordo com as partes cavadas e com o manuscrito da redução. |
| c.937 | Vc | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu um bemol na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.941 | Fg e Vc | Inserimos <i>staccati</i> e ligadura de articulação na terceira e na quarta notas por confronto horizontal. |
| c.945 | Ob e Vl.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>ornamento</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.956 | Fg, Vc e Cb | Inserimos <i>staccati</i> na primeira e na segunda notas de acordo com as partes cavadas. |

| | | |
|---------------|------------------------|--|
| c.967 | VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu um suspenso na primeira nota (Sol). Mantivemos a correção. |
| c.970 e 972 | VI.1 | Ausência de ligadura de articulação. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia ao Ob. |
| c.973 | Vc e Cb | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu a dinâmica <i>p</i> . Mantivemos a correção. |
| c.974 | VI.2 | Inserimos ligadura de articulação entre a primeira e a terceira nota de acordo com as partes cavadas. |
| c.975 | VI.1 | A segunda nota está grafada como Lá#. Optou-se por alterá-la para Lá Natural de acordo com o manuscrito da redução e com as partes cavadas. |
| c.984 e c.985 | Fg e Vc | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na segunda e na terceira notas. Mantivemos a correção. |
| c.984 | Cl e Tr | Inserimos <i>staccati</i> na primeira e segunda nota por confronto horizontal. |
| c.984 | Fg e Vc | Inserimos <i>staccati</i> na segunda e terceira nota por confronto horizontal. |
| c.986 | VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na segunda e na terceira notas. Mantivemos a correção. |
| c.986 | VI.1 e VI.2 | Inserimos <i>staccati</i> nas notas Sol# e Mi por confronto horizontal. |
| c.987 e c.988 | VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.997 | Ob | Linha melódica escrita uma oitava abaixo. Optou-se por alterá-la por ultrapassar a extensão do instrumento, de acordo com as partes cavadas. |
| c.998 | Indicação de andamento | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu a indicação de <i>adagio</i> . Mantivemos a correção. |
| c.1004 | Indicação de andamento | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu a indicação de <i>adagio</i> . Mantivemos a correção. |
| c.1006 | VI.1, Vla e Vc | Ausência de ligadura de articulação entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1006 | Vla e Vc | Inserimos a dinâmica <i>mezzopiano</i> por confronto vertical. |
| c.1009 | VI.1, Vla, Vc e Cb | Ausência de ligadura de articulação entre a quarta e a quinta nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1009 | VI.2 | Ausência de ligadura de articulação entre a quarta e quinta nota. Optou-se por inseri-la por analogia aos outros instrumentos. |
| c.1010 | Vc e Cb | Inserimos <i>staccati</i> na primeira, terceira, quarta e quinta notas de acordo com as partes cavadas. |
| c.1011 | Vla | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a terceira e quarta nota. Optou-se por inseri-la por analogia aos VI.1, VI.2, Vc e Cb. |
| c.1040 | VI.1 | Ausência de ligadura de articulação entre a segunda e a terceira notas. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1042 | Ob e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu um bequadro na segunda nota Sol. Mantivemos a correção. |
| c.1042 | Fg | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> na terceira e quarta nota por analogia ao Vc e Cb. |
| c.1060 | VI.2 | Ausência de ligadura de articulação entre a nota do c. 1060 e do c.1061. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1063 | VI.1, VI.2, Vla e Vc | Ausência de <i>staccato</i> na última nota do compasso. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |

| | | |
|-----------------|----------------------|---|
| c.1064 | VI.1, VI.2, VIa e Vc | Ausência de <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.1068 | Fg | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a terceira e a quarta nota. Optou-se por inseri-los por analogia ao Vc e Cb. |
| c.1069 | Cl | Inserimos <i>staccati</i> às notas pertencentes ao compasso por analogia ao Ob. |
| c.1070 | Fg | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a terceira e a quarta nota. Optou-se por inseri-los por analogia ao Vc e Cb. |
| c.1071 e c.1072 | VIa | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1071 e c.1072 | VI.1 e VI.2 | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a terceira e quarta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1071 e c.1072 | Fl, Ob e Cl | Omissão de ligaduras de articulação e <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-los por analogia às cordas. |
| c.1073 | Fg | Omissão de ligaduras de articulação e <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-los por analogia ao Vc e Cb. |
| c.1078 e c.1079 | VI.1, VI.2 e VIa | Ausência de ligadura de articulação entre a segunda e terceira nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1079 | Vc e Cb | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a quinta e sexta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1080 | Vc | Corrigimos a indicação de setas referentes ao ritmo que deve ser realizado com a mão direita nas cordas. |
| c.1083 ao 1085 | VI.2 e VIa | Inserimos <i>staccati</i> nas notas pertencentes a esses compassos. |
| c.1114 | VI.1 e VIa | Não há continuidade das ligaduras de articulação. Optou-se por inserir a indicação <i>simile</i> . |

Cena 7

| Localização | Instrumento | Descrição da alteração |
|-------------|-------------|---|
| c.1131 | VI solo | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligaduras de articulação a partir da quarta nota, abrangendo quatro notas. Mantivemos a correção. |
| c.1158 | VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligaduras de articulação entre a primeira e segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.1173 | Cl | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligaduras de articulação entre a segunda e terceira nota. Mantivemos a correção. |
| c.1174 | Cl e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu quais notas devem ser tocadas no <i>trinado</i> . Mantivemos a correção. |
| c.1176 | Cl | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligaduras de articulação da primeira para a segunda e da terceira para a quarta. Mantivemos a correção. |
| c.1176 | VIa | Ausência de ligadura de articulação da primeira para a segunda e da terceira para a quarta. Optou-se por inseri-la por analogia ao Cl. |
| c.1176 | VI.2 | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a quinta e sexta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1177 | Cl | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligaduras de articulação da segunda para a terceira. Mantivemos a correção. |

| | | |
|---------------|--------------------|---|
| c.1177 | Vla | Ausência de ligadura de articulação da segunda para a terceira. Optou-se por inseri-la por analogia ao Cl. |
| c.1177 | Vc e Cb | Ausência de ligadura de articulação entre a segunda e terceira nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1178 | Cl | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as notas a serem executadas no trinado. Mantivemos a correção. |
| c.1178 | VI.1 | Ausência de ligadura de articulação entre a segunda e terceira nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1179 | Vla | Ausência de ligadura de articulação da segunda para a terceira nota e ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> da quinta para a sexta. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1184 | Cl e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as notas a serem executadas no trinado da segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.1192 | Fl, Cl e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as notas a serem executadas no trinado da segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.1202 | Ob e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as notas a serem executadas no <i>trinado</i> da segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.1206 | Fg e Vc | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as notas a serem executadas no <i>trinado</i> da segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.1228 | Cb | No primeiro tempo, há grafado a nota Ré em semínima. Optou-se por omiti-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1230 | Vc | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu um bequadro na quarta nota que está grafada como Sol#. Mantivemos a correção. |
| c.1235 | Cb | Ausência de indicação de técnica. Optou-se por inserir a indicação de arco de acordo com as partes cavadas. |
| c.1244 | Fg | A nota está grafada como Dó. Optou-se por alterá-la para Si de acordo com as partes cavadas e por analogia ao Vc e Cb. |
| c.1246 | VI.1 | Ausência de ligadura de articulação entre a primeira e segunda e entre a terceira e quarta nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia ao Ob. |
| c.1253 | Fl, Ob e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as notas a serem executadas no trinado da segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.1257 | VI solo | Ausência de indicação de 8ª acima. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1263 | VI.2, Vla, Vc e Cb | Ausência de <i>staccato</i> nas notas do quarto tempo. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas e por analogia aos outros instrumentos. |
| c.1264 | VI.2, Vla, Vc e Cb | Ausência de <i>staccato</i> nas notas do primeiro e segundo tempo. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas e por analogia aos outros instrumentos. |
| c.1268 | VI. solo | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as notas a serem executadas no ornamento presente na sexta nota. Mantivemos a correção. Entretanto a nota Sol do ornamento está grafada como Sol natural. Optou-se por alterá-la para Sol# de acordo com o manuscrito da redução e com as partes cavadas. |

| | | |
|--------|----------|---|
| c.1271 | VI. solo | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as notas a serem executadas no ornamento presente na sexta nota. Mantivemos a correção. |
| c.1296 | VI. solo | Ausência de ligaduras de articulação a partir da quarta nota onde cada ligadura abrange quatro notas. Optou-se por inseri-las de acordo com as partes cavadas e por confronto horizontal. |

Cena 8

| Localização | Instrumento | Descrição da alteração |
|----------------|-------------|---|
| c. 1301 | VI.1 | Ausência de <i>staccato</i> na nota Sol#. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.1305 | Vc | Ausência de <i>staccato</i> na quinta nota. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.1309 | VI.2 | Ausência de ligadura de articulação entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1310 | VI.2 | Ausência de ligadura de duração entre a segunda e terceira nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1310 | Vc | Ausência de ligadura de duração entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas |
| c.1311 | VI.2 | Ausência de <i>staccato</i> na segunda nota. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.1311 | Vc | Ausência de <i>staccato</i> na quarta nota. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.1311 | Vc e VIa | Por analogia ao VI.2, optou-se por inserir <i>staccato</i> na segunda nota do compasso. |
| c.1316 | VIa | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.1317 | Vc | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a segunda e a terceira nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1317 | VIa | Ausência de <i>staccato</i> na quarta nota. Optou-se por inseri-lo por analogia ao Vc. |
| c.1318 | Vc | Ausência de ligadura de duração entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia à VIa. |
| c.1322 | Vc | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1324 | VI.2 e VIa | Inserimos a indicação <i>staccato sempre</i> . |
| c.1325 ao 1327 | Vc | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> nas notas do segundo tempo. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1329 ao 1333 | Vc | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> nas notas do segundo tempo. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1337 | VI.2 | Ausência de ligadura de duração entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1337 | Vc | Ausência de ligadura de articulação entre a primeira e segunda nota e entre a terceira nota. Optou-se por inseri-las de acordo com as partes cavadas. |
| c.1338 | Vc | Ausência de indicação de <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1339 | Carolina | A quarta nota está grafada como semínima ultrapassando a quantidade de tempos do compasso. Optou-se por |

| | | |
|--------|------------------|--|
| | | alterá-la para colcheia de acordo com as partes cavadas e com o manuscrito da redução. |
| c.1339 | VI.1 | A quarta nota está grafada como semínima ultrapassando a quantidade de tempos do compasso. Optou-se por alterá-la para colcheia de acordo com as partes cavadas e com o manuscrito da redução. |
| c.1339 | VI.2 | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e segunda nota e entre a terceira e quarta. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1339 | Vc | Inserimos a indicação <i>stacc. sempre</i> que abrange até o c.1350. |
| c.1341 | VI.1, VI.2 e VIa | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e segunda nota e entre a terceira e quarta. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1342 | VI.2 e VIa | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1343 | VI.1, VI.2 e VIa | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e segunda nota e entre a terceira e quarta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1344 | VI.2 e VIa | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a segunda e terceira nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1345 | VI.1 | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a quarta e quinta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1345 | VI.2 e VIa | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e segunda nota e entre a terceira e quarta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1347 | VI.1 | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a quarta e quinta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1348 | VI.1 e VI.2 | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a terceira e quarta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1349 | VI.1, VI.2 e VIa | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e segunda nota e entre a terceira e quarta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1357 | VI.2 e VIa | Ausência de ligadura de duração entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1357 | Vc | Ausência de ligadura de articulação entre a primeira e quarta nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1358 | VIa | As três notas do primeiro tempo estão grafadas como Sol. Optou-se por alterá-las para Fá de acordo com as partes cavadas. |
| c.1358 | Vc | Inserimos <i>staccati</i> nas notas deste compasso por analogia ao VI.2 e VIa. |
| c.1359 | VI.2, VIa e Vc | Não há continuidade de <i>staccati</i> provenientes do c.1358. A sugestão foi inserir a indicação <i>staccato sempre</i> . |
| c.1377 | Vc | Ausência de ligadura de articulação entre a primeira e a terceira nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1381 | VI.1 | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a quarta e a quinta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |

| | | |
|-----------------------|-------------|---|
| c.1381 | VI.2 e VIa | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e segunda nota e entre a terceira e quarta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1383 | VI.2 | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e segunda nota e entre a terceira e quarta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1383 | VIa | Ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre segunda e terceira nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1384 | VI.2 | Ausência de ligadura de duração na nota Ré#. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia ao VI.1, VIa e Vc. |
| c.1385 | VI.1 | Ausência de ligadura de articulação entre a primeira e terceira nota e ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a quarta e a quinta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1385 | VI.2 | Ausência de ligadura de duração entre a segunda e terceira nota, ausência de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a segunda e quarta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1386 | VIa | Ausência de ligadura de articulação entre segunda e terceira nota e entre a quarta e quinta nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1387 | VIa | Ausência de ligadura de articulação entre a primeira e segunda nota e entre a terceira e quarta nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1391 | VI.2 | A nota está grafada como Ré#. Optou-se por alterá-la para Mi de acordo com as partes cavadas e o manuscrito da redução. |
| c.1395 | Ob | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> por analogia ao VI.1. |
| c.1396 | Ob | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> por analogia ao VI.1. |
| c.1396 | Fg | Inserimos <i>staccati</i> nas notas deste compasso de acordo com as partes cavadas. |
| c.1398 | Cl, Fg e Cb | Ausência de ligadura de articulação entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia ao Vc. |
| c.1399 | Ob | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> por analogia ao VI.1. |
| c.1400 | Ob | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> por analogia ao VI.1. |
| c.1402 | Cl e Fg | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> por analogia ao Vc e Cb. |
| c.1402 | Vc e Cb | Inserimos ligadura de articulação de acordo com as partes cavadas. |
| c.1403 ao 1410 | Fl | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> por analogia ao VI.1. |
| c.1407 ao 1410 | Ob | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> por analogia ao VI.1. |
| c.1411 | VI.1 | A primeira nota está grafada como Lá, não há indicação da nota Ré como <i>divisi</i> . Optou-se por inserir a nota Ré de acordo com as partes cavadas. |
| c.1411 | VI.2 | A primeira nota está grafada apenas como Lá, não há indicação da nota Lá3 como <i>divisi</i> . Optou-se por inserir a nota Ré de acordo com as partes cavadas. |
| c.1418 | Tr | A segunda e terceira notas estão grafadas como Sol#. Optou-se por alterá-las para Mi de acordo com as partes cavadas. |

| | | |
|-------------------------|-------------|---|
| c.1432 | Fl e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as notas a serem executadas no <i>trinado</i> . Mantivemos a correção. |
| c.1435 | VI.1 | Não há indicação de <i>staccato</i> na segunda nota. Optou-se por inseri-la por analogia ao VI.2 e VIa. |
| c.1437 | VI.1 | Não há indicação de <i>staccato</i> na segunda nota. Optou-se por inseri-la por analogia ao VI.2 e VIa. |
| c.1438 | VI.1 | Não há indicação de <i>staccato</i> na segunda nota. Optou-se por inseri-la por analogia ao VI.2 e VIa. |
| c.1442 | Vc e Cb | Ausência de ligadura de articulação. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. A segunda nota não apresenta indicação de <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-la por analogia à VIa. |
| c.1442 | VI.2 | A segunda nota não apresenta indicação de <i>staccato</i> . Optou-se inseri-la por analogia à VIa. |
| c.1443 ao c.1446 | VI.2 e VIa | Ausência de ligadura de articulação entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1451 | VI.2 e VIa | Ausência de ligadura de articulação entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1453 | VI.1 | Ausência de ligadura de articulação e indicação de <i>tenuto</i> entre a segunda e terceira nota. Optou-se por inseri-las de acordo com as partes cavadas. |
| c.1457 | VI.1 | Inserimos ligadura de articulação entre a segunda e terceira nota de acordo com as partes cavadas. |
| c.1463 e c.1464 | VI.2 | Ausência de ligadura de articulação. Optou-se por inseri-las por analogia ao Ob, VI.1 e VIa. |
| c.1474 | VI.2 | Não há indicação de mordente na primeira nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1474 | Vc e Cb | Correção feita à mão pelo compositor onde alterou a nota Dó natural para Dó#. Mantivemos a correção. |
| c.1479 e c.1480 | Cl | Não há indicação de <i>staccato</i> nas notas pertencentes a estes compassos. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia ao Ob, VI.1 e VIa. |
| c.1485 | Vc | Ausência de ligadura de articulação entre a nota Ré e a nota Sol do c.1486. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1487 | VI.1 e VI.2 | Não há indicação de <i>tenuto</i> nas notas presentes neste compasso. Optou-se por inseri-las de acordo com as partes cavadas. |
| c.1497 | Vc e Cb | Não há indicação de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-las de acordo com as partes cavadas. |
| c.1504 | VIa | Não há indicação de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a segunda e terceira nota. Optou-se por inseri-las de acordo com as partes cavadas. |
| c.1509 | Vc | Ausência de ligadura de articulação entre a primeira e quarta nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1517 | VI.1 | Ausência de ligadura de articulação entre a segunda e terceira nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.1521 | VI.1 | Não há indicação nem de <i>staccato</i> entre a segunda e a quinta nota, nem de ligadura de articulação entre a segunda e a terceira nota. Optou-se por inseri-las de acordo com as partes cavadas. |

| | | |
|------------------------|------|--|
| c.1522 | VI.1 | Não há indicação de <i>tenuto</i> e de ligadura de articulação entre segunda e terceira nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1524 | VI.1 | Não há indicação de ligadura de articulação e <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.1529 | VI.2 | Não há indicação de <i>staccato</i> na segunda nota. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.1530 e c.1531 | Vla | Não há indicação de <i>staccato</i> na segunda nota. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.1531 | VI.2 | A segunda nota está grafada como Fá#. Optou-se por alterá-la para Mi de acordo com as partes cavadas e por analogia ao Cl. |

Ato II

Música do Baile (Polca)

| Localização | Instrumento | Descrição da alteração |
|-------------|-------------|---|
| c.6 | Vc | Não há indicação de ligadura de articulação da nota Dó para o Fá# do c.7. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.9 | Vc | A nota Fá está grafada como colcheia. Optou-se por alterá-la para semínima de acordo com as partes cavadas e por analogia ao VI.1, VI.2 e Vla. |
| c.19 | Cb | A nota Mi está grafada como mínima. Optou-se por alterá-la para semínima mais pausa de semínima de acordo com as partes cavadas. |
| c.20 | Cb | A nota Lá está grafada como mínima. Optou-se por alterá-la para semínima mais pausa de semínima de acordo com as partes cavadas. |
| c.25 | Fg | A nota Ré está grafada como colcheia. Optou-se por alterá-la para semínima por analogia ao Cb. |
| c.25 | Vla | A nota Fá está grafada como mínima. Optou-se por alterá-la para semínima mais pausa de semínima de acordo com as partes cavadas. |
| c.32 | Vla | Não há indicação de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a segunda e terceira nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |

CENA 1

| Localização | Instrumento | Descrição da alteração |
|-------------|---------------|---|
| c.62 | Vc e Cb | Não há indicação de <i>staccato</i> no primeiro e segundo tempo. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.71 | VI.2, Vc e Cb | Não há indicação de ligadura de articulação entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.72 | VI.2 | Não há indicação de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.75 | Vla e Vc | Não há indicação de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a segunda e terceira nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.75 | Fg | Não há indicação de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a segunda e terceira nota. Optou-se por inseri-los por analogia ao Vc. |
| c.77 | Vla | Não há indicação de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a segunda e terceira nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |

| | | |
|-----------------------|-------------------------|---|
| c.77 | Cl | Não há indicação de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a segunda e terceira nota. Optou-se inseri-los por analogia à VI.a e ao VI.2. |
| c.88 | VI.2 | Há indicação de <i>pizzicato</i> . Optou-se por alterá-la para <i>arco</i> de acordo com as partes cavadas. |
| c.93 | VI.2 | Não há indicação de ligadura de articulação e <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.95 | VI.1, VI.2 e Vc | Não há indicação de <i>staccato</i> no primeiro tempo e não há indicação de ligadura de articulação entre segunda e terceira nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.96 | VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu indicação de bemol na nota Ré. Mantivemos a correção. |
| c.103 | Cb | Não há indicação de <i>decrescendo</i> . Optou-se por inseri-la pela presença no VI.1, VI.2, VI.a e Vc. |
| c.103 | Fl | Ausência de indicação de <i>decrescendo</i> . Optou-se por inseri-la por analogia ao VI. |
| c.103 | Ob, Cl, Fg e Trp | Não há indicação de <i>fz</i> e de <i>decrescendo</i> . Optou-se por inseri-las por analogia às cordas. |
| c.111 | Fl | Não há indicação de <i>staccato</i> sobre as notas. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.111 | Ob e Cl | Não há indicação de <i>staccato</i> sobre as notas. Optou-se por inseri-la por analogia à Fl. |
| c.113 ao c.119 | Cb | Optou-se por inserir a ligadura na primeira nota que indica <i>laissez vibrer</i> , seguindo as ligaduras que aparecem nas partes cavadas. |
| c.114 | VI.1 | Inserimos a indicação <i>stacc. sempre</i> . |
| c.134 | Fl e VI.1 | Correção feita à mão onde o compositor inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota do quarto tempo. Mantivemos a correção. |
| c.135 | Fl. e VI.1 | Correção feita à mão onde compositor inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota do segundo tempo. Mantivemos a correção. |
| c.135 | Fg e Vc | Não há continuidade dos <i>staccati</i> provenientes do compasso anterior. Optou-se por inseri-los por confronto horizontal. |
| c.136 | Fl, Ob, Cl, VI.1 e VI.2 | Não há continuidade da ligadura de articulação proveniente do c.135. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.144 | VI.1, VI.2, VI.a e Vc | Não há indicação de <i>fermata</i> na primeira nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia à linha vocal. |
| c.145 | VI.2 | Não há indicação de <i>fermata</i> na primeira nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia à linha vocal. |
| c.153 | Vc | Não há indicação de <i>tenuto</i> na terceira nota. Optou-se por inseri-la por analogia ao VI.1, VI.2 e VI.a. |
| c.155 | VI.a | Não há indicação de ligadura de articulação entre a segunda e quarta nota. Optou-se por inseri-la por analogia ao VI.1. |
| c.156 | VI.1 e VI.2 | Não há indicação de ligadura de articulação entre a nota do c.156 e a primeira nota do c.157. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.165 | VI.1 | Não há continuidade de indicação de <i>staccato</i> . Optou-se por inserir a indicação <i>stacc. sempre</i> . |
| c.167 | VI.1 | A quarta nota está grafada como Sol#. Optou-se por alterá-la para Sol bequadro de acordo com o manuscrito da redução e as partes cavadas. |

| | | |
|----------------------|------------------------------|---|
| c.179 | Vla | Não há ligadura de articulação entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.183 | VI.1, VI.2 e Vc | Não há indicação de <i>staccato</i> e ligadura de articulação nas notas pertencentes ao quarto tempo. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.190 | VI.1 | Não há indicação de acento na nota Fá do segundo tempo. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.195 | VI.2 e Vla | Não há indicação de <i>staccato</i> . Optou-se inseri-lo por analogia ao Cl. |
| c.207 | VI.2, Vc e Cb | Não há indicação de <i>staccato</i> nas colcheias do terceiro e quarto tempo. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.207 | VI.1 e Vla | Não há indicação de <i>staccato</i> nas colcheias do terceiro e quarto tempo. Optou-se inseri-lo por analogia ao VI.2, Vc e Cb. |
| c.215 e c.216 | Elemento textual | Não há descrição de cena entre os compassos. Optou-se por inserir “ <i>sai arrastando Keblerc</i> ” de acordo com o manuscrito da redução. |
| c.218 | VI.1 e VI.2 | Não há ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a terceira e quarta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.219 | Vla | Não há ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e a segunda nota e entre a terceira e a quarta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.226 | VI.1 e VI.2 | Não há ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a terceira e a quarta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas e por analogia ao Cl. |
| c.231 | Fg, VI.1, VI.2, Vla, Vc e Cb | Não há indicação de <i>decrecendo</i> . Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.238 | VI.1 | Não há ligadura de articulação entre a segunda e a quinta nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.243 e c.244 | VI.1 | Não há ligadura de articulação entre a primeira e a segunda nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia ao VI.2. |
| c.248 | VI.1 | Não há indicação de <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.249 | VI.1 | Não há continuidade das indicações de <i>staccato</i> . Optou-se por inserir a indicação <i>stacc. sempre</i> . |
| c.250 | VI.2 | Não há indicação de <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-lo por analogia ao VI.1 |
| c.250 | Vc e Cb | Não há indicação de <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-lo por analogia ao Fg. |
| c.251 | VI.2 | Optou-se por inserir a indicação <i>stacc. sempre</i> . |
| c.251 | Vc e Cb | Não há continuidade das indicações de <i>staccato</i> . Optou-se por inserir a indicação <i>stacc. sempre</i> . |
| c.254 e c.255 | Vc e Cb | Não há ligadura de articulação e <i>staccato</i> na terceira e quarta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.256 | Vla | Não há ligadura de articulação e <i>staccato</i> na primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.258 | VI.2 | Não há indicação de <i>staccato</i> sobre as notas. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.263 | VI.2, Vla e Vc | Não há indicação de <i>staccato</i> e ligadura sobre a segunda e terceira nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |

| | | |
|---------------|--------------------------|--|
| c.265 | Fl | A primeira nota está grafada com Mi. Optou-se por alterá-la para Fá# de acordo com as partes cavadas e por analogia ao VI.2. |
| c.267 | VI.1 | Não há indicação de <i>decrescendo</i> . Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.279 | VI.1 e Vla | Não há ligadura de articulação entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.281 | VI.1, VI.2 e Vla | Não há indicação de <i>staccato</i> nas notas presentes no quarto tempo. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.282 | VI.1, VI.2 e Vla | Não há indicação de <i>staccato</i> nas notas presentes do primeiro e segundo tempo. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.285 | Vla | Não há ligadura de articulação entre a segunda e terceira nota, nem <i>staccato</i> na terceira nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.285 | VI.1 e VI.2 | Não há ligadura de articulação entre a segunda e terceira nota, nem <i>staccato</i> na terceira nota. Optou-se por inseri-los por analogia à Vla. |
| c.286 | VI.1 | Não há indicação de <i>staccato</i> entre a quarta e quinta nota. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.286 | VI.2 e Vla | Não há indicação de <i>staccato</i> entre a quarta e quinta nota. Optou-se por inseri-lo por analogia ao VI.1 |
| c.286 | Vla | A última pausa do compasso foi grafada como pausa de colcheia. Porém, trata-se de uma pausa de semínima, que completa, dessa maneira, os valores do compasso. |
| c.292 aoc.294 | Fl, Ob, VI.1, VI.2 e Vla | Em cada primeira nota Dó de cada compasso, inserimos uma <i>appoggiatura</i> , de acordo com as partes cavadas. |
| c.301 | Fl e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira e segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.301 | Ob, Cl, VI.2 e Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira e segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.302 | Ob e VI.1 | Não há <i>appoggiatura</i> na primeira nota e indicação de <i>staccato</i> . Optou-se por inserir a <i>appoggiatura</i> de acordo com as partes cavadas. Já a indicação de <i>staccato</i> inserimos por analogia aos outros instrumentos. |
| c.303 | Clementina | A primeira nota do quarto tempo está grafada como Dó#. Alteramos para Dó natural de acordo com o manuscrito da redução. |
| c.312 | Cb | A primeira está grafada como Fá. Alteramos para Sol natural de acordo com as partes cavadas, confirmada pelo Vc. |
| c.315 | Cl | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligadura de articulação entre a primeira e quinta nota. Mantivemos a correção. |
| c.322 | Fl e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.327 | Vla | A terceira nota está grafada como Sol#. Optou-se por alterá-la para Fá# de acordo com o manuscrito da redução e por analogia ao VI.1 e à linha vocal. |
| c.330 | VI.2 | Não há ligadura de articulação entre as notas do terceiro tempo. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |

Cena 2

| Localização | Instrumento | Descrição da alteração |
|-------------|-------------|------------------------|
|-------------|-------------|------------------------|

| | | |
|-------|------------------|---|
| c.346 | Fg | Não há indicação de <i>decrescendo</i> na nota Sol. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.350 | Vi. solo | Não há indicação de ligaduras de articulação nas notas pertencentes a este compasso. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas, ou seja, a cada três notas. |
| c.357 | Fg | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu acento na segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.370 | Cb | O terceiro e quarto tempo estão grafados como pausa de mínima.  <p>Optou-se por alterá-lo para uma pausa de semínima e uma semínima grafada como Mi de acordo com as partes cavadas.</p> |
| c.374 | Cb | A nota Fá está grafada uma oitava acima do que encontramos nas partes cavadas. Optou-se por alterá-la uma oitava abaixo como apresentada nas partes cavadas. |
| c.380 | Vi.1 e Vla | Não há indicação de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a nota do c.380 e do c.381. Optou-se por inseri-los como apresentados nas partes cavadas. |
| c.380 | Vi.2, Vc e Cb | Não há indicação de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a nota do c.380 e do c.381. Optou-se por inseri-los por analogia ao Vi.1 e Vla. |
| c.381 | Vi.2 | Há um erro de impressão no qual a segunda nota apresenta apenas a sua cauda. Inserimos a nota Mi como apresentada nas partes cavadas e conforme o manuscrito.  |
| c.381 | Vi.2 | No quarto tempo, encontramos as notas encavaladas uma sobre a outra, além da presença de um sustenido. Optou-se por corrigi-las por analogia ao Vi.1 e Vla. Mantivemos as notas sem a presença do sustenido como apresentado nas partes cavadas e no manuscrito. |
| c.389 | Vi.1, Vi.2 e Vla | Não há indicação de ligadura de articulação e de <i>staccato</i> entre a nota do c.389 e do c.390. Optou-se por inseri-los como nas partes cavadas. |
| c.389 | Vc e Cb | Não há indicação de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a nota do c.389 e do c.390. Optou-se por inseri-los por analogia ao Vi.1, Vi.2 e Vla. |
| c.391 | Fl e Vi.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.400 | Vc | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligadura de articulação entre a segunda e terceira nota. Mantivemos a correção. |
| c.405 | Vc | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.413 | Vi.1 | A primeira nota não apresenta indicação de <i>tremolo</i> . Optou-se por inseri-la como apresentada nas partes cavadas. |
| c.438 | Vc | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligadura de duração entre as notas Si. Mantivemos a correção. |
| c.438 | Cb | Não há indicação de dinâmica e de <i>decrescendo</i> . Optou-se por inseri-las por analogia às cordas. |
| c.442 | Vc | Não há indicação de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira nota do c.442 e a segunda nota do c.443. Optou-se por inseri-los como nas partes cavadas. |

| | | |
|--------------|--------------------------|--|
| c.442 | VI.1, VI.2 e VIa | Não há indicação de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira nota do c.442 e a segunda nota do c.443. Optou-se por inseri-los por analogia ao Vc. |
| c.446 | VI.1 | A segunda nota não apresenta indicação de <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.448 | Fl | A segunda nota está grafada como Mi. Optou-se por alterá-la para Ré#, como apresentada nas partes cavadas. |
| c.454 | VI.2 | Não há ligadura de articulação entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-la como apresentada nas partes cavadas. |
| c.466 | Vc e Cb | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligadura de articulação entre a primeira e segunda nota. Mantivemos a correção. |
| c.472 | VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Mantivemos a correção. |
| c.473 | VI.1 e VI.2 | Não há indicação de ligadura de articulação entre a quarta nota do c.473 e a primeira do c.474, além da ausência do <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.473 | VIa, Vc e Cb | Não há indicação de ligadura de articulação entre a quarta nota do c.473 e a primeira do c.474, além da ausência do <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-los por analogia ao VI.1 e VI.2. |
| c.474 | VI.1, VI.2, VIa, Vc e Cb | Não há indicação de ligadura de articulação entre as notas do quarto tempo. Optou-se por inseri-la como apresentadas nas partes cavadas. |

Interlúdio

| Localização | Instrumento | Descrição da alteração |
|----------------------|--------------------------|--|
| c.481 ao 483 | Vc | Não há indicação de ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a terceira e quarta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.484 | VI.2 e VIa | Não há indicação de <i>staccato</i> nas notas presentes neste compasso. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia ao Fg e Trp. |
| c.500 ao 502 | Trp | Não há ligadura de articulação entre a primeira nota do c.500 e a primeira nota do c.502. Optou-se por inseri-la como nas partes cavadas e por analogia à Fl, ao Ob e ao Cl. |
| c.506 | VI.1, VI.2 e VIa | Não há indicação de acento na sexta nota do compasso. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.506 e c.507 | Fg | Não há indicação de <i>staccato</i> . Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.506 e c.507 | Vc | Não há indicação de <i>staccato</i> entre a segunda e a terceira notas tanto do primeiro tempo quanto do segundo tempo. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.509 ao 508 | Vc | Não há indicação de <i>staccato</i> entre a segunda e terceira notas tanto do primeiro tempo quanto do segundo tempo. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. Adicionamo-la também dos c.509 ao c.513. |
| c.526 | Cb | Não há ligadura de articulação entre a segunda e terceira nota como apresentada nos outros instrumentos. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.542 | VI.1, VI.2, VIa, Vc e Cb | Não há ligadura de articulação entre a segunda e terceira nota, nem <i>staccato</i> nas notas do segundo tempo. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.552 | VI.2 | Não há a nota Ré na quarta nota, somente a nota Fá. Optou-se por inseri-la abaixo da nota Fá como apresentada nas partes cavadas. |

| | | |
|--------------------|---------|---|
| c.571 | Vla | A indicação de <i>divisi</i> está um compasso depois, ou seja, no c.572. Optou-se por alterá-la para o c.571 como apresentado nas partes cavadas. |
| c.574 | VI.2 | Não há continuidade da ligadura de articulação proveniente do compasso anterior. Optou-se por inseri-la. |
| c.577 | VI.2 | Não há <i>staccato</i> sobre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.581 | VI.2 | Não há indicação de <i>staccato</i> na quarta e na quinta nota. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.582 | VI.2 | Ausência de ligadura de articulação entre a segunda e terceira nota e de <i>staccato</i> e ligadura de articulação entre a quarta e quinta nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.587 | Vc e Cb | Não há indicação de <i>staccato</i> sobre as notas do primeiro tempo. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |
| c.595 | Cl | Não há indicação de solo a partir da segunda nota do compasso. Optou-se por inseri-la de acordo com anotação apresentada nas partes cavadas. |
| c.597 | VI.2 | Não há ligadura de articulação e nem indicação de <i>tenuto</i> sobre as notas deste compasso. Optou-se por inseri-las de acordo com as partes cavadas. |
| c.602 e 603 | Vla | Não há ligadura de articulação entre as notas graves do compasso. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.602 | Fl | Não há ligadura de articulação entre o c.601 e c.602. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia à Trp e ao Vc. |

Cena 3

| Localização | Instrumento | Descrição da alteração |
|--------------------|--------------------|--|
| c.606 | Fg | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na sexta nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.608 | Fg | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na sexta nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.610 | Ob | Não há <i>appoggiatura</i> na primeira nota do compasso. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.612 | Fl, Ob e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na sexta nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.649 | Vla | Não há continuidade da ligadura de articulação proveniente do compasso anterior. Optou-se por inseri-la neste compasso. |
| c.652 | Fl e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.669 | Vc e Cb | Não há indicação de <i>calmo</i> . Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.671 | Fg | A primeira nota está grafada como Réb. Optou-se por alterá-la para Ré natural de acordo com as partes cavadas e com o manuscrito da redução. |
| c.675 | Cl, VI.1 e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na sexta nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.675 | Cl, VI.1 e VI.2 | Não há indicação de <i>staccato</i> na sexta nota do compasso. Optou-se por inseri-lo de acordo com as partes cavadas. |

| | | |
|----------------------|------------------------------|---|
| c.682 | Fg | Não há continuidade da ligadura de articulação proveniente do compasso anterior. Optou-se por inseri-la. |
| c.685 | Vla | Não há ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e terceira nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.686 | Vc e Cb | Não há indicação de <i>staccato</i> sobre as notas do primeiro tempo. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.693 | Cb | Não há ligadura de articulação sobre as notas deste compasso como apresentada nos outros instrumentos. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia. |
| c.697 e c.698 | Fl, Ob, Cl, VI.1, VI.2 e Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na terceira nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.703 | Vla | Não há ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.706 | VI.2 e Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligadura de articulação e <i>staccato</i> . Mantivemos a correção. |
| c.725 | Cl e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na quarta nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.725 | Cl e VI.1 | Não há indicação de <i>staccato</i> sobre quarta nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.727 | Ob e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na quarta nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.727 | Ob e VI.1 | Não há indicação de <i>staccato</i> sobre quarta nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.736 | VI.1 | A nota superior do terceiro tempo está grafada como Mi natural. Optou-se por alterá-la para Mi# de acordo com as partes cavadas. |
| c.737 | VI.1 | A nota superior do primeiro tempo está grafada como Mi natural. Optou-se por alterá-la para Mi# de acordo com as partes cavadas. |
| c.748 | VI.2, Vla e Vc | Não há indicação de <i>crescendo</i> . Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia aos outros instrumentos. |
| c.750 | Cl | A primeira nota está grafada como Lá. Optou-se por alterá-la para Sib de acordo com as partes cavadas. |
| c.753 | VI.1 e VI.2 | Não há ligadura de articulação entre a primeira e segunda nota. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.759 a c.760 | VI.1 e VI.2 | Não há ligadura de articulação entre a primeira nota do c.759 e a primeira do c.760. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.777 | Fl, Ob e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.791 | Fg | Compasso em branco. Optou-se por inserir a finalização da linha melódica proveniente do compasso anterior. |
| c.803 | VI.1 e VI.2 | Não há indicação de <i>staccato</i> sobre as notas Si. Optou-se por inseri-las de acordo com as partes cavadas e por analogia às cordas. |
| c.804 | VI.2, Vla, Vc e Cb | Inserimos a indicação <i>staccato sempre</i> . |
| c.804 e c.805 | VI.1 | Não há indicação de <i>staccato</i> sobre a terceira nota do compasso. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |

| | | |
|----------------------|---------------|---|
| c.806 | VI.1 | Não há ligadura de articulação e <i>staccato</i> sobre as notas do primeiro tempo e segundo tempo. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.808 | VI.1 | Não há ligadura de articulação e <i>staccato</i> sobre as notas do primeiro tempo e segundo tempo. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.808 | Fl, Ob e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na quarta nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.809 | VI.1 | Não há indicação de <i>staccato</i> sobre a primeira nota do compasso. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas. |
| c.810 | Fl, Ob e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na quarta nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.810 | VI.1 | Não há ligadura de articulação e <i>staccato</i> sobre as notas do primeiro tempo e segundo tempo. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.818 e c.820 | Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na quinta nota do compasso. Mantivemos a correção. |

Cena 4

| Localização | Instrumento | Descrição da alteração |
|----------------------|--------------------|---|
| c.818 | Vla | Inserimos a indicação <i>staccato sempre</i> . |
| c.818 | Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na quinta nota. Mantivemos a correção. |
| c.820 | Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na quinta nota. Mantivemos a correção. |
| c.821 | Ob e vl.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira e terceira nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.823 | Ob e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.833 | Ob e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.836 | Ob e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.836 | Cl e Vla | Há uma correção feita à mão pelo compositor onde ele inseriu uma <i>appoggiatura</i> na primeira nota. Em ambos os casos, alteramos o sustenido das <i>appoggiaturas</i> para dobrado sustenido, de acordo com as partes cavadas e com o manuscrito da redução. |
| c.841 | Fl e Ob | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.841 | VI.1 | Não há <i>appoggiatura</i> na primeira nota do compasso. Optou-se por inseri-la de acordo com as partes cavadas e por analogia à Fl e ao Ob. |
| c.861 e c.863 | Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na quinta nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.862 | VI.2, Vc e Cb | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> sobre as notas do segundo tempo de acordo com as partes cavadas. |
| c.865 | Vla | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> sobre as notas do primeiro tempo de acordo com as partes cavadas. |

| | | |
|---------------|----------------------|---|
| c.868 | Ob e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na terceira nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.894 | Cl | A terceira nota está grafada como Ré. Optou-se por alterá-la para Mi de acordo com as partes cavadas e por analogia ao Ob. |
| c.927 | Cl | A segunda nota está grafada como Lá. Optou-se por alterá-la para Fá# de acordo com as partes cavadas. |
| c.931 e c.932 | VI.1 e VI.2 | Não há ligadura de articulação entre a terceira nota do c.931 e a segunda do c.932, bem como não há <i>staccato</i> sobre a segunda nota do c.932. Optou-se por inseri-los de acordo com as partes cavadas. |
| c.942 | VI.1 e VI.2 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na segunda nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.948 | Fl, Ob, Cl, Fg e Trp | Correção feita à mão pelo compositor onde havia compasso em branco. Mantivemos a correção. |
| c.957 e c.959 | Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na quinta nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.960 e c.962 | Ob e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.965 | Vla | Inserimos <i>appoggiatura</i> na quinta nota do compasso de acordo com as partes cavadas. |
| c.966 | Vc | Inserimos ligadura de articulação e indicação de <i>tenuto</i> sobre as notas de acordo com as partes cavadas. |
| c.967 | Vla | Inserimos <i>appoggiatura</i> na quinta nota do compasso de acordo com as partes cavadas. |
| c.968 e c.970 | Fl e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota do compasso. Mantivemos a correção. |

Cena 5

| Localização | Instrumento | Descrição da alteração |
|---------------|-------------|--|
| c.973 e c.975 | Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na segunda nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.973 e c.975 | Fg | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.978 | VI. solo | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> sobre a quarta e quinta nota de acordo com as partes cavadas. |
| c.979 | VI. solo | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as notas a serem executadas no trinado. Mantivemos a correção. |
| c.980 | Fl | A primeira nota está grafada como Fá#. Optou-se por alterá-la para Sol# de acordo com as partes cavadas. |
| c.980 | Fg | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na primeira nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.980 | Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na segunda nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.983 | VI. solo | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as notas a serem executadas no trinado. Mantivemos a correção. |
| c.984 | VI.2 | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> sobre a primeira e segunda nota de acordo com as partes cavadas. |
| C.985 | VI. solo | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ligaduras de articulação. Mantivemos a correção. |

| | | |
|------------------|------------------|---|
| c.988 | VI.1 | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e quarta nota de acordo com as partes cavadas. |
| c.997 e c.998 | Vc | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e segunda nota de acordo com as partes cavadas. |
| c.1005 | Vla | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e segunda nota de acordo com as partes cavadas. |
| c.1007 | Vla | Inserimos ligadura de articulação e <i>staccato</i> entre a primeira e segunda nota por confronto horizontal. |
| c.1009 | Trp | Inserimos a continuação da ligadura de articulação proveniente do compasso anterior. |
| c.1015 | VI.2 | Inserimos ligadura de articulação entre a terceira e quarta nota de acordo com as partes cavadas. |
| c.1016 | Ob e VI.1 | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu <i>appoggiatura</i> na segunda nota do compasso. Mantivemos a correção. |
| c.1017 | Cl | A primeira nota está grafada como Ré#. Optou-se por alterá-la para Fá# de acordo com as partes cavadas. |
| c.1022 | Trp | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu a dinâmica <i>pp</i> . Mantivemos a correção. |
| c.1032 | Trp | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu a dinâmica <i>p</i> . Mantivemos a correção. |
| c.1033 ao c.1035 | Vla | Inserimos as indicações de <i>tremolo</i> nas notas do compasso de acordo com as partes cavadas. |
| c.1034 | Vla | Inserimos as indicações de <i>tremolo</i> do primeiro ao terceiro tempo do compasso, de acordo com as partes cavadas. |
| c.1037 | VI.1, VI.2 e Vla | Inserimos indicações de <i>tenuto</i> sobre as notas do quarto tempo de acordo com as partes cavadas. |
| c.1037 | Ob, VI.1 e Vla | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as notas a serem executadas no trinado. Mantivemos a correção. |
| c.1038 | VI.1, VI.2 e Vla | Inserimos indicações de <i>tenuto</i> sobre as notas do compasso de acordo com as partes cavadas. |
| c.1038 | Fg | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as notas a serem executadas no trinado. Mantivemos a correção. |
| c.1039 | VI.1, VI.2 e Vla | Inserimos indicações de <i>tenuto</i> sobre as notas de acordo com as partes cavadas. |
| c.1039 | Vc | Há uma correção feita à mão pelo compositor onde inseriu as notas a serem executadas no trinado. As notas grafadas são Sol# e Lá. Optou-se por alterá-las para Sol dobrado sustenido de acordo com as partes cavadas e o manuscrito da redução. |

Cena final

| Localização | Instrumento | Descrição da alteração |
|------------------|-------------|--|
| c.1068 | VI.1 | Inserimos indicação de <i>staccato</i> sobre a segunda nota de acordo com as partes cavadas. |
| c.1070 | VI.1 | Inserimos uma mínima na nota Fá de acordo com as partes cavadas. |
| c.1101 | Fl | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu ornamento. Mantivemos a correção. |
| c.1111 ao c.1113 | Fl | Nas partes cavadas, a Fl executa o mesmo trecho do VI.1. Optou-se por reescrever o trecho como o VI.1. |
| c.1122 ao 1130 | Vc | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu indicação de oitava abaixo. Mantivemos a correção. |
| c.1137 ao 1152 | Fl | Correção feita à mão pelo compositor onde inseriu indicação de oitava acima. Mantivemos a correção. |
| c.1142 | VI.1 e VI.2 | Inserimos <i>appoggiatura</i> na primeira nota do compasso, de acordo com as partes cavadas. |

3 A MORENINHA – DA LITERATURA À ÓPERA

3.1 Joaquim Manuel de Macedo

Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), autor do romance *A Moreninha*, em sua vasta produção literária, conforme Bosi (2000), vale-se de artifícios e de temas bastante comuns na literatura do período romântico brasileiro:

Macedo descobriu logo alguns esquemas de efeito novelesco, sentimental ou cômico, e aplicou-os assiduamente até as suas últimas produções no gênero. Compõem o quadro desses expedientes: o namôro difícil ou impossível, o mistério sobre a identidade de uma figura importante na intriga, o reconhecimento final, o conflito entre o dever e a paixão (molas romanescas e sentimentais); os cacoetes de uma personagem secundária, as galhofas de estudantes vadios, as situações bufas (molas de comicidade). Tudo isso vazado numa linguagem que está a meio caminho do coloquial, nos diálogos, [...]. Em todos eles, o gosto do puro romanesco é importado (Scott, Dumas, Sue...), mas são nossos os ambientes, as cenas, os costumes, os tipos, em suma, o documento. (Bosi, 2000, p. 130).

Macedo, além da sua faceta literária, exerceu múltiplas atividades, sendo professor, jornalista, teatrólogo, poeta e memorialista. Graduado em Medicina pela Faculdade do Rio de Janeiro, sua tese de doutoramento, intitulada “*Considerações sobre a nostalgia*” publicada em 1844, já refletia suas preocupações de romancista sentimental, coincidindo com a data de estreia do romance *A Moreninha*.

Impulsionado pelo êxito que obteve com o romance, o autor escreveu mais 17 romances melodramático, o que acabou resultando no abandono da Medicina e na sua transição para a carreira no magistério.

Embora Macedo seja conhecido por seus romances, pouco se destaca sobre sua contribuição como libretista. Em 1851, Macedo estreou sua primeira ópera cômica *O Fantasma Branco* com música de Dionísio Veiga²³, seguida por *O Primo da Califórnia* em 1855 com música de Demétrio Riveiro. Luís Heitor em *150 anos de Música no Brasil* relata que:

Algumas óperas cômicas apresentadas nos teatros da época não passavam de peças dramáticas ornadas de despretensiosos e esporádicos números de música. Assim, *O Fantasma Branco* de Joaquim Manuel de Macedo, música de Dionísio Vega estreado no São Pedro de Alcântara a 22 de junho de 1851, e que obteve duradouro sucesso; e *O Primo da Califórnia*, desse mesmo

²³ Dionísio Vega foi cantor da capela Imperial, mestre da companhia italiana do Teatro São Pedro, por volta de 1848, e professor no Liceu Musical.

autor, música de Demétrio Rivera²⁴. Com que se inaugurou, a 12 de abril de 1855, o Teatro Ginásio Dramático. (Heitor, 1956, p. 62-63).

A revista *Guabanara*, na qual Macedo foi um dos redatores, conforme relata Lopes (1997), abordou *O Fantasma Branco* mais de uma vez como sendo a iniciadora da ópera nacional:

O sr. Macedo, ajudado pelo sr. Dionísio Vega, fez o renascimento da ópera, é verdade, mas não da que na Europa chamam de ópera cômica, porque o Fantasma Branco não tem uma partitura sua, como acontece na ópera cômica de hoje. (Heitor, 1956, p. 225).

Lopes (1997), ao abordar Macedo não apenas como romancista, mas também como libretista como libretista e não apenas como romancista, afirma que basta observar o primeiro capítulo de *A Moreninha* para verificar como ele sabe arquitetar o enredo, [...] *mesmo no romancista aparece o homem de teatro na movimentação surpreendente dos personagens*[...] (Lopes, 1997, p. 225). O reconhecimento das obras de Macedo até os dias atuais vem dessa capacidade de interligação entre teatro e literatura. Nesse contexto, Karam (2006), destaca a atemporalidade do romance, apresentando uma perspectiva do porquê *A Moreninha* continua a ser reconhecida por um público de faixa etária diversificada. Segundo a autora, a personagem Carolina representa uma espécie de autorretrato da jovialidade da nação, sua figura faz parte do imaginário de várias gerações.

O grande número de adaptações para o cinema e mesmo para a televisão demonstra que o êxito do romance atravessou diversas gerações. Ainda que mais de cem anos tenham passado desde que a primeira publicação de Macedo entrou em circulação, ainda que o cotidiano carioca, retratado no romance, tenha mudado muito, o perfil dos jovens daquela época e o de hoje apresentam muitos pontos de interseção. As inquietações, os amores, as brincadeiras, o convívio social, as festas, as respostas sempre na ponta da língua, esses são alguns elementos de que o autor se utiliza para descrever parte da vida da juventude do século XIX e que fazem parte do espírito jovem de qualquer época, de qualquer lugar. (Karam, 2006, p. 11).

A autora supracitada (2006, p. 11), chama a atenção para o aspecto de travessura de *A Moreninha*, destacando a postura de desafio presente nos “diálogos-duelos” entre as personagens, especialmente entre Augusto e seus amigos e entre ele e a Carolina.

A Moreninha apresenta também um aspecto cômico inesperado dentro dos moldes de um romance conforme destaca Candido (2000). O autor, na sua visão,

²⁴ Argentino, violista. É provável que Martins Penna visse em Rivero, um dos futuros compositores da ópera cômica brasileira (Martins Penna, 1965 [Folh., 8 de junho de 1847], p. 257).

sugere que a presença do humor é um traço distintivo da obra romanesca nas obras de Joaquim Manuel de Macedo. A cena entre os personagens D. Violante e Augusto é um exemplo notável, na qual a velha, de maneira inoportuna, incessantemente indaga Augusto em busca de um diagnóstico para o que ela sente. Cansado de ouvi-la e de manter a compostura, resolve vingar-se, dando-lhe o diagnóstico de hemorroidas. Essa mesma cena, além do aspecto cômico, podemos relacionar com o argumento de Augusti (1998), a qual destaca em *A Moreninha* que o romance traz uma espécie de guia de condutas morais, característica observada em diversas críticas. A autora afirma que através da forma como os personagens apresentam seus valores e padrões de conduta, o público identificar-se-ia e compreenderia quais são os valores e condutas por desejados por Macedo. Dessa maneira, Macedo usa o humor não apenas como veículo de comicidade, mas para explorar os ideias morais aos leitores.

Da mesma forma que Augusti (1998), Moraes destaca que cada personagem apresenta um padrão de comportamento corroborando a argumento do guia de condutas morais. Segundo Moraes (2004, p. 94), o conjunto dos personagens no romance se divide em dois polos: o grupo obediente aos comportamentos convencionais, herdados da estrutura colonial paternalista, e os dois personagens românticos, Augusto e a Carolina, ainda pouco definidos, mas já apresentando sinais de atitudes mais individualistas, com maior sensibilidade em relação à vida interior. Há também dois personagens mediadores: Filipe, irmão de Carolina, e D. Ana, sua avó, os quais promovem a aproximação dos dois protagonistas, atuam acomodando as tensões entre a pequena elite local e os modos extravagantes para a época, do par romântico.

Além disso, a presença de um sentimentalismo exacerbado destacado por Boechat (2005) que é evidenciado na cena em que Augusto está em estado febril causado por sofrimento amoroso, e na de Carolina que sofre sem compreender o motivo do sumiço de Augusto. Segundo a autora, essas cenas marcam a infantilização do sentimento amoroso, esse sentimentalismo acaba azedando a vida daqueles que estavam à volta dos protagonistas, transformando Augusto de herói juvenil a uma figura sombria e melancólica, e Carolina, de travessa a melancólica, adquirindo algo da imagem ideal da heroína romântica típica.

A recorrência de certos exageros sentimentalista, as nuances de humor, o romance como guia de condutas, os diálogos-duelos entre os personagens e a

interligação entre teatro e literatura consolidam o reconhecimento duradouro e atemporal da obra de Macedo. Essas características garantiram a permanência no panorama cultural brasileiro. Passados 136 anos de sua estreia, o compositor germano-brasileiro Mahle elegeu o romance como base de criação de sua segunda ópera, também intitulada de *A Moreninha* (1980), cujo libreto em português foi desenvolvido por José Maria Ferreira (1942-1991).

3.1.1 José Maria Carvalho Ferreira – o libretista de A Moreninha

Nascido em 21 de novembro de 1942, na cidade de Piracicaba, José Maria Carvalho Ferreira (Figura 34) foi um dos principais nomes da cena cultural piracicabana. Zé Maria, como era chamado pelos amigos, desempenhou um papel crucial na organização de diversos eventos culturais na cidade, como ressalta o crítico de arte Valter Carvalho (1991), em depoimento localizado no acervo particular da família Ferreira, o qual ressalta a paixão de Ferreira pela arte:

Um piracicabano nas raízes e na luta por sua cultura, um homem do mundo na universalidade de sua vasta cultura, no seu amor pelas artes, pelo criar, pelo saber. Um homem plural como poucos. [...] O maior promotor cultural de Piracicaba. (Carvalho, 1991, acervo particular).

Zé Maria tinha uma formação acadêmica plural, inicialmente sua primeira formação foi como biólogo pela USP na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Rio Claro no ano de 1965. Em sua pluralidade, completou sua formação acadêmica na *University of Edimburgh* na Grã-Bretanha, onde foi bolsista do *British Council* (1969-1970), e, posteriormente se formou em Teatro pela *Florida State University* nos Estados Unidos como bolsista pela *Fullbright Comission* (1977-1978).

Figura 34: Fotografia de José Maria Ferreira, libretista de *A Moreninha*



Fonte: Acervo particular da família Ferreira

Sua inserção no mundo artístico iniciou-se no ano de 1967, quando participou da produção da obra *A bicicleta do Condado* de Fernando Arrabal, atuando na criação dos figurinos. A trajetória multifacetada e sua universalidade cultural, Ferreira se destacou como diretor teatral, escritor, poeta, jornalista, dramaturgo, crítico de cinema e professor, sendo eleito para cadeira nº9 da Academia Piracicabana de Letras, corroborando seu reconhecimento intelectual.

Antes de sua incursão como libretista de *A Moreninha* (1980), Ferreira já havia uma produção literária diversificada abrangendo diversos gêneros textuais como poesias, roteiros para cinema, romance e teatro infantil. Observa-se no Quadro 33 abaixo, as obras que compõem seu catálogo:

Quadro 33: Textos de autoria de José Maria Ferreira.

| Obra | Gênero | Ano de autoria |
|------------------------------------|---------------------------|-----------------------|
| Poesias dos verdes anos | Poesia | 1958 |
| O Assassinado no jardim | Poesia | 1960-1972 |
| O Animal Bravio | Roteiro para cinema | 1969 |
| O Sal da Terra | Roteiro para cinema | 1971 |
| As Três Mulheres do Sabonete Araxá | Romance | 1973 |
| A Princesa e a Ervilha | Teatro infantil | 1975 |
| A Sétima Morada | Teatro | 1975 |
| Saudade | Roteiro para cinema | 1976 |
| Do Outro Lado do Espelho | Sinopse para novela de TV | 1978 |

| | | |
|--|---------|------|
| <i>Artaud e Grotowski: paralelos e paradoxos</i> | Ensaio | 1980 |
| Sem Título | Teatro | 1984 |
| O Sangue do Cordeiro | Romance | 1990 |

Fonte: Acervo particular da família Ferreira

A carreira de Zé Maria é marcada por uma versatilidade notável, chegou a dirigir mais de 80 peças desde roteiros de cinema a teatro infantil. Foi responsável pela direção de espetáculos de obras de Maria Clara Machado, Cecília Meireles, Ésquilo, Gil Vicente, Frank Wedekind, William Shakespeare, Cassiano Nunes, Federico Garcia Lorca, Martins Pena Corpo Santo, A. Strindberg, José Joaquim de Campos Leão Corpo Santo. Atuou também como diretor e roteirista do filme *Diga que cheguei, diga que parti, diga que deixei um pouco de mim*, com fotografia e montagem de Milton Martini, texto de Lêdo Ivo com locução de Ferreira e Música de Schubert que fora apresentado no XIII Salão de Arte Contemporânea em 1980.

Uma de suas peças, *A Sétima Morada* (1975), um dos destaques em sua carreira, cujo enredo narra a história de Santa Teresa de Ávila, teve a oportunidade de ser apresentada no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, com direção de José Rubens Siqueira, música de Paulo Herculano, cenários e figurinos de Jorge Caron e produção de Célia Helena. O elenco contou com nomes como Célia Helena, Carlos Augusto Strazzer, Liana Duval, Elizabeth Heinred, Reny de Oliveira, Kito Junqueira e Lineu Dias.

Ainda em 1975, recebeu o Diploma de Mérito do Instituto Nacional do Livro pelo conjunto de suas encenações teatrais para a infância e juventude, e, neste mesmo ano, dirigiu a primeira montagem da ópera *Maroquinhas Fru-Fru*.

Uma de suas obras, *O Ritual por dentro* recebeu menção honrosa do Conselho Estadual de Cultura, Comissão Estadual de Literatura no Concurso Estímulo e 3º lugar do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Campinas realizado pela Prefeitura Municipal de Campinas.

A paixão de Ferreira pela cultura o levou Maria a criar a Galeria Sempre-Viva no Colégio Piracicabano em meados de 1969, inaugurando-a com obras de um jovem artista. Sempre ativo no cenário cultural piracicabano, contribuiu para a criação do que hoje chamamos de Bienal Naif. Em 1986, no SESC Piracicaba, ele promoveu a exposição coletiva *Mostra de Arte Ingênua e Primitiva* como parte do Projeto Cenas da Cultura Caipira, reunindo 38 obras de 16 artistas plásticos convidados.

José Maria Carvalho Ferreira faleceu em 17 de fevereiro de 1991 na cidade de Piracicaba, sem ter a chance de assistir a montagem de *A Moreninha* (1980). Apesar de sua partida prematura, Zé Maria deixou um legado cultural, sua vasta produção artística e cultural contribuiu notavelmente para o cenário cultural piracicabano.

Piracicaba tem uma dívida muito grande para com o mestre José Maria.
(Moraes, 1992).

3.1.2. O libreto

A adaptação do romance para libreto de ópera é um processo que resulta numa performance visual e auditiva, culminando numa performance experienciada ao vivo. Como Hutcheon (2017) aponta, a adaptação é uma transcodificação que pode envolver um processo de mudança de mídias e gêneros, ou seja, uma transformação do material de origem. Essa transformação manifesta-se de diferentes formas como na adaptação de uma poesia para um filme, uma mudança de gênero de épico para romance ou até mesmo uma mudança de contexto da narrativa, no qual o adaptador reconta a história a partir do seu ponto de vista, podendo inclusive apresentar uma interpretação visivelmente distinta. Além disso, há também diferentes formas de engajamento – contar, mostrar e interagir-, ou seja, as adaptações permitem uma variedade de interações de acordo como as pessoas contam, mostram ou interagem com as histórias.

Cada modo de engajamento envolve diferenças na adaptação do texto fonte. Quanto à questão da adaptação de uma determinada história, Hutcheon (2011, p. 35) afirma que:

“ [...] uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada. [...] Cada modo adapta diferentes coisas – e de diferentes maneiras. [...] contar uma história, como em romance, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história, como em filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e óperas, envolve uma performance direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real”.

Ao adaptar um texto fonte em libreto, é comum que o autor tenha liberdade nos processos de criação e assim como na interpretação. Ou seja, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação (Hutcheon, 2011, p. 29).

Mahle incumbiu a Ferreira que adaptasse o romance homônimo em libreto, o qual foi finalizado na data de 09 de junho de 1979, sendo posteriormente traduzido

para o alemão pelo compositor em conjunto com Brigitte Kreizz. Ferreira, ao adaptar a obra original de Joaquim Manuel de Macedo, teve a liberdade (re-)interpretar e (re-)criar), realizando assim o processo de transcodificação de *A Moreninha* (1844). Dada a importância histórica do romance no campo literário brasileiro, o texto fonte já havia passado por alguns processos de transcodificação. Em 1915, o texto fonte foi adaptado por Antônio Leal (1877-1946) para roteiro de filme. Em 1965, o romance recebeu sua primeira adaptação para telenovela com autoria de Otávio da Graça Mello. Em 1971, Glauco Mirko Laurelli produziu a sua versão de roteiro de filme. No ano de 1975, produzida por Marcos Rey, a segunda adaptação para telenovela. O libretista proporciona aos leitores do romance uma nova forma de recepção e de engajamento dessa história. Ao contrário do modo contar – na mídia de página impressa – no qual o receptor detém total imersividade e liberdade imaginativa conduzida pela presença de um narrador, Ferreira, ao adaptar a história para o modo mostrar, saímos do campo imaginativo guiado pelo narrador para o campo visual e auditivo. Desta forma o receptor, público, depara-se com a perspectiva de Ferreira.

A perspectiva do libretista é revelada em diferentes aspectos como: condensação da narrativa original, supressão de determinados eventos e personagens secundários, a adaptação do texto em forma de diálogo, alterações cronológicas da narrativa original, bem como sugestões de elementos visuais como cenários e iluminação. Por meio desse processo, transcodifica a história de Augusto e Carolina com base em sua atuação como intérprete do texto fonte e criador.

Ao compararmos romance e libreto, nota-se diversas adaptações do texto fonte. No que tange à estrutura, o romance é dividido em 24 capítulos que se desenrolam ao longo do período de um mês, descrevendo mais precisamente quatro finais de semana. Já o libreto, organizado em 14 cenas, concentra-se em apenas dois fins de semana e um dia, condensando a narrativa original. Além disso, insere o ano no qual se situa a ação, estabelecendo-a no ano de 1865.

O libreto é dividido em dois atos segmentados por cenas, cada qual com sua respectiva ambientação cênica. Abaixo, o Quadro 34 ilustra a ambientação cênica no decorrer dos dois atos:

Quadro 34: Divisão de cenas e ambientação cênica na ópera *A Moreninha*

| ATO I | Ambientação Cênica | ATO II | Ambientação Cênica |
|--------|--------------------------|------------|--------------------|
| Cena 1 | Cidade do Rio de Janeiro | Cena 1 | Ilha de Paquetá |
| Cena 2 | Ilha de Paquetá | Cena 2 | Ilha de Paquetá |
| Cena 3 | | Cena 3 | |
| Cena 4 | | Cena 4 | Ilha de Paquetá |
| Cena 5 | | Cena 5 | |
| Cena 6 | | Coro Final | |
| Cena 7 | | | |
| Cena 8 | | | |

Fonte: Elaborado pela autora.

Das 14 cenas da obra, é notável que Ilha de Paquetá assume cenário principal. As cenas ambientadas na Ilha de Paquetá apresentam ainda algumas segmentações da ambientação, ora assume como locação a residência da personagem D. Ana, cenário que propicia interação entre os personagens e ora uma gruta localizada à beira de um rochedo, local misterioso e místico, que serve como palco de interações que tratam de conflitos e momentos de revelação .

A pintura de Facchinetti (1878) retrata a Ilha de Paquetá (Figura 35), cenário bucólico que era destino da elite carioca em busca de um refúgio da vida urbana da capital. A obra nos proporciona um vislumbre da ambientação na qual a trama se desenvolve.

Figura 35: Ilha de Paquetá na Baía do Rio de Janeiro, 1878, de Nicolau Facchinetti

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (2023).

Das 14 cenas, apenas duas se passam na cidade do Rio de Janeiro. Logo abaixo, como ilustração do contexto histórico, dispõe-se a pintura de Hildebrandt (1884), que retrata o Largo da Carioca, com o Chafariz da Carioca e o Convento de

Santo Antônio ao fundo (Figura 36), permitindo que possamos imaginar a ambientação da época do enredo.

Figura 36: Largo da Carioca, com o Chafariz da Carioca na frente e o Convento de Santo Antônio no fundo - A Carioca (1844), de Eduard Hildebrandt



Fonte: Hildebrandt, 1844.

De acordo com sua sensibilidade, Ferreira ainda descreve informações sobre as indicações cênicas, fornecendo a sua própria perspectiva do romance. Seja no início de cada cena ou entre as falas dos personagens, há indicações sobre as ações dos personagens descrevendo sua movimentação, os traços emocionais dos personagens, bem como sobre a montagem do cenário descrevendo os elementos visuais como móveis, iluminação e objetos. Na Figura 37 abaixo, a Cena 1 do Ato I, ao ser transcodificada, passa pelo processo de (re-)interpretar e (re-)criar, na qual o libretista zelosamente aponta as suas sugestões interpretativas aos personagens e das características da ambientação cênica:

Figura 37: Libreto da ópera *A Moreninha*

3

ATO I
cena 1

Filipe, Fabricio, Leopoldo, Augusto

sugestão de quarto de estudante; uma cama, uma mesa pequena com livros e uma lâmpada a gaz, um cabide com peças do vestuário da época; Filipe entra pela direita vindo da rua, Leopoldo entra pela esquerda vindo do interior da casa, Fabricio sentado à mesa parece estudar aplicadamente, Augusto deitado na cama lê um livro e faz anotações num caderno).

FILIFE (entrando) Atenção rapazes! Novidades! (fechando o livro de Augusto e depois o de Fabricio).

LEOPOLDO (entrando) Alguém falou em novidades?

FILIFE Temos um convite para um fim de semana em casa de minha avó, na ilha de Paquetá.

LEOPOLDO (disposto a sair) Vou já fazer as malas!

AUGUSTO (irônico) Um fim de semana na casa da vovó...

FILIFE (ofendido) Por que não? É uma senhora muito agradável vel.

AUGUSTO Não importa! Eu não vou! (volta ao livro)

FILIFE É pena...minhas primas vão ficar desapontadas.

LEOPOLDO Primas?

FILIFE Pois é... mas Augusto não está interessado...

AUGUSTO Um momento! Ninguém ainda me falou de primas.

FILIFE A mais velha tem dezoito anos, cabelos negros e olhos da mesma cor.

FABRICIO Joana!

C 73P

Fonte: Acervo da Associação Amigos Mahle.

Na adaptação para libreto, Ferreira manteve quase todos os personagens, totalizando 13 personagens: Augusto, Filipe, Fabrício, Leopoldo Carolina, Joaquina, Clementina, Joana, D. Ana, Sr. Keblerc, D. Violante, Dr. Pedro e Paula, no entanto, fez alterações quanto às idades dos personagens. Ou seja, os personagens apresentam-se com um ano a mais do que no romance, com exceção do grupo de sexagenários composto por D. Ana, S. Keblerc e D. Violante. Vale ressaltar que no romance não é revelado o nome do pai de Augusto, já o libretista atribuiu a ele o nome de Dr. Pedro.

Além dessas pequenas alterações entre libreto e romance, o texto do Coro Final do Ato II não foi utilizado nas partituras musicais posteriores. A única existência desse texto numa fonte musical é na versão manuscrita para piano e voz. A Figura 38

a seguir, ilustra o texto conforme apresentado no libreto por Ferreira e ao lado, conforme Mahle apresenta no manuscrito da redução.

Figura 38: Cena final do libreto e excerto da Cena Final do manuscrito para voz e piano da ópera *A Moreninha*

Fonte: Associação Amigos Mahle.

Enquanto o coro final no libreto e manuscrito da redução apresenta um jogo de perguntas e respostas entre homens e mulheres, as quais retomam versos do coro “Vencedor Vencido”, nas outras fontes há a repetição do texto do coro Bela esta Manhã. Ou seja, essa versão final do libreto jamais foi ao palco, tendo sido substituído pelo coro “Bela esta manhã”.

Neste coro, é possível observar na descrição logo no início da página que todos os cantores retornam ao palco, mas não mais como personagens, ficando somente Augusto e Carolina. O diálogo entre eles e elas traz uma moral de que “quando o amor floresce, o mundo transfigura. Augusto transformado, de fato é o vencedor” e que “Não há força maior, nada mais poderoso. O centro do universo é o coração humano”.

Segundo o autor Batuíra (2014), libretista da ópera *Isaura*, em seu ensaio intitulado “O camafeu e a esmeralda: um ensaio sobre a ópera *A Moreninha* de Mahle”, aborda algumas características análogas às outras óperas do repertório europeu tradicional. Nas cenas 4 e 5 do Ato I, o jogo de palavras conjugado pelos meninos “rir, fingir, fugir” em oposição ao das meninas “iscar, pescar, casar” resgata a tradição da

ópera bufa de Rossini, na qual o canto cadenciado das palavras opõe um conjunto de verbos ao outro descrevendo de maneira irônica, como seria o ideal dos jovens namoradores do século XIX.

Cita também a cena 6 do Ato I, protagonizada por Paula e Sr. Keblerc, o beerrão, que assim como o fanfarrão Dulcamara em *L'elisir d'amore* induz Nemorino a beber, induz a personagem a beber até perder o sentido.

Já no Ato II, apesar de pouca aparição, o papel do Dr. Pedro tem uma similaridade às avessas com o personagem Giorgio Germont da ópera *La Traviata* de G. Verdi. Enquanto Germont pede à *Violetta* que se separe de seu filho, Dr. Pedro, imbuído de ajudar o filho em seus conflitos amorosos, assim como Germont, pede a mão de Carolina a D. Ana.

A adaptação de uma obra depende da habilidade de seu adaptador, ou seja, de sua faculdade adaptativa, que conforme Hutcheon (2011, p. 230) “é a habilidade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser de uma só vez o mesmo e Outro”.

3.2. Introdução aos aspectos musicais na ópera A Moreninha

3.2.1. Análise musical e aspectos musicais gerais

Nesta seção da tese apresentamos uma análise de aspectos gerais da ópera A Moreninha, incluindo comentários acerca de sua forma e da organização de elementos da linguagem musical como as figuras rítmicas e modos, desvelando assim alguns idiomatismos do compositor. Traremos ainda uma análise dos principais temas utilizados na ópera, considerando sua relação com as personagens e seu desenvolvimento ao longo da peça. Nosso objetivo não é realizar um extenso trabalho de análise musical da ópera, mas sim apresentar elementos musicais gerais que podem auxiliar e enriquecer a interpretação da peça.

Para tratar da forma da peça utilizaremos como principal referência o trabalho *The Analysis of Music Form* de Mathes (2007). Segundo o autor, o termo forma é geralmente utilizado para se referir à construção e composição de uma peça a partir de estruturas como frases, seções ou agrupamentos de ideias musicais. Os elementos que compõem as frases e seções são as linhas melódicas, ritmos, texturas e harmonias, sendo justamente por meio da análise de tais elementos que podemos perceber as segmentações e agrupamentos que moldam o que o autor chama de design musical (Mathes, 2007, p.6).

Em *A Moreninha*, observamos na própria partitura a indicação da segmentação em cenas, sugerindo uma estrutura formal em seções bem delimitadas com um início, meio e fim. Contudo, algumas transições entre cenas são bastante fluidas, imprimindo uma sensação de continuidade de uma cena para a próxima. Na figura 39, por exemplo, observamos como o compositor apresenta, já nos compassos finais da cena 6, elementos harmônicos que conduzem para região tonal de Mi maior da cena seguinte, criando uma espécie de elisão entre cenas:

Figura 39: Transição entre cenas 6 e 7 do Ato I da ópera *A Moreninha*.

The image displays a piano accompaniment score for the transition between two scenes in the opera *A Moreninha*. The top system, titled 'FINAL CENA 6', contains measures 1122 through 1125. The bottom system, titled 'INÍCIO CENA 7', contains measures 1126 through 1129. The notation shows a clear harmonic shift from the key of Scene 6 to the key of Scene 7 (Mi maior) starting in measure 1126.

Fonte: Elaborada pela autora.

No tocante à análise das linhas vocais e ao estilo vocal, baseamo-nos nos conceitos de Stein e Spilmann (1996) que enquadram o estilo vocal a partir das seguintes classificações:

- Quanto a forma de enunciação do texto
 - Silábica: uma nota por sílaba
 - Melismática: duas ou mais sílabas dentro de uma mesma nota
- Quanto à forma de articulação do texto (da melodia)
 - *Legato*: sucessão de notas ligadas umas às outras
 - *Parlando*: sucessão de notas mais separadas e com maior articulação de suas consoantes

Em *A Moreninha*, as linhas vocais têm como característica predominante a forma de enunciação silábica combinada com o estilo *parlando*. A forma de articular o texto conduz a uma pronúncia clara e simples, sem apresentar construções de linhas vocais com significantes características melismáticas.

Nos trechos nos quais predomina o estilo vocal silábico e *parlando*, o naipe de cordas geralmente executa um acompanhamento intermitente (conforme define

Schoenberg, 1991, p.109), com acordes curtos ocorrendo durante uma pausa ou sobre uma nota sustentada da linha vocal, como mostramos na figura 40.

Figura 40: Estilo de acompanhamento intermitente na ópera *A Moreninha*

699

Fl.

Ob.

Fg.

AUG.

Por is-so, nós ra-pa-zes, pre-ci-sa-mos não es-que-cer ja-mais de nos-sos pró-prios ver-bos:

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

p *mf* *f*

Fonte: Elaborada pela autora.

Podemos dizer que estes trechos se aproximam de um recitativo *accompagnato*²⁵, definido por Zander (2003) como aquele no qual "o solista tem uma linha recitada com caráter acentuadamente melódico, tendo a orquestra submetido, geralmente a um tempo exato" (Zander, 2003, p. 231). Justamente em função da precisão nos ataques e durações, tais trechos se diferenciam do recitativo "a secco", marcado por maior liberdade nesse sentido.

Em relação à disposição intervalar das melodias, observamos que a maior parte das linhas vocais é construída com graus conjuntos ou pequenos saltos. As ocorrências de intervalos de maior amplitude, como 8J e 9m, são reservadas para momentos de ápice dramática, marcados por maior tensão ou instabilidade emocional dos personagens.

²⁵ Também denominado como recitativo *stromentato* (Sadie, 1994, p. 794).

O estilo silábico se mantém também nos trechos de solos dos personagens, contudo a escrita vocal sugere uma articulação mais ligada (*legato*). Nestes trechos o acompanhamento geralmente se torna mais contínuo, sendo construído a partir de determinados motivos ou padrões, configurando assim um acompanhamento do tipo figuração (Schoenberg, 1991, p.108). Estas seções se aproximam daquilo que conhecemos por árias nas óperas europeias. Na Figura 41 podemos observar a transição entre diferentes estilos vocais e de acompanhamento na segunda cena do Ato I. É interessante observar que não existe uma interrupção entre um trecho e outro, a transição se dá de maneira contínua.

Figura 41: Alternância de estilo silábico *parlando* para *legato* e transição para figura de acompanhamento por figuração na ópera *A Moreninha*

394

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

JOANA

Os ra - zes são to dos as sim, são vo - cês que não sa - bem tra - tá - los.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

25

399

Cl.

JOA.

Um ra - paz pre - ci - sa de mão fir - me

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Fonte: Elaborada pela autora.

No que diz respeito à relação entre linhas vocais e tratamento instrumental, observamos que nas seções com linhas vocais no estilo silábico *parlando*, raros são os dobramentos melódicos nos instrumentos. Já nos trechos de conjuntos vocais

(ensembles) e em algumas “árias”, em estilo *legato*, dobramentos em uníssono são mais frequentes.

As alterações no estilo vocal, acompanhamento e tratamento instrumental em relação às linhas vocais são as alterações mais perceptivelmente salientes na ópera. A partir de tais alterações conseguimos perceber a organização da peça em termos de estrutura formal.

O efetivo instrumental utilizado na ópera segue o padrão e a divisão tradicionais em naipes: sopros, percussão e cordas. Entretanto, ao compararmos com o tradicional repertório operístico, notamos algumas peculiaridades no tratamento dos instrumentos atinentes à idiomatidade do compositor.

Utilizando o naipe de cordas Mahle cria uma diversidade de efeitos e texturas. Há momentos em que, na composição do acompanhamento, são criados efeitos rítmico-percussivos com arpejos em *pizzicato*, *spicatto*, harmônicos, *divisi* e trêmulos.

É digno de nota um efeito requerido pelo compositor, na Cena 6, no qual violas e violoncelos vêm acompanhados de setas que sugerem aos instrumentistas que oscilem a afinação, conforme mostrado na Figura 42. Este efeito faz alusão ao movimento da água em uma bacia, um exemplo da figura retórica *assimilatio*, que ocorre “quando um instrumento executa uma simulação de outro instrumento ou coisa” (Cano, 2000)²⁶.

Figura 42: Setas nas linhas de viola e violoncelo indicando flutuação da afinação na cena 6 da ópera *A Moreninha*

Fonte: Elaborada pela autora.

²⁶ Silvestre (2016), em sua tese sobre a obra *Maroquinhas Fru-Fru*, destacou o uso de figuras retóricas na obra de Mahle. Assim como em *Maroquinhas Fru-Fru*, são diversos os trechos nos quais podemos observar figuras retóricas em *A Moreninha*.

Outro exemplo da figura retórica *assimilatio* pode ser observado na cena 2 do Ato I, na qual Mahle simula a forte movimentação da brisa, sugerida anteriormente pelo texto da personagem, com figurações rítmicas em fusas mais uma vez nas cordas.

Figura 43: Aplicação da figura retórica *assimilatio* no naípe de cordas na ópera *A Moreninha*

The musical score for Figure 43 consists of several staves. At the top, the vocal lines for D. ANA and KEBLERC are shown with lyrics: "A bri-sa es-tá bem for-te, o sol es-tá bri-lhan-do! São e-les mes-mo". Below the vocal lines are the string parts for Vno. I, Vno. II, Vla., Vc., and Cb. The string parts feature rhythmic patterns of sixteenth notes, often marked with a 'V' (vibrato) and dynamic markings like 'f' and 'fz'. A box with the number '34' is placed above the Vno. I staff. The score is in a common time signature and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Elaborada pela autora.

Em relação às madeiras observamos que o uso de todo o naípe é reservado para os coros ou em compassos de transição entre linhas vocais. Em outros momentos, quando as madeiras assumem a função de acompanhamento das linhas vocais, seu uso fica restrito ao uso de um ou dois instrumentos. Por vezes, estes instrumentos atuam como fundo harmônico enquanto uma melodia é executada, bem como são usados para apresentar melodias expondo temas ou motivos.

Já em relação aos metais, o único instrumento utilizado é a trompa, a qual desempenha sobretudo uma função de composição do acompanhamento, seja por meio de notas pedais, ou enfatizando a estrutura rítmica nos acompanhamentos de tipo figuração. Em poucas ocasiões, como nos coros, é utilizada também como instrumento condutor da melodia.

Figura 44: Naípe de sopros como condutor de melodia nos coros na ópera *A Moreninha*.

Andante

1137 *grv*

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Tr.

S.
MS.

Be - la es - ta ma - nhã, be - lo o céu o mar. Ah, quem de - ra a vi - da in

C.

T.

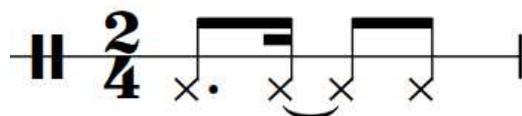
Be - la es - ta ma - nhã, be - lo o céu o mar. Ah, quem de - ra a vi - da in

B.

Fonte: Elaborada pela autora.

O naipe de percussão é usado com muita parcimônia, sendo inserido apenas em momentos específicos. De acordo com o compositor e professor canadense Alan Belkin, em seu livro *Artistic Orchestration* (2001), o naipe de percussão pode ter algumas funções como: reiterar um acento, realizar uma melodia, apresentar um tema ou padrão rítmico, criar um background sonoro (*resonance*²⁷) ou criar uma transição suave entre mudanças de dinâmicas. Mahle utiliza a percussão com frequência para construir padrões rítmicos, sendo que o baião (Figura 45) é o mais recorrente. Os principais instrumentos utilizados para tal são o pandeiro e as maracas.

Figura 45: Padrão rítmico característico do baião



Fonte: Elaborada pela autora.

²⁷ "Resonance is by definition a part of the background layer. In its literal meaning, it refers to echo, the effect of a "live" room." (Belkin, 2001, p. 33).

Contudo, não somente os instrumentos de percussão são responsáveis por construir e enfatizar os padrões rítmicos. Na figura 46 observamos a utilização do *pizzicato* nas cordas na cena 1 do Ato I, reiterando uma figura rítmica sincopada, criando um acompanhamento em *ostinato* rítmico.

Figura 46: Naipe de cordas com caráter rítmico-percussivo numa textura contrapontística na ópera *A Moreninha*.

294 AUG.
No di-a vin-te de ju-lho de mil oi-to-cen-tos ses-sen-ta e cin-co, na sa-la par-la-men-

Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.

Fonte: Elaborada pela autora.

Para podermos aprofundar a análise acerca da organização da camada rítmica em *A Moreninha*, vamos trazer os conceitos de métrica e ritmo, bem como de cometricidade e contrametricidade. Sandroni (2001) apresenta o conceito elaborado pelo etnomusicólogo Kolinski de que métrica se refere “a uma infraestrutura permanente sobre qual a superestrutura rítmica tece suas variações”. Em outras palavras, podemos dizer que a métrica compreende o tecido mais amplo, o agrupamento de pulsos em um determinado ciclo, enquanto o ritmo diz respeito às figuras e variações que ocorrem sobre esse tecido.

Na relação entre métrica e ritmo, o autor emprega os termos cometricidade e contrametricidade. O primeiro diz respeito a organizações rítmicas que coincidem com a pulsação, enquanto o segundo expressa o contrário, ataques e organizações rítmicas predominantemente fora da pulsação. Ao longo de toda a ópera grande parte das articulações rítmicas ocorrem fora do pulso, com abundantes síncopes, em um tipo de organização contramétrico bastante característico de diversas manifestações da música popular brasileira (Teixeira, 2010).

São recorrentes as células rítmicas que remetem ao baião, bem como a célula rítmica formada por semicolcheia-colcheia-semicolcheia, conhecida popularmente

como “garfinho” no meio da música popular brasileira. Estas células são observadas tanto nos naipes de instrumentos como na construção das linhas vocais. No Quadro 35, a seguir, apresentamos exemplos desses padrões ao longo da peça:

Quadro 35: Exemplos de utilização de padrões rítmicos recorrentes na ópera *A Moreninha*

| | |
|---------------------------------------|--|
| Ato I, Cena 1, c.323-327, Contrabaixo |  |
| Ato I, Cena 2, c.345-347, Violino I |  |
| Ato I, Cena 2, c.400-403, Joana |  |
| Ato I, Cena 2, c.627-630, D. Violante |  |
| Ato I, Cena 5, c. 780-781, Violino I |  |
| Ato 2, Cena 4, c.817-821, Oboé solo |  |
| Ato 2, Cena 5, C.999-1003, Carolina |  |

Fonte: Elaborado pela autora.

Na Figura 47 podemos observar a construção do padrão rítmico do baião utilizando diversos instrumentos da orquestra. Nos grupos de semicolcheias dos violinos e violas o compositor emprega acentos de forma a articular a figura rítmica típica do estilo. Os instrumentos graves, como fagote, violoncelo e contrabaixo, executam um padrão de dois tempos marcando o primeiro tempo com a nota grave, junto à percussão, trazendo leveza ao tempo dois com a nota mais aguda. Os instrumentos do meio da tessitura, como clarineta e trompa, compõem a textura com uma figura que se desenvolve no meio do ciclo, enquanto o oboé executa um motivo que se complementa à textura de violinos e violas.

Figura 47: Construção do padrão rítmico do baião, c. 117 ao 122, Abertura da ópera *A Moreninha*

19

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

B.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fonte: Elaborado pela autora.

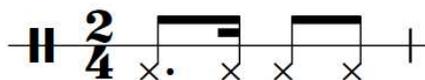
O ritmo do baião, bem como de outras manifestações musicais do nordeste brasileiro, recorre não somente em *A Moreninha*, mas também em outras obras do compositor. Segundo Arzolla (1996), a partir de uma entrevista com o próprio Ernst Mahle:

A partir da composição de obras como a Suíte nordestina (para o Concurso do Estado da Paraíba, em 1976), baseada em melodias coletadas por Mário de Andrade (reunidas no volume *Danças de Feitiçaria*), o compositor passou a ter maior contato com o folclore nordestino, que apreciou muito pela riqueza do seu modalismo e procurou conhecê-lo com maior profundidade, estudando os modos ocorrentes sob o ponto de vista melódico e harmônico. Com o tempo, Mahle percebeu que já tinha incorporado características rítmico-melódicas do canto nordestino ao seu estilo composicional. (Arzolla, 1996, p. 32).

Outro padrão rítmico recorrente em *A Moreninha* é aquele relacionado à polca²⁸ (Figura 48). Tal padrão, assim como o baião, se inicia com uma colcheia pontuada e semicolcheia, porém a cabeça do segundo tempo também é acentuada (articulação cométrica), dando a sensação de um ritmo mais marcado.

²⁸ Para autores como Sandroni (2001), essa figura é reconhecida internacionalmente como ritmo de *habanera*. Até o século XX, essa figura rítmica era associada ao tango.

Figura 48: Padrão rítmico característico da polca.



Fonte: Elaborada pela autora.

O padrão rítmico da polca ocorre em seções como a Abertura, na construção do motivo de acompanhamento relacionado à personagem Dona Violante na Cena 3 do Ato I, na Música do Baile (Polca), bem como em seções de transição. A seguir, na Figura 49, apresentamos um exemplo do uso do padrão na transição entre as cenas 3 e 4 do Ato I:

Figura 49: Padrão rítmico da polca observado no Fagote, Violas, Violoncelos e Contrabaixos na ópera *A Moreninha*.

44 109

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f* *stacc. sempre*

Fg. *f*

Tr. *mf*

Pan. *f*

Vno. I *f* *stacc. sempre*

Vno. II *f* *stacc. sempre*

Vla. *f*

Vc. *f* *pizz.*

Cb. *f*

Fonte: Elaborada pela autora.

3.2.2. Motivos e temas dos personagens

Em *A Moreninha*, Mahle utiliza temas ou motivos melódicos relacionados a alguns personagens, conjuntos de personagens, ou até mesmo a cenários nos quais a ação se passa. De acordo com o próprio compositor, em entrevista cedida ao jornal de Piracicaba (1992), todos os principais personagens, como Augusto, Carolina, D. Violante, D. Ana e Sr. Keblerc possuem um tema que a eles remetem.

Diversos destes temas são apresentados logo na abertura, uma prática comum na escrita de óperas a partir do século XVIII, tendo por objetivo sumarizar a ação que se desenvolverá na sequência de suas cenas e atos (Newman, 1954). Apesar de aparecerem na Abertura, abordaremos os temas e motivos a partir de suas ocorrências nas cenas seguintes, nas quais já podemos relacioná-los com os personagens ou cenários.

Nossa abordagem analítica compreende informações acerca dos elementos principais e característicos de cada um dos temas, bem como de seu desenvolvimento ao longo da ópera, acompanhando a narrativa. Para tal utilizaremos as noções de motivo, tema, célula, frase, sentença, período e variação, a partir de Mathes (2007), Schoenberg (1991) e Girard (2001).

Mathes (2007) define que motivo musical é uma curta ideia melódica caracterizada por um ritmo, contorno e pela sucessão de intervalos; frequentemente identificado como o bloco primordial para a construção de frases musicais.²⁹ O motivo é repetido ao longo da peça (Girard, 2001), sendo maleável o suficiente para que tais repetições possam ser variadas (Schoenberg, 1991). Um motivo pode ser composto por células, que são elementos melódicos ou rítmicos característicos, de tamanho menor.

Para identificar os motivos em nossas análises utilizaremos as letras maiúsculas do início do alfabeto (A, B), já para as células vamos utilizar letras minúsculas do fim do alfabeto (x, y, w, z). Para identificar variações de motivos ou células, utilizamos o apóstrofo (A', x').

Os motivos e células são frequentemente variados, através de possibilidades como:

²⁹ “A short melodic idea characterized by rhythm, contour, and interval succession; often identified as the basic building block of musical phrases.” (Mathes, 2007, p. 370).

- mudanças rítmicas: repetições de notas, aumento, diminuição, repetição de células, mudanças métricas;
- mudanças de intervalos: mudança de direção, retrogradação, inversão, condensação, adição de notas de passagem;
- mudanças harmônicas: substituição de acordes, mudanças de centro tonal (de maior para menor), inversão, adição de notas ao fim ou meio que alteram a harmonia;
- mudanças melódicas: transposição (sequências)

Um tema é uma unidade maior que um motivo, podendo mesmo ser constituído por mais de um motivo, ou ainda se apresentando como uma frase única, sem divisão em motivos. Os temas compostos por motivos se prestam muito bem ao desenvolvimento, já que os motivos são justamente os embriões para tal, enquanto as frases únicas tendem à variação ornamental.

Uma unidade intermediária entre o tema e os motivos são as frases, consistindo em uma unidade musical que se canta em uma respiração (Schoenberg, 1991). Dependendo da configuração das frases podemos designá-las como sentenças ou períodos. A sentença consiste em uma ideia musical cuja estrutura compreende sua exposição e uma repetição de seus motivos básicos, muitas vezes por meio de sequências melódicas. Já um período é constituído de dois segmentos, um antecedente e um conseqüente, sendo o segundo uma repetição variada do primeiro, porém com uma finalização mais conclusiva.

Augusto

O tema vinculado ao personagem Augusto é exposto logo no início na Cena 1 do Ato I. Sua construção compreende dois motivos, A e B. O motivo A (Figura 50) se caracteriza um desenho melódico em formato de arco, saindo do meio da tessitura em movimento ascendente, depois descendo em um arpejo para concluir com uma colcheia no contratempo. Bastante característico desse motivo é o ritmo pontuado entre o ré (colcheia pontuada) e o si bemol (semicolcheia), precedido por uma *appoggiatura*. Tanto o ritmo pontuado quanto o desenho com a *appoggiatura* serão retomados inclusive em outros temas, relacionados a personagens próximos a Augusto.

Já o motivo B tem por características o ritmo em semicolcheias, iniciando em um salto (ou arpejos, como na sua terceira aparição) e seguindo em movimento descendente, por graus conjuntos e saltos de 3^a.

A primeira aparição do tema compreende uma exposição (c.130-131), seguida de uma variação (c.132-133) e uma repetição com pequenas alterações no início (c.134-136) até o compasso 137, no qual o tema é dissolvido em uma transição suave com figuras em semicolcheia. Podemos considerar que essa primeira aparição está ancorada no centro tonal de Sol menor, utilizando a escala menor natural.

Figura 50: Motivo relacionado ao personagem Augusto na ópera *A Moreninha*, cena 1, Ato I, c.130 ao 138

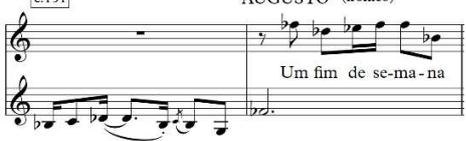
The figure shows two staves of musical notation. The first staff, starting at measure c.130, is divided into four sections: 'Motivo A' (measures 1-4, with 'célula x' below), 'Motivo B' (measures 5-8, with 'célula y' below), 'Motivo A'' (measures 9-12, with '[célula x]' below), and 'Repetição Motivo B'' (measures 13-16, with 'Transposto uma 5ª acima' below). The second staff, starting at measure c.134, is divided into four sections: 'Motivo A' (measures 1-4), 'Motivo B' (measures 5-8, with 'célula y' below), 'motivo a'' (measures 9-12, with '[célula x]' below), and '[célula x]' (measures 13-16).

Fonte: Elaborada pela autora.

Os motivos A e B, bem como as células x e y que os compõem, são retomados ao longo de toda a ópera, por vezes anunciando a entrada do personagem, por vezes aparecendo quando outro personagem a ele alude. Interessante notar que quando outro personagem comenta acerca de Augusto, como acontece com Filipe, Leopoldo e Fabrício, somente pequenas células são retomadas, enquanto o tema e motivos completos são expostos somente quando o próprio Augusto está em cena, ou prestes a entrar.

O Motivo A é especialmente proeminente, aparecendo variado em diversas ocasiões, mantendo especialmente as figuras rítmicas que o compõem. Os instrumentos mais comuns na exposição desse motivo são o fagote e os violinos. Abaixo, no Quadro 36, apresentamos algumas dessas ocorrências:

Quadro 36: Variações do Motivo A relacionado ao Augusto na ópera *A Moreninha*

| | |
|--|--|
| <p>Augusto, Motivo A, c.151, cena 1, Ato I</p> | <p>c.151 AUGUSTO (irônico) Um fim de se-ma-na</p>  |
| <p>Augusto, Motivo A, c.706, cena 1, Ato I</p> | <p>c.706 AUGUSTO Rir, fin-gir, fu-gir, é r</p>  |
| <p>Augusto, Motivo A, c.1060, cena 6, Ato I</p> | <p>c.1060 AUGUSTO Não é na-da sé-rio.</p>  |
| <p>Augusto, Motivo A, c.675, cena 3, Ato II</p> | <p>c.675 p</p>  |
| <p>Augusto, Motivo A, c.696, cena 3, Ato II</p> | <p>c.696 ff</p>  |

Fonte: Elaborado pela autora.

O coro “Vencedor Vencido”, localizado na Cena 3 do Ato II, tem o motivo A de Augusto como seu ponto de partida. Reestruturado em 4/4 e transposto para a tonalidade de Si Menor, o motivo se inicia agora na anacruse, mantendo, contudo, o característico ritmo pontuado e as colcheias finais. O coro se desenvolve com sequências transpostas do motivo.

Figura 51: Variação do motivo A relacionado a Augusto no coro “Vencedor Vencido” da ópera *A Moreninha*.

c.791 CORO
p



Ven-ce-dor...ven-ci-do...ven-ce-dor...ven-ci-do... És a-ma-do e a-mas. Tu-do faz sen-ti-do

Fonte: Elaborada pela autora.

Carolina

A personagem Carolina, assim como Augusto, é associada a um tema composto por dois motivos, A e B. O motivo A apresenta uma semelhança de contorno melódico e figuras rítmicas com o motivo A de Augusto, seu par romântico na ópera,

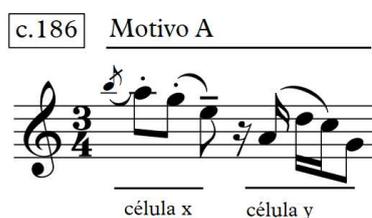
enquanto o motivo B está diretamente relacionado à divisão silábica do nome Carolina.

Logo na cena 1 ouvimos, pela primeira vez, a ocorrência do motivo A, vinculado à Carolina, apresentado no violino e flauta. Estão em cena os estudantes que se preparam para passar um fim de semana em Paquetá, momento no qual Filipe comenta sobre suas primas e sua irmã, Carolina, que também se juntarão ao grupo na viagem.

O motivo A é formado por duas células, x e y (Figura 52). A célula x se inicia por uma *appoggiatura* e segue com colcheias em uma articulação destacada caminhando até a terceira nota, geralmente uma terça abaixo da anterior, na qual a melodia se apoia. A célula y se inicia com uma semicolcheia em posição de anacruse e segue com mais duas semicolcheias terminando em uma colcheia no contratempo, em um salto descendente.

Como já comentamos, existe uma relação importante entre os motivos A e Carolina e Augusto no que diz respeito a elementos que os compõem: a *appoggiatura* seguida de colcheias em movimento descendente na célula x, o início da célula y na última semicolcheia do tempo, seguindo com desenho descendente de semicolcheias e terminando com um salto para a última colcheia no tempo fraco. Todos esses elementos são encontrados no motivo A de Augusto, embora organizados de outra maneira, criando assim grande coesão entre os dois motivos, mas sem que percam sua identidade.

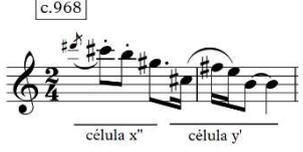
Figura 52: Carolina, Motivo A no Ato I da Cena 1, c.186.



Fonte: Elaborada pela autora.

No decorrer da ópera o motivo A, bem como suas células destacadas, são retomadas de diversas maneiras, seja anunciando a presença de Carolina e antecipando suas linhas vocais, ou quando outros personagens a ela fazem referência. Abaixo, no Quadro 37, trazemos alguns exemplos de apresentação dessas células e suas variações, consistindo em: transposições, pequenas alterações nas figuras rítmicas ou deslocamento das células em relação à métrica do trecho.

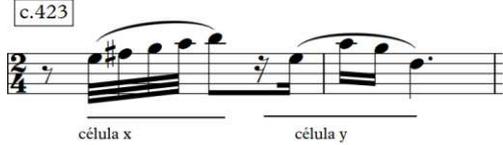
Quadro 37: Algumas variações dos motivos relacionados à personagem Carolina na ópera *A Moreninha*.

| | |
|--|---|
| Carolina, célula y, Ato II, Cena 2, c.432 |  |
| Carolina, célula x', Ato II, Cena 3, c.652 |  |
| Carolina, célula x, Ato II, Cena 3, c.777 |  |
| Carolina, Motivo A', Ato II, Cena 4, c.968 |  |

Fonte: Elaborado pela autora.

É comum também a aparição de uma variação do motivo A iniciando não mais por uma *appoggiatura*, mas sim por um rápido desenho ascendente com fusas em graus conjuntos. Essa variação faz lembrar ainda mais o motivo A de Augusto, com seu perfil ascendente no início:

Quadro 38: Variações das células x acrescidas de notas auxiliares no Motivo A relacionado à Carolina na ópera *A Moreninha*.

| | |
|--|--|
| Carolina, variação do motivo A, Ato I, Cena 2, c.423 |  |
| Carolina, variação do motivo A, Ato I, Cena 2, c.550 |  |
| Carolina, Ato II, Cena 7, c.1151, violino solo |  |

Fonte: Elaborado pela autora.

O motivo B do tema de Carolina, conforme já mencionamos, tem ligação direta com a divisão silábica de seu nome, sendo construído por arpejos de acordes cujo ápice (nota mais aguda) sempre recai sobre a terceira nota em tempo forte,

correspondendo assim à terceira sílaba da palavra Carolina, “li”, sílaba tônica. A nota ápice geralmente coincide com uma nota fora do arpejo da tríade, que resolve na descendente para uma nota da tríade logo na sequência.

Sua primeira ocorrência após a abertura se dá na cena 1 do Ato I, apresentado por Filipe, ainda não arpejado. Esse motivo é apresentado no decorrer da ópera tanto nas linhas vocais quanto instrumentais. Abaixo, no Quadro 39, seguem alguns exemplos das variações encontradas:

Quadro 39: Variações do motivo B relacionado à Carolina na ópera *A Moreninha*.

| | |
|---|--|
| <p>Carolina, Motivo B, c.187. Cena 1, Ato I</p> | <p>FIL. [c.187]</p>  <p>É Ca-ro - li - na...</p> |
| <p>Carolina, Motivo B, c.1265. Cena 7, Ato I</p> | <p>[c.1265] D. Ana Augusto</p>  <p>Não e-ra na-da, a - pe-nas Ca-ro-li-na que brin-ca-va. Ain-da</p> |
| <p>Carolina, Motivo B, c. 474, cena 2, Ato II</p> | <p>[c.474] AUG.</p>  <p>ção! Ca-ro-li-na, eu..</p> |
| <p>Carolina, Motivo B, c.628, cena 3, Ato II</p> | <p>[c.628] LEOPOLDO</p>  <p>Ca-ro-li - na fis-gou,</p> |
| <p>Carolina, Motivo B, c. 55, Cena 1 Ato II</p> | <p>[107] 53 Moderato</p>  |
| <p>Carolina, Motivo B, c.479, Interlúdio, Ato II</p> | <p>[c.479] ff</p>  |

Fonte: Elaborado pela autora.

O tema completo de Carolina, com os motivos A e B concatenados, aparece logo na Abertura (Figura 53), sendo que ao longo da ópera observamos somente aparições dos motivos fragmentados. É como se aos poucos Mahle fosse revelando quem é a personagem Carolina, ideia que está de acordo com a narrativa da ópera, na qual Augusto aos poucos vai descobrindo que Carolina de fato, é a menina a quem ele jurou amor eterno quando criança.

Em relação à harmonia, o tema apresenta uma alternância entre os acordes de Ré Menor e Sol Maior, sendo que o motivo A imprime a sonoridade do primeiro, enquanto o motivo B do segundo. O arpejo característico do nome Carolina é apresentado sobretudo na segunda aparição do motivo B (segunda linha da figura 53), em um arpejo de sol maior cujo ápice é sempre a terceira nota, apresentando uma resolução em retardo na nota seguinte.

Figura 53: Tema relacionado à Carolina apresentado na Abertura da ópera *A Moreninha*.

Motivo A Carolina Motivo B Nome da Carolina Motivo A contração

c. 10

célula x célula y célula y'

Motivo A Motivo B' Nome da Carolina

célula x célula y ca-ro-li-na

Fonte: Elaborada pela autora.

Na sequência da apresentação do tema de Carolina, a partir do compasso 19 da abertura, Mahle começa a tecer a relação entre os temas dos personagens principais apresentando uma variação do motivo A de Carolina bastante próximo ao motivo A de Augusto, utilizado no coro Vencedor Vencido, sobretudo por conta das figuras rítmicas (Figura 54). Essa é a primeira conexão entre os personagens principais e seus temas, algo constante ao longo de toda a ópera.

Figura 54: Conexão entre os motivos A de Carolina e Augusto na Abertura.

c. 19

Motivo vencedor (coro vencedor) célula y' célula y'

Fonte: Elaborada pela autora.

No início da Cena 8 do Ato I, nomeada como “Balada” pelo compositor, mais uma vez podemos observar a forte conexão entre os temas de Carolina e Augusto, enfatizando a conexão entre os personagens ao longo da narrativa. Neste momento, o único no qual somente um personagem - Carolina - está em cena, a linha melódica se assemelha muito em termos de perfil melódico ao motivo A de Augusto (Figura 55), apesar de mudanças métricas. Tal linha é apresentada inicialmente nos instrumentos e depois na própria voz de Carolina.

Figura 55: Comparação de uma das variações do motivo A relacionado ao Augusto na Balada da Carolina na ópera *A Moreninha*.

| | |
|--|---|
| <p>c.1299 Variação do Motivo A na Balada</p>  | <p>c.151 Augusto, Motivo A</p>  |
| <p>c.1307 CAROLINA Variação do Motivo A na Balada</p>  <p>Es-tou na flor dos a - nos_____</p> | |

Fonte: Elaborada pela autora.

Há ainda um outro tema recorrente que expressa a relação entre Augusto e Carolina, remetendo a um momento no qual, enquanto crianças na praia, os dois trocam o camafeu e o breve. A primeira ocorrência do tema se dá na cena 7 do Ato I, quando Augusto conta a D. Ana que ama uma desconhecida desde os 13 anos de idade. Assim que Augusto canta a frase “queria uma concha na beira do mar”, o motivo é exposto pelo clarinete e violino I (Figura 56):

Figura 56: Motivo relacionado ao camafeu e ao breve na ópera *A Moreninha*.

c.1171



Fonte: Elaborada pela autora.

D. Ana

A personagem D. Ana tem sua entrada em cena no Ato I, cantando sua ária “Bela esta manhã”, na qual seu motivo é exposto (Figura 57). O motivo tem como característica principal a célula rítmica com nota longa, três notas curtas iniciando no contratempo e mais uma nota longa ao fim. Nesta primeira exposição o motivo é exposto na região de Ré Maior. A primeira exposição do motivo está destacada em vermelho, com variações destacadas em verde e laranja, figura de acompanhamento destacada em azul:

Figura 57: Tema e motivos apresentados no solo “Bela esta manhã”, c. 478-483, cena 2, Ato I da ópera A Moreninha.

Fonte: Elaborada pela autora.

Os contratempos da figura de acompanhamento da ária “Bela esta manhã”, que também são utilizados na melodia principal, trazem uma sensação de movimento sugerindo o balanço das ondas do mar, sobre o qual fala D. Ana. A escrita homofônica³⁰ que caracteriza as linhas das cordas sugere um mar calmo, um balanço ameno como a vida que D. Ana expressa desejar ao fim da frase.

O motivo de D. Ana, bem como as células que caracterizam o acompanhamento de sua ária, podem ser encontrados de formas variadas ao longo da ópera, como demonstramos no quadro 40.

Quadro 40: Variações do motivo relacionado à D. Ana na ópera A Moreninha.

| | |
|---|--|
| <p>Cena 2, Ato I, c.484, c.495</p> | |
| <p>Cena 7, Ato I, c.1280</p> | |
| <p>Cena 4, Ato II, c.951</p> | |

Fonte: Elaborado pela autora.

³⁰ Segundo Girard (2001, p.4), a homofonia “em seu sentido mais amplo, refere-se a linhas melódicas em progressão paralela de intervalos, acordes ou agregados harmônicos”.

D. Violante

À personagem D. Violante está associado um motivo bastante próximo ao motivo A de Augusto, apresentando inclusive a mesma figura rítmica sincopada no início, mas agora em anacruse, e uma célula cromática em semicolcheias. Sua primeira aparição se dá na cena 3 do Ato I (Figura 58), sendo exposto pela linha vocal da personagem. A característica principal do tema é o intenso cromatismo de suas linhas, estabelecendo um rápido ritmo harmônico que traz a sensação de continuidade e a expectativa de resolução. Na primeira vez que é apresentado se concentra na região harmônica de Mi menor.

Figura 58: Tema relacionado à D. Violante na ópera *A Moreninha*.

Fonte: elaborada pela autora.

O acompanhamento, do tipo figuração, apresenta uma construção rítmica bastante ativa, formada por dois planos: no meio do registro temos semicolcheias com arpejos e linhas cromáticas, enquanto no registro mais grave observamos a figura rítmica característica da polca, com notas das tríades estabelecendo a harmonia do trecho.

Figura 59: Figura de acompanhamento relacionada à D. Violante na ópera *A Moreninha*.

Fonte: Elaborada pela autora.

Sr. Keblerc

Completando o time dos sexagenários, Sr. Keblerc apresenta um motivo que quase sempre aparecerá prenunciando suas entradas, caracterizado por um arpejo de acorde de dominante, geralmente a partir de Si bemol maior. A nota ápice do motivo é geralmente uma colcheia pontuada seguida de semicolcheia que equilibra o movimento de salto ascendente com graus conjuntos descendentes.

Figura 60: Primeira exposição do motivo relacionado ao Sr. Keblerc, c.518-521, Cena 2, Ato I da ópera *A Moreninha*.

The musical score for Figure 60 shows the first exposure of a motif related to Sr. Keblerc. The score is for measures 518 to 521. The instruments shown are Fag. (Bassoon), Tr. (Trumpet), Vcl. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The motif is highlighted in red boxes across measures 520 and 521. The lyrics are: "São e - les mes-mo mo, do-na A - na! Já pos-so a-té ver Fi -". The dynamic marking *mf* is present in the highlighted sections.

Fonte: Elaborada pela autora.

O motivo relacionado ao Sr. Keblerc geralmente é apresentado pelo fagote, violoncelo, contrabaixo, trompa, ou seja, instrumentos de registro grave, assim como o registro da própria voz do personagem, interpretado por um baixo. Uma exceção se faz ao fim da cena 6, no compasso 984, no qual o motivo passa a ser executado pela flauta, oboé, clarinete e violino 1, todos instrumentos agudos. Tal mudança radical de registro ajuda a ilustrar a situação desconfortável e a agitação do personagem na cena em questão.

Figura 61: Motivo relacionado ao Sr. Keblerc sendo executado pelos instrumentos agudos na ópera *A Moreninha*

983

Allegro

187

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

KEBL. (*gagueja*)

ti - va me me - re - ce um brin - de.

Allegro

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fonte: Elaborada pela autora.

Para além da primeira ocorrência, que se dá na cena 2, o motivo do Sr. Keblerc ocorre em outros trechos, sempre com algumas variações, como mostramos no quadro 41:

Quadro 41: Variações do motivo relacionado ao Sr. Keblerc na ópera *A Moreninha*.

| | |
|--------------------------|--------------|
| Cena 5, Ato I, c.780-781 | <p>c.780</p> |
| Cena 6, Ato I, c.947 | <p>c.947</p> |

Fonte: Elaborada pela autora.

Referências ao motivo do Sr. Keblerc reaparecem na cena 6, acrescidas de uma nova célula que atua como uma transição para o motivo da personagem Paula que veremos logo em seguida.

Paula

Paula, ama de Carolina, contracenana com Sr. Keblerc em uma das cenas de maior comicidade da ópera, a cena 6 do Ato I. Nesta cena podemos ouvir pela primeira vez o motivo musical A relacionado à Paula, aparecendo nos instrumentos. O motivo consiste em uma linha melódica que caminha por graus conjuntos, alternando intervalos de meio-tom e tom, com notas articuladas de duas em duas (Figura 62):

Figura 62: Primeira ocorrência do motivo A relacionado à Paula, c.913-918, Cena 6, Ato I da ópera *A Moreninha*.



Fonte: Elaborada pela autora.

Entendemos que a articulação das notas do motivo A pode estar relacionada ao andar da personagem, especialmente por aparecer sempre que Paula entra em cena. Este é mais um exemplo de retórica musical na ópera, tratando-se no caso figura retórica *Paragoge de Kircher*, que para Cano (2011, p.161) “é a descrição musical de ações”. O motivo aparece ligeiramente variado e transposto ao longo da cena por 9 vezes, normalmente nas vozes mais agudas, sendo que podemos observar algumas dessas variações na figura 63:

Figura 63: Variações do motivo relacionado à Paula da ópera *A Moreninha*.

Fonte: Elaborada pela autora.

No compasso 990 temos a aparição do motivo A não mais no registro agudo, mas sim no meio da textura. Na parte de cima da textura observamos arpejos que lembram o motivo do Sr. Keblerc, construindo assim um trecho caracterizado pela sobreposição de motivos relacionados a diferentes personagens que contracenam (Figura 64).

Figura 64: Sobreposição do motivo da Paula com o do Sr. Keblerc na ópera *A Moreninha*

70 (Paula entra e vai direto no vinho e serve-se sem esperar por Keblerc ;
saindo de cena , já cambaleante , leva novos objetos)

Allegro

C 133

Fonte: Partitura para piano e voz localizada na Associação Amigos Mahle.

Ao longo da cena o Sr. Keblerc oferece vinho a Paula, que inicialmente hesita (cantando uma melodia com o texto “Não sei se devo, não sei se faço mal”), mas acaba por aceitar cada uma das 3 taças oferecidas. Mahle então ilustra uma leve embriaguez da personagem através da variação de seu motivo. Antes caracterizado por uma rítmica regular e divisão de duas em duas notas, remetendo a passos firmes e ritmados, após as taças de vinho a rítmica passa a compreender figuras de mínima pontuada e colcheia, além de indicações de *accelerando* e *ritardando*, aludindo a passos cambaleantes e momentos de desequilíbrio de Paula (Figura 65).

Figura 65: Variação rítmica no motivo relacionado a Paula, c.1000 a 1004, Cena 6, Ato I da ópera *A Moreninha*

c.1000

mf fz fz fp

Fonte: Elaborada pela autora.

Outro motivo recorrente da Paula, que chamaremos de motivo B (Figura 66), tem sua primeira ocorrência na linha vocal com a seguinte frase “Não sei se devo, não sei se faço mal”. O motivo B é caracterizado por seu ritmo pontuado e sequência cromática de semicolcheias, sendo que nas variações que se seguem deste motivo, a célula cromática é mantida. O estilo característico das linhas vocais da Paula é identificado por um início com salto, sobretudo de 4^a, seguido por graus conjuntos.

Figura 66: Motivo B na linha vocal da Paula, c.925-927, Cena 6, Ato I, linha vocal, da ópera *A Moreninha*

c.925 PAULA *cromatismo*

Não sei se de-vo___ não sei se fa-ço mal.____

Fonte: Elaborada pela autora.

Assim como no motivo A, a cada taça de vinho tomada o motivo B vai sofrendo alterações. Ao compararmos sua primeira ocorrência com a última, podemos ver que a estrutura rítmica se mantém, enquanto a estrutura intervalar, no início da frase, torna-se muito mais dissonante pela presença do intervalo de 4^a aumentada entre Dó dobrado sustenido e o Sol# já no primeiro intervalo, sendo que no acompanhamento instrumental observamos um acorde de Sol# menor, gerando conflito entre a nota Ré# do acorde e o Dó dobrado sustenido da linha vocal.

Figura 67: Variação do motivo da Paula presente na linha vocal, c.974-975, Cena 6, Ato I da ópera *A Moreninha*.

69 Paula K

Não sei se de-vo,___ não sei se faço mal.

Fonte: Partitura para piano e voz do acervo da Associação Amigos Mahle.

O motivo A relacionado à Paula, em sua grande parte, é exposto principalmente por violino I, flauta, oboé e pela linha vocal da personagem. Uma exceção ocorre no c. 990, quando o motivo A passa a ser apresentado pelo fagote e pela viola. Já o motivo B é apresentado somente pela linha vocal da personagem, com apenas uma exceção no compasso 935, no qual pelo violino I e o oboé o apresentam no exato momento em que Paula leva a taça de vinho a boca pela primeira vez, retomando o texto “*Não sei se devo, não sei se faço mal*”.

Outro ponto interessante a destacar na cena entre Keblerc e Paula é a intensa alternância de andamentos ao longo do trecho, com 23 indicações de mudança, desde *Adagio* até *Allegro*.

Joaquina, Clementina e Joana

Passando para o trio vocal formado por Joaquina, Clementina e Joana, relacionado a elas existe um tema que é exposto na linha da voz, cuja primeira aparição se dá na cena 2, ato I, na voz da personagem Joana. O tema é composto por duas sentenças, A e B, iniciando em anacruse na tônica (dó na primeira aparição) e subindo até a nota mais aguda logo no início, descendo em um arpejo para fechar a sentença A no acorde da relativa maior (Mi bemol maior). A sentença B se inicia também na anacruse com movimento ascendente em direção à tônica, seguindo mais uma vez com arpejos descendentes que trazem o tema ao fim na nota tônica uma oitava abaixo da inicial.

Figura 68: Primeira exposição do tema relacionado às personagens Joaquina, Clementina e Joana na ópera *A Moreninha*.

c.400 Sentença A Sentença B

Um ra - paz pre - ci-sa de mão fir - me e não po-de ter mui-tos re - ga-los

Fonte: Elaborado pela autora.

As 4 exposições do tema comportam as três vozes das personagens, contando com transposição para outras tonalidades e dobramento das linhas vocais com flauta, oboé e clarinete.

É característico desse tema uma figura de acompanhamento em *ostinato*, com uma camada de violinos I em arpejos de semicolcheias sobreposta à figura rítmica típica do baião nos violinos II e pandeiro (Figura 69).

Figura 69: Figura de acompanhamento no tema relacionado à Joaquina, Clementina e Joana na ópera *A Moreninha*.

Vivo c.345

Pand. VI. I VI. II

Fonte: Elaborada pela autora.

A gruta

Não somente aos personagens são atribuídas temas ou motivos, mas também a alguns cenários. Mahle, ao tratar das cenas com ambientação na gruta, cria uma sonoridade muito diversa de todas as outras cenas, utilizando os ritmos do baião e da polca, caracterizada por não com uma linha melódica guiando o discurso, mas sim por uma construção textural particular.

A primeira cena com ambientação na gruta localiza-se na cena 7 do Ato I, sendo que a música em questão está construída a partir de três camadas: uma primeira camada com colcheias intermitentes nos violinos, em intervalos de 2^a; uma segunda camada composta por notas longas executadas pela flauta e clarinete e as notas pedais (mi e si) executadas por trompa, violoncelo e contrabaixo; e uma terceira camada composta pelas violas executando uma figura rítmica sincopada. A sensação é de uma textura estática com um colorido bastante particular.

Figura 70: Sobreposição de planos sonoros na Cena 7 da ópera *A Moreninha*.

80

1126 Adagio

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fg. *pp*

Tr. *pp*

Vno. solo VI-solo

Vno. I *pp* pizz. *p* arco *mf* *p* pizz. *mf* *p* arco *pp*

Vno. II *pp* pizz. *p* arco *mf* *p* pizz. *mf* *p* arco *pp*

Vla. *pp* divisi

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Fonte: Elaborada pela autora.

Em determinado momento, sobre a textura soa uma frase de violino solo em escala pentatônica a partir de mi. Mahle não determina a organização métrica de tal

frase, deixando ao solista a liberdade para executar a frase no tempo que achar coerente.

Figura 71: Solo de violino durante cena que se passa na gruta na ópera *A Moreninha*.

The musical score for Figure 71 shows a violin solo in Act 1 of the opera *A Moreninha*. The solo begins at measure 1139 and continues through measure 1140. The violin part features a triplet pattern of eighth notes, with an *accel.* (accelerando) marking above the music. The rest of the orchestra, including Oboe (Ob.), Trumpet (Tr.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.), is playing a sustained chord with a *sul pont.* (sul ponticello) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic.

Fonte: Elaborada pela autora.

3.3. A montagem – das telas ao palco

A montagem realizada em 2022 passou por diversas adaptações no decorrer deste período que compreende 2020 a 2022. A fase inicial da montagem consistiu na realização de ensaios musicais, buscando unir voz e piano. Contudo, ao começarmos a esboçar o cronograma em 2020, fomos surpreendidos por um longo período de estado pandêmico ocasionado pelo vírus Sars-Cov-2. Logo, toda nossa preparação ficou estagnada a partir do decreto de 11 de março de 2020 a fim de respeitarmos o isolamento social.

Passado um ano, em 2021, com a necessidade de dar andamento às atividades, a estratégia adotada foi iniciarmos nossas leituras musicais no formato remoto, através das plataformas *ZOOM* e *Google Meet*.

Para a concretização dessa montagem foi necessária a parceria entre o Ópera Estúdio Unicamp com a Orquestra Sinfônica da Unicamp.

Os ensaios musicais remotos eram realizados semanalmente com duração de duas horas. Era solicitado que cada cantor estudasse previamente sua respectiva

parte para que os ensaios coletivos tivessem mais fluidez, uma vez que não era possível a presença de um pianista correpetidor.

De certa forma, a ópera *A Moreninha*, em quase sua totalidade, as linhas vocais dos personagens são pensadas na forma de diálogos, ou seja, não temos dois personagens cantando simultaneamente, com exceção dos coros e conjuntos vocais, consequentemente os ensaios tiveram maior eficácia e praticidade.

O fato de a ópera ser com texto em português, para evitarmos quaisquer regionalismos, foi adotado como referência o que propõe Starling e Herr (2007) e Kayama (2007).

A etapa inicial dos nossos ensaios foi primeiramente buscar entendimento sobre quem eram os personagens, suas características físicas, de personalidade, qual a função do personagem dentro do enredo, sugerindo que obtivessem informações tanto do romance quanto do libreto.

É de suma importância entender o significado interno do que cada personagem canta, levando em consideração o que os outros estão dizendo.

Em seguida, foi trabalhado aspectos como: articulação do texto perante o ritmo, afinação de determinados intervalos mais dissonantes, que são recorrentes nas linhas melódicas dos personagens, bem como trechos de cromatismos e a prosódia do texto, observando a ênfase das sílabas tônicas, bem como perceber os acentos agógicos empregados por Mahle. Zander (2003) cita que normalmente os cantores durante os ensaios poderão apresentar dificuldades sobre determinados elementos como texto, ritmo, saltos melódicos difíceis e afinação nas modulações e passagens enarmônicas.

Outro ponto característico na ópera, é que em grande parte, as linhas vocais têm um estilo vocal silábico *parlando*, que se distancia do estilo vocal *legato* característico no repertório tradicional de ópera italiana.

O próximo passo foi dar início aos ensaios cênicos, organizados e dirigidos por Filipe Venâncio, o qual em entrevista cedida a Liana Coll (2022) para uma notícia veiculada no *site* da Unicamp, cita que uma das ferramentas para a preparação cênica dos cantores foi a utilização dos ritmos jongo e samba de coco nos aquecimentos, para que estes incorporassem elementos de brasilidade em cena.

A ópera foi apresentada em 3 cidades do interior de São Paulo: Limeira, Pirassununga e Campinas³¹ nos dias 13, 14 e 16 de julho, respectivamente. O grande

³¹ A apresentação realizada em 16 de julho de 2022, no Teatro Castro Mendes em Campinas, pode ser assistida em: <https://www.youtube.com/watch?v=WCxnHyH2nBE>

dilema enfrentado foi encontrar teatros que dispusessem de fosso para realização da montagem.

Para que fosse viável a montagem em teatros sem fosso, foi adotado um posicionamento no qual a orquestra ficou alocada atrás dos cantores. Esse posicionamento é mostrado na Figura 72 abaixo:

Figura 72: Posicionamento da orquestra adotado nas montagens de 2022.



Fonte: Fotografia de Nina Pires.

A montagem teve direção artística de Angelo José Fernandes, direção musical da maestrina Cinthia Alireti e direção cênica de Felipe Venâncio. No Quadro 42 abaixo, apresentam-se a relação de integrantes e as suas respectivas funções nas montagens:

Quadro 42: Relação de integrantes e suas respectivas funções nas montagens da ópera *A Moreninha* em 2022.

| Função | Integrantes |
|---------------|------------------------------------|
| Carolina | Raíssa Amaral e Karen Santos |
| Augusto | Vinicius Cestari e Sérgio Cardonha |
| Filipe | Daniel Luiz |
| Leopoldo | Leandro Cavini |
| Fabício | Clóvis Português |
| Clementina | Juliana Kreling |

| | |
|---|--|
| Joaquina | Katherine Vitória e Thaís Costalonga |
| Joana | Rafaela Duria e Karine Franklin |
| D. Ana | Marília Carvalho |
| D. Violante | Luíza Campagnolo |
| Sr. Keblerc | Luís Felipe Souza |
| Paula | Amanda Amorim |
| Dr. Pedro | André Hernandez e Rafael Gelfuso |
| Direção Musical e Regência | Cinthia Alireti |
| Direção Artística | Angelo J. Fernandes |
| Direção cênica, preparação corporal e cenógrafo | Felipe Venâncio |
| Pianista Correpetidor | Daniel Gonçalves |
| Flauta | João B. de Lira e Rogério Peruchi |
| Oboé | João C. Goehring e Martin Lazarov |
| Clarinete | Cleyton Tomazela e Eduardo Freitas |
| Fagote | Alexandre Abreu e Francisco Amstalden |
| Trompa | Bruno Demarque e Silvio Batista |
| Percussão | Fernanda Vieira e Orival Boreli |
| Violinos | Artur Huf, Alexandre Chagas, Ana Eleonor Ramalho, Eduardo Semencio, Everton Amorim, Ivenise Nitchepurenco, Julio Cesar Daolio, Maurizio Maggio, Paulo Brito, Paulo Martins Lima, Renato de Almeida |
| Violas | Ivana Paris Orsi, José Eduardo D´Almeida, Frederico Magalhães, Marcos Rontani** e Elinar Albuquerque* **assistente de direção musical * músico convidado |
| Violoncelos | Lara Z. Monteiro, Daniel Lessa, Érico Amaral Jr.e Meila Tomé |
| Contrabaixos | Sergio Pinto e Walter Valentini |
| Produção Cênica | Ocupação Lírica de Teatro Itinerante |
| Figurinista e visagista | Laura Françaço e Malonna |
| Iluminador e cenógrafo associado | Presto Kowask |
| Aderecista e assistente de cenografia | Graziele Garbuio |

| | |
|------------------------------|------------------------|
| Assistente de direção cênica | Lara Ramos |
| Assistente de produção | Leandro Cavini |
| Costureira | Altina Dias |
| Assistente de figurino | Marita Prado e Pollybr |
| Assistente de visagismo | Bixa Fina |
| Assistente de cenografia | Gabriel Pangonis |
| Assistente de iluminação | Rômulo Scarinni |

Fonte: Elaborado pela autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da análise final deste trabalho, é imprescindível dizer que Mahle busca, através de suas composições, a interdisciplinaridade de diversas áreas, pois além de compositor, Mahle é considerado um grande formador pedagógico musical. A partir da fundação da EMP em 1953, Mahle preocupou-se em compor obras para jovens estudantes, seu catálogo abrange mais 2.500 títulos, este número significativo nos mostra a sua vasta contribuição para a literatura musical brasileira, principalmente no âmbito composicional pedagógico. Conforme Barros (2005), as obras de Mahle, do ponto de vista pedagógico, se assemelham a *Gebrauchsmusik*, (música funcional) ou *Sing-und-Spielmusik* (música para cantar e tocar), conceitos definidos por Paul Hindemith.

O compositor, fundador da Escola de Música de Piracicaba, em entrevista cedida a Frias (1998), diz que o seu principal objetivo com a Escola de Música era “contribuir para um desenvolvimento mais completo do aluno”. Além disso, havia amplo incentivo ao canto na escola, ou seja, “uma importante característica da EMP, resultado da filosofia de Mahle e sua esposa, é que todas as crianças cantam, mesmo aquelas que estudam instrumento.” (Feres-Lloyd, 2000, p. 12).

Segundo Barros (2005), o trabalho didático- composicional de Mahle tem como características: “[...] a importância do folclore, a ênfase na música de conjunto, o cuidado com a formação teórica, a prática da música vocal e, num nível mais abrangente, a preocupação com a formação humana dos alunos [...]” . Para Mahle, a Escola era um meio do aluno se tornar independente, um meio de descobrimento de suas inclinações pessoais, bem como para desenvolver todo seu potencial.

Partindo do pressuposto que um dos objetivos da EMP era contribuir para um desenvolvimento mais completo dos alunos e do incentivo ao estudo de canto, da análise dos integrantes das montagens das óperas é possível verificar que os integrantes não se restringiam somente a cantores profissionais, em diversas ocasiões os solistas das montagens não tinham a voz como instrumento principal. Fato este que corrobora uma característica da EMP que era o amplo incentivo do canto, esta qual remete também à teoria pedagógica de Paul Hindemith em *The Craft of Musical Composition*.

Mahle, através das óperas, mostrou sua predileção por obras brasileiras de diversos períodos da literatura, nos leva a crer que o compositor busca através não só da música enaltecer a cultura nacional.

Apesar do enfoque ter sido na ópera *A Moreninha*, existem alguns aspectos que formam um núcleo em comum entre as óperas do Mahle.

Da observação das linhas vocais, a partir das diretrizes propostas pelos autores Stein e Spilmann (1996) todas possuem características muito semelhantes, predomina o estilo vocal silábico *parlando*, que remete ao estilo de recitativo *accompagnato*, o qual caracteriza as óperas.

Ainda, as linhas vocais são caracterizadas por uma nota por sílaba, por uma sucessão de notas cantadas numa mesma nota, pequenos saltos intervalares, bem como alguns de maior amplitude como 8ª e 9ª. O compositor emprega também o uso do *sprechgesang* em determinados momentos das óperas.

Os autores supracitados afirmam que a forma como as linhas vocais são construídas, a partir destes moldes descritos e adotados por Mahle, contribuem para a inteligibilidade do texto.

Outro ponto a ressaltar, é a vivacidade rítmica e cultural que Mahle emprega em *A Moreninha*, como a figura característica do baião, da síncope característica da música brasileira que são empregadas como motivo rítmico gerador de temas, motivos e figuras de acompanhamento, que combinadas geram organizações cométricas e contramétricas.

Sobre as partituras utilizadas neste trabalho, que se encontram na Associação Amigos Mahle, quase em sua totalidade são manuscritos autógrafos, ou seja, foram editadas pelo próprio compositor, sendo inevitável que por algumas vezes ocorram erros por distração ou omissão, bem como variantes entre as fontes de uma mesma obra.

Existem algumas publicações das obras do compositor por editoras externas como Irmãos Vitale, Funarte, Hal Leonard, Alfred Music, MEC/Funarte, Novas Metais, Ricordi, Academia Brasileira De Música (ABM), Tonos, UFPR, Casarotti Klavier Publisher, que publicaram obras como: *Vamos Maninha Vol.1 e 2* para piano, *Sonatina* (1973) para piano, *As Melodias Da Cecilia* (1972) para Flauta, *As Melodias Da Cecilia* (1972) para piano, *Arapuá-Tupana* (1994) para Orquestra, *O Caçador De Esmeraldas* (1977) para Orquestra, *7 Peças Sobre Uma E Duas Notas Só* (1954) para piano, *Sonatina* (1956) para piano, *Sonatina* (1955) Para Violino E Piano, entre algumas

outras. Ou seja, existem publicações, mas diante do número de obras e arranjos no catálogo do compositor, constata-se uma escassez considerável de publicações. Quanto às óperas, nenhuma delas até o momento foi publicada.

Outro ponto a destacar é que no acervo da Associação Amigos Mahle, muitas das obras ainda se encontram sem digitalização, não há formato eletrônico, há somente a fonte física, como nos casos das grades orquestrais de *Maroquinhas Fru-Fru* (1954), *O Garatuja* (2005) e *Isaura* (2020). Isto significa que ao solicitar alguma partitura ao acervo é necessário que os funcionários realizem o processo de digitalização tanto da partitura orquestral quanto das partes cavadas.

No caso da ópera *A Moreninha*, a partitura orquestral que se encontra no acervo da Associação Amigos Mahle como constatado no aparato crítico, apresentou diversas inconsistências. Cita-se: erros por omissão ou esquecimento de elementos musicais; o layout da grade que apresenta excesso de compassos em branco por página, que gera viradas de páginas desnecessárias prejudicando a condução do regente; a ausência de numeração de compasso, o que inviabiliza uma relação clara e objetiva entre regente e instrumentistas; ausência de indicação de significado de simbologias utilizadas pelo compositor.

Sabe-se que as dificuldades para se montar uma ópera esbarram em diversos obstáculos, entretanto a falta de edições, tanto das obras do Mahle, quanto de outros compositores brasileiros, é uma problemática nacional. Cardoso (2012) faz um questionamento acerca das óperas brasileiras, abordando a seguinte questão:

“Se compositores brasileiros de várias gerações se dedicaram a escrever óperas nos mais diversos estilos, por que não as vemos incluídas nas temporadas dos grandes teatros brasileiros? [...] Faço outra pergunta: onde estão as partituras e partes orquestrais, reduções de piano e libretos dessas óperas para os intérpretes?” (Cardoso, 2012, p. 292).

Esse questionamento nos leva a crer o quão importante é as obras nacionais passarem por edições, publicações para que assim possam ser devidamente reconhecidas.

Em entrevista cedida ao Jornal de Piracicaba à Malu Rigatto em 1992, ano de estreia de *A Moreninha*, Mahle revelou suas preocupações acerca da realização das montagens, citando o fato de que a *A Moreninha* ficou anos engavetada, que: [...] o que torna a produção de uma ópera, um empreendimento arriscado no Brasil, são os custos com músicos, cantores, dançarinos, coreógrafos, cenógrafos, figurinos...[...] (Jornal de Piracicaba, 1992 [entrevista cedida à Malu Rigatto]).

Não pode ser a ausência de edições, publicações e dificuldade de acesso às partituras mais um entrave para a viabilização de montagens.

Se observarmos as montagens já realizadas das óperas do compositor, grande parte teve iniciativa através EMP, tendo Mahle e Cidinha Mahle como os grandes líderes para que se tornassem possíveis as montagens, sejam através de parcerias, subvenções ou de leis de incentivo à cultura.

Takeda (2015) questiona o quanto os compositores dependem de instituições para que se torne possível a apresentação de uma ópera. Mahle, apesar de ter estreado suas quatro óperas, com exceção de *Maroquinhas Fru-Fru*, todas as montagens já realizadas tiveram vinculação direta por iniciativa do compositor ou por uma vinculação semi-indireta, como no caso em que esta autora, através da realização da edição crítica da ópera *A Moreninha*, viabilizou uma nova montagem. Ou seja, somente em *Maroquinhas Fru-Fru* houve iniciativa de montagem, sem ter iniciativa vinculada ao compositor.

As óperas tiveram suas estreias, porém não se tornaram parte do repertório operístico brasileiro, um problema que segundo Takeda (2015), faz parte de um problema mundial, no qual, após as estreias, dificilmente, as montagens retornam aos palcos.

A conjunção de diversas ferramentas como escolha de enredo, aspectos musicais, o uso da língua portuguesa, nos coloca diante da função social que existe na música, já citada por Mahle, que corrobora com o conceito abordado por Freire, no qual “a Música é um instrumento potencial de transformação do homem e da sociedade [...] ela contribui para a elaboração de um saber crítico, conscientizador [...] assim como para um aperfeiçoamento ético individual” (Freire, 2010, p. 22).

Com este trabalho, pretende-se abrir novos espaços de pesquisa sobre as óperas do Mahle, fornecendo subsídios iniciais, criando uma base para futuras investigações e edições. Além disso, pretende-se fomentar o reconhecimento da ópera em língua portuguesa inspirada na literatura brasileira, incentivando novas montagens destas óperas, bem como a de outras óperas nacionais.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de Alencar. **O Garatuja**. Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1987.
- ALVARENGA, Hermes Cuzzuol. **Ousadia e convenção no Segundo concerto para Violino e Orquestra de Camargo Guarnieri**. Série Estudos No. 5. Porto Alegre, p. 183-256, dezembro 2000.
- ARZOLLA, Antonio Roberto Rocca dal Pozzo. **Uma abordagem analítico-interpretativa do Concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernst Mahle**. 1996. 120 p. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.
- AUGUSTI, Valéria. **O romance como guia de conduta: “A Moreninha e Os Dois Amores”**. 1998. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.
- BARROS, Guilherme A. S. **Goethe e o pensamento estético-musical de Ernst Mahle: um estudo do conceito de harmonia**. 2005. 279 p. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- BATUÍRA, Marcelo. O camafeu e a esmeralda: um ensaio sobre a ópera A Moreninha de Mahle. **Revista Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba**, Piracicaba, n. 21, p. 163-170, 2014.
- BELKIN, Alan. **Artistic orchestration**. 2001. Disponível em: <<https://alanbelkinmusic.com/bk.O/O.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2023.
- BOECHAT, Maria Cecília. A Moreninha e a tradição cômica do Romantismo Brasileiro. **Revista do Cesp**, Belo Horizonte, v. 25, n. 34, jan./dez. 2005.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2000.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 2000.
- CANO, Rúben Lopez. **Música y retórica en el barroco**. México: UNAM, 2000. Disponível em: <www.lopezcano.net>. Acesso em: 18 maio 2023.
- CARDOSO, André. **A abertura do drama lírico Pelo amor! (1897) de Leopoldo Miguez (1850-1902)**. Volume 1: Atualidade da Ópera. Rio de Janeiro, 2012, p. 285-294 (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ).
- DALE, Edgar; CHALL, Jeanne S. **“The Concept of Readability.”** Elementary English, vol. 26, no. 1, 1949, pp. 19–26. JSTOR. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i40067220>>. Acesso em 21 mai. 2024.

DUBAY, William H. **Smart Language: Readers, Readability, and the Grading of Text**. California 2007. E-book (156p.) P&B. ISBN: ISBN: 1-4196-5439-X . Disponível em: <http://en.copian.ca/library/learning/smartlang/smartlang.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2024.

COLL, Liana. **A obra "A Moreninha" foi apresentada pela Orquestra Sinfônica e Ópera Estúdio da Unicamp**. 2022. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2022/02/23/obra-moreninha-foi-apresentada-pela-orquestra-sinfonica-e-opera-estudio-da>>. Acesso em: 03 set. 2023.

COSTA, Flávio Collins. **Entrevista de Ernst Mahle**. Piracicaba: Associação Amigos Mahle, 2009. Manuscrito.

FERES-LLOYD, Sônia. **The viola compositions of Ernst Mahle and their idiomatic and pedagogical characteristics**. Louisiana: Louisiana State University, 2000.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2017. 357 p. Disponível em: http://musicasacrabrasileira.com.br/ebooks/Musica_sacra.pdf>. Acesso em: 20 out. 2020.

GARBUIO, Rafael Luís. A formação do regente coral brasileiro: uma breve reflexão. *In*: GERALDO, J. A. M.; FERNANDES, A. J.; RASSLAN, M. C. (org.). **Regência em pauta**: diálogos sobre canto coral e regência. Campo Grande: UFMS, 2021, p. 15-26.

GIRARD, Anthony. **Analyse du language musical**: Volume 1: de Corelli à Debussy. Paris: Gérard Billaudot, 2001.

GOULD, Elaine. **Behind bars**: the definitive guide to music notation. Londres: Faver Music, 2011.

GRIER, James. **The critical editing of music**: history, method, and practice. New York: Cambridge University Press, 1996.

HARTKOPF, Alessandra Lucas Lopes. **Ópera brasileira nos séculos XX e XXI de 1950 a 2008**. 2010. Tese (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

HEITOR, Luís. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. 1 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.

HILDEBRANDT, Eduard. **A Carioca**. 1844. Pintura a óleo. National Galerie, Berlim. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Eduard_Hildebrandt_A_Carioca_1844.jpg#filehistory>. Acesso em: 22 ago. 2023.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011. 280p

ILHA de Paquetá na Baía do Rio de Janeiro. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65365/ilha-de-paqueta-na-baia-do-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 03 set. 2023. Verbete da Enciclopédia.

KARAM, Bianca. **A escrita de uma tradição: Macedinho ou Macedo?** 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, UERJ, Rio de Janeiro, RJ.

KOSTKA, Stefan; SANTA, Mathew. **Materials and techniques of post-tonal music.** New York: Routledge, 2018.

LIMA, Alexsandro; SILVA, Vladimir A. P. **A aprendizagem musical em cena: memorial da preparação de um Licenciando em Música, com ênfase em Canto, na ópera Maroquinhas Fru-Fru, do compositor Ernst Mahle.** In: XI Conferência Regional Latino-Americana de Educação Musical da ISME, Educação musical latino-americana: tecendo identidades e fortalecendo interações, Natal, 2017.

LIVINGSTON-ISENHOOR, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas. **Choro: a social history of a Brazilian popular music.** Disponível em: <https://archive.org/details/isbn_9780253345417/page/n7/mode/2up>. Acesso em: 20 set. 2023.

LOPES, Hélio. **Letras de Minas e outros ensaios.** São Paulo: EdUSP, 1997.

MAHLE, Ernst. Ópera brasileira nos palcos alemães. [Entrevista cedida a] O Estado de São Paulo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 1980.

MAHLE, Ernst. Mahle comemora 40 anos de carreira com A Moreninha. [Entrevista cedida à] Malu Rigatto. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 1992.

MATHES, James. **The analysis of music form.** Upper Saddle River: Prentice Hall, 2007.

MORAES, Dislane Zerbinatti. A “tagarelice” de Macedo e o ensino de história do Brasil. **História**, São Paulo, v. 23, p. 85-107, 2004.

NEWMAN, Ernest. **História das grandes óperas e seus compositores.** Porto Alegre: Editora Globo, 1954.

RAMOS, Eliana Asano. **A escrita pianística nas canções de Ernst Mahle.** 2016. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

REVISTA ACIPI. **Ano 44 – Nº 158.** Issuu, 2023. Disponível em: <https://issuu.com/acipi/docs/revista_acipi_web_edi_ao_158>. Acesso em: 22 ago. 2023.

REVISTA CONCERTO. **Os 90 anos de vida e ação de Ernst Mahle.** Disponível em: <<https://www.concerto.com.br/node/231100>>. Acesso em: 21 set. 2023

RONTANI, Marcos. **Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle – Empem**: percurso histórico e princípios pedagógicos. 2014. Tese (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: EDUSP, 1991.

SILVA, Geisa Fabíola Muller. **O veio da ironia romântica nos romances históricos de José de Alencar**. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

SILVESTRE, Gunnar Menezes. **Maroquinhas Fru-Fru**: uma abordagem contextual e interpretativa da ópera brasileira infantil. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

STEIN, Deborah.; SPILLMAN, Robert. **Poetry into song**: performance and analysis of Lieder. New York: Oxford University Press, 1996.

TAKEDA, Talita. **Aspectos comunicativos na ópera contemporânea brasileira**: uma análise do processo criativo do compositor Ronaldo Miranda. 2015. Dissertação (Mestre em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

TOKESHI, Eliane. **Ernst Mahle**: Violin Sonatas and Sonatinas (1955-80). 1999, 129 p. Tese (Doutorado em Música) – Northwestern University, Evanston, Illinois, 1999.

ZANDER, Oscar. **Regência coral**. Porto Alegre: Movimento, 2003.

APÊNDICE

A MORENINHA

ópera em dois atos

Ernst Mahle

Libreto de José Maria Ferreira

baseado no romance "*A Moreninha*" de Joaquim Manuel de Macedo

Piracicaba
1980

PERSONAGENS

| | |
|---|----------------------|
| Filipe, irmão de Carolina..... | <i>barítono</i> |
| Leopoldo, estudante de medicina..... | <i>baixo</i> |
| Augusto, estudante de medicina..... | <i>tenor</i> |
| Fabício, estudante de medicina..... | <i>tenor</i> |
| Clementina, namorada de Filipe..... | <i>mezzo-soprano</i> |
| Joaquina, sonsa, aérea, terna..... | <i>soprano</i> |
| Joana, apaixonada de Fabício..... | <i>contralto</i> |
| Carolina, a moreninha..... | <i>soprano</i> |
| Dona Ana, avó de Filipe e Carolina..... | <i>mezzo-soprano</i> |
| Dona Violante, velha senhora, importuna..... | <i>soprano</i> |
| Sr. Keblerc, meia idade, apreciador de bons vinhos..... | <i>baixo</i> |
| Paula, ama de Carolina, criada..... | <i>contralto</i> |
| Dr. Pedro, pai de Augusto..... | <i>barítono</i> |

A ação se passa em 1865 na cidade do Rio de Janeiro e numa ilha próxima

ORQUESTRAÇÃO

Quinteto de Sopros

Flauta
Oboé
Clarinete em Sib
Fagote
Trompa em Fá

Percussão

Triângulo
Maracas
Castanholas
Bumbo
Pandeiro
Pratos

Quinteto de Cordas

Violino I
Violino II
Viola
Violoncelo
Contrabaixo

Duração total aproximada: 130'

ATO I

| | |
|--|-----|
| Abertura..... | 01 |
| Cena 1 quarto de estudantes..... | 22 |
| <i>Filipe, Fabrício, Leopoldo e Augusto</i> | |
| Cena 2 salão elegante..... | 59 |
| <i>Clementina, Joaquina, Joana, Carolina, D. Ana, Sr. Keblerc, D. Violante, Filipe, Leopoldo, Augusto e Fabrício e Paula</i> | |
| Cena 3 salão elegante..... | 97 |
| <i>D. Violante e Augusto</i> | |
| Cena 4 salão elegante..... | 110 |
| <i>Augusto e Fabrício</i> | |
| Cena 5 salão elegante..... | 136 |
| <i>Clementina, Joaquina, Joana, Carolina, D. Ana, Sr. Keblerc, D. Violante, Filipe, Leopoldo, Augusto e Fabrício e Paula</i> | |
| Cena 6 salão elegante..... | 170 |
| <i>Paula, Sr. Keblerc, Carolina, D. Violante, Joaquina, D. Ana e Augusto</i> | |
| Cena 7 interior de uma gruta..... | 209 |
| <i>D. Ana, Augusto e Carolina</i> | |
| Cena 8 salão..... | 244 |
| <i>Carolina, todos</i> | |

ATO II

| | |
|---|-----|
| Música do Baile..... | 264 |
| Cena 1 salão de descanso..... | 271 |
| <i>Sr. Keblerc, Augusto, Leopoldo, Filipe e Fabrício; D. Violante, Clementina, Joaquina, Joana, Carolina e D. Ana</i> | |
| Cena 2 gruta..... | 324 |
| <i>Augusto, Joana, Joaquina, Clementina e Carolina</i> | |
| Interlúdio..... | 355 |
| Cena 3 quarto de estudantes..... | 377 |
| <i>Augusto, Leopoldo; Carolina, Dr. Pedro e Coro</i> | |
| Cena 4 salão..... | 415 |
| <i>Carolina, D. Ana; Filipe e Dr. Pedro</i> | |
| Cena 5 gruta..... | 439 |
| <i>Augusto e Carolina</i> | |
| Cena Final..... | 456 |
| <i>todos</i> | |

ATO I

José Maria Ferreira (1941-1991)

Abertura

Ernst Mahle (1929)

Vivo

The musical score is for the first page of the Overture, marked 'Vivo'. It features a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into ten staves, each representing a different instrument or section:

- Flauta:** Starts with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line with accents and slurs. Dynamics include *f* and *fz*.
- Oboé:** Mirrors the flute's melodic line, starting with a forte (*f*) dynamic and including *fz* markings.
- Clarinete em Sib:** Also mirrors the flute's melodic line, starting with a forte (*f*) dynamic and including *fz* markings.
- Fagote:** Mirrors the flute's melodic line, starting with a forte (*f*) dynamic and including *fz* markings.
- Trompa em Fá:** Mirrors the flute's melodic line, starting with a forte (*f*) dynamic and including *fz* markings.
- Pratos:** Provides rhythmic accompaniment, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and including *fz* markings.
- Violino I:** Provides harmonic support, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Violino II:** Provides harmonic support, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Viola:** Provides harmonic support, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Violoncello:** Provides harmonic support, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Contrabaixo:** Provides harmonic support, starting with a forte (*f*) dynamic.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*f*, *fz*, *mf*) to guide the performer.

Abertura

2

Musical score for Abertura, page 2, measures 6-10. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. (Clarinet)
- Fg. (Bassoon)
- Tr. (Trumpet)
- Pr. (Percussion)
- Vno. I (Violin I)
- Vno. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabasso)

The score is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The Flute part starts with a *mf* dynamic. The Oboe, Clarinet, Bassoon, and Trumpet parts start with a *p* dynamic. The Violin I and II parts feature a prominent melodic line with a *V* marking. The Viola and Cello parts feature a rhythmic pattern with a *V* marking. The Contrabasso part features a rhythmic pattern with a *V* marking. The Percussion part features a simple rhythmic pattern. The score is marked with a *6* at the beginning of the first measure.

Abertura

3

12

Fl. *mf*

Ob. *mf* *p*

Cl. *mf* *p*

Fg. *p* *p* *p cresc.*

Tr. *p*

Tri. Triângulo

Vno. I *p* *mf* *p cresc.*

Vno. II *p* *mf* *p cresc.*

Vla. *mf*

Vc. *p* *mf* *p cresc.*

Cb. *p*

Abertura

19

Fl. *mf* 3

Ob. *mp*

Cl. *mf* 3

Fg. *mf*

Tr.

Tri. *p* 3

Vno. I *pp* *mf*

Vno. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb.

Abertura

32

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Pan.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

p

V

V

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Abertura', contains measures 32 through 37. The score is arranged in a standard orchestral format with twelve staves. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Percussion (Pan.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part begins at measure 32 with a melodic line featuring slurs and ties. The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts have similar melodic lines. The Trumpet part consists of dotted quarter notes. The Percussion part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I and II parts play a continuous sixteenth-note accompaniment. The Viola part has a melodic line with slurs and ties, and a 'V' marking above the staff. The Violoncello and Contrabass parts have a simple bass line. Dynamics are indicated as *mp* (mezzo-piano) for the Flute and *p* (piano) for the Violin I. The page number '182' is in the top right, 'Abertura' is centered at the top, and '6' is in the top right corner. The measure number '32' is written above the first staff.

Abertura

7

38 *rit.* *a tempo*

Fl. *mf*

Ob. *p* *mf* *p*

Cl. *p* *mf*

Fg. *f*

Tr. *p* *mf*

B. Bumbo Maracas *mf* *p*

Vno. I *mf* *p*

Vno. II *p* *mf* *p*

Vla. *p* *p* *mf* *p* pizz.

Vc. *p* *f* *p* pizz.

Cb. *f*

Abertura

45

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Mrcs.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

V

Abertura

9

51

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Mrcs.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pratos

f

f

f

f

f

mf

cresc.

fz

fz

f

cresc.

fz

fz

f

arco

fz cresc.

fz

f

arco

fz cresc.

fz

f

fz cresc.

fz

f

fz cresc.

fz

f

Abertura

56

Fl.

Ob.

Cl. *f*

Fg.

Tr.

Pr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc. *V*

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Abertura', contains measures 56 through 60. The score is arranged in a standard orchestral format with twelve staves. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Percussion (Pr.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. Measure 56 is marked with a forte 'f' dynamic. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Clarinet part has a rhythmic, sixteenth-note pattern. The Percussion part has a simple rhythmic accompaniment with accents. The Violin and Viola parts have a similar rhythmic pattern, with some slurs. The Violoncello and Contrabass parts have a more active, rhythmic line. The page number '10' is in the top right corner, and the measure number '56' is at the beginning of the first staff.

Abertura

61

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Pr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

cresc.

f

V

V

V

V

Abertura

66

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Pr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf *f* *mf* *f* *mf*

più f

più f

più f

3

3

Abertura

13

71

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Pr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

solo

mp

p

V

V

V

Abertura

76

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Pr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p

pp

pp

pp

p

fp

pp

div.

V

V

V

V

Abertura

15

82

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Pr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Triângulo

p

p

p

p

Abertura

89

Fl. *p* *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fg. *p* *mf*

Tr. *p*

Tri. *mp*

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Abertura

17

96

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tri.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

f

mf

Pandeiro

mf

Abertura

103

Fl. *mp* *f*

Ob. *p* *f*

Cl. *p* *f*

Fg. *f*

Tr. *pp* *f*

Pan. *f*

Vno. I *pp* *stacc. sempre* *f*

Vno. II *pp* *f*

Vla. *pp* *f*

Vc. *pp* *f*

Cb. *f*

Abertura

19

110

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Pan.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bumbo

p

p

p

p

p

pizz.

p

Abertura

117

Fl. *cresc.* *f*

Ob. *cresc.* *mf* *cresc.*

Cl. *p* *cresc.* *mf* *cresc.*

Fg. *p* *cresc.* *mf* *cresc.*

Tr. *p* *cresc.* *mf* *cresc.*

B. *cresc.*

Vno. I *cresc.*

Vno. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *arco* *cresc.*

Abertura

poco largo

21

123

cresc.

fz ff

fz ff

fz ff

fz ff

fz

Prato

ff

fz ff

fz ff

fz ff

fz ff

fz ff

fz ff

Cena 1

(sugestão de quarto de estudante; uma cama, uma mesa pequena com livros e uma lâmpada a gás, um cabide com peças de vestuário da época; Filipe entra pela direita vindo da rua, Leopoldo entra pela esquerda vindo do interior da casa, Fabrício sentado à mesa parece estudar apicadamente, Augusto deitado na cama lê um livro e faz anotações num caderno.

1
130 **Allegro Moderato**

Cl. *mf*

Fg. *f*

Tr. *mf*

Vno. I *f*

Vno. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

134

Cl.

Fg.

Tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

137

This musical score page contains ten staves for the following instruments:

- Fl. (Flute): Rested throughout the passage.
- Ob. (Oboe): Rested throughout the passage.
- Cl. (Clarinet): Play a melodic line starting in measure 137 with a slur over a triplet of eighth notes, followed by eighth-note patterns in measures 138 and 139.
- Fg. (Bassoon): Play a melodic line mirroring the clarinet's, starting with a slur over a triplet in measure 137.
- Tr. (Trumpet): Play a simple rhythmic pattern of eighth notes in measure 137, followed by rests in measures 138 and 139.
- Vno. I (Violin I): Play a melodic line with a slur over a triplet in measure 137, followed by eighth-note patterns in measures 138 and 139. Dynamic *p* is marked in measure 138.
- Vno. II (Violin II): Play a rhythmic accompaniment of eighth notes throughout, with a slur over a triplet in measure 137. Dynamic *p* is marked in measure 138.
- Vla. (Viola): Play a rhythmic accompaniment of eighth notes with a slur over a triplet in measure 137. Dynamic *p* is marked in measure 138. A *V* (Vibrato) marking is present above the first measure.
- Vc. (Violoncello): Play a melodic line with a slur over a triplet in measure 137, followed by eighth-note patterns in measures 138 and 139. Dynamic *p* is marked in measure 138.
- Cb. (Contrabass): Play a simple rhythmic pattern of eighth notes in measure 137, followed by rests in measures 138 and 139. Dynamic *p* is marked at the end of the passage.

2

140

Fl. *p* *fz* *>*

Ob. *p* *fz* *>* *mf*

Cl. *p* *fz* *>* *mf*

Fg. *p* *fz* *>*

Tr. *p* *fz* *>*

FILIPE (entrando)

A-ten-ção ra - pa - zes! No-vi - da - des!_____

2

Vno. I *fz* *mf* *p*

Vno. II *fz* *mf* *p*

Vla. *fz* *mf* *p*

Vc. *fz* *mf* *p*

Cb. *fz*

144

Fl. *mf* *p*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fg. *mf*

Tr. *mf*

LEOPOLDO (*entrando*) FILIFE

Al-gué-m fa-lou em no-vi-da-des? Te-mos um con-vi-te pa-ra um fim de se-ma-na

Vno. I *mf* *p*

Vno. II *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Cb. *mf*

148 FIL. LEOPOLDO (*disposto a sair*)

em ca - sa da mi-nha a-vó na i - lha de Pa-que-tá. Vou já fa - zer as ma-las!

rit. *rit.*

Vno. I *V*

Vno. II *V*

Vla. *V*

Vc. *V*

3

151 a tempo

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUGUSTO (irônico)

FILIPPE (ofendido)

Um fim de se-ma-na na ca-sa da vo- vó... Por que não? É u-ma se-

3

a tempo

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

a tempo

4

162

Fl. *p* *mf* *f*

Ob. *p* *mf* *f*

Cl. *p* *mf* *f*

Fg. *p* *mf* *f*

Tr. *mf* *f*

LEOPOLDO

FILIFE

AUGUSTO,

Pri- mas?

Pois é...

Mas Au- gus- to não es- tá in- te- res- sa- do...

Um mo- men- to!

4

Vno. I *p* *mf* *f*

Vno. II *p* *mf* *f*

Vla. *p* *mf* *f*

Vc. *p* *mf* *f*

Cb. *p* *mf* *f*

166

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUG. FIL.

Nin-guém ain-da me fa - lou em pri-mas! A mais ve - lha tem de-zoi-to

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

arco

mf *p*

169

FIL. FABRÍCIO

a - nos, ca - be - los ne - gros e o - lhos da mes - ma cor. Jo -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

V

5

172

Ob. *fz mf*

Cl. *mp mf fz mf*

Fg. *mf fz mf*

Tr. *mf fz*

FABR. *- a - na!*

FIL. *A mais mo-ça tem um a-no a me-nos.*

5

Vno. I *mf fz mf*

Vno. II *mf fz mf*

Vla. *mf fz mf*

Vc. *mf fz mf*

Cb. *fz mf*

176

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fg. *mf*

FIL. AUG. FIL.

É lou-ra e de o-lhos a-zuis. Co-mo se cha-ma? Joa-qui-na!_

Vno. I *p* *mf* *p*

Vno. II *p* *mf* *p*

Vla. *p* *mf* *p*

Vc. *p* *p*



181 FIL.

A do mei - o é a mais in - te - res - san - te. Pá - li - da, ro - mân - ti - ca...

poco rit.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc. *solo* *p*

Cb. *p*

6

184 a tempo

Fl. *mf*

Ob. *fz* *mf* *mf*

Cl. *fz* *mf* *mf*

Eg. *fz* *mf* *mf*

Tr. *fz* *mf*

LEOP.

Mas Fi - li - pe, fal-ta a-in - da tua ir- mă!

a tempo

6

Vno. I *fz* *mf* *mf*

Vno. II *fz* *mf* *mf*

Vla. *fz* *mf* *mf*

Vc. *fz* *mf* *mf*

Cb. *pizz.* *mf*

187

Ob. *p*

FIL. LEOP.

É Ca - ro - li - na... U - ma be - la mo - re - ni - nha!

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*



189

Fg. *f* *p*

Tr. *f* *p*

AUG.

Que for - mi - dá - vel quar - te - to!

Vno. I *f* *p*

Vno. II *f* *p*

Vla. *f* *mf* *p*

Vc. *f* *mf* *p*

Cb. *f* *mf* *p*

192 AUG. poco rit. .

U - ma de de-zoi-to a - nos, pá - li-da, ro-mân-ti-ca, e por-tan - to, su-bli - me.

Vno. I

Vno. II *v*

Vla.

Vc.

Cb.



7

195 a tempo

Ob. *mf*

AUG.

3

Ou-tra com um a-no a me-nos, lou-ra de o-lhos a - zuis, u - ma bo-ne - ca.

Vno. I *mf* *p*

Vno. II *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Cb. *mf* *p*

199 AUG.

A ter-cei-ra é a da-ma mis-te-rio-sa. A quar-ta, be-la mo-re-ni-nha, se-ja pro-sai-ca ou po-

Vno. I *mf* *p*

Vno. II *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Cb.



203 AUG.

- é - ti - ca, é sem-pre de - li - cio - sa, ca - paz de meu co - ra - ção fa - zer pe -

Vno. I *fz*

Vno. II *fz*

Vla. *fz*

Vc. *fz*

Cb.

209 **a tempo**

Cl. *mf*

Fg. *mf*

AUG. LEOP. FIL.

Cla - ro que vou! Eu tam-bém! E vo - cê, Fa - brí - cio?

Vno. I *p* *mf*

Vno. II *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Cb. *mf*

212

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fg. *mf*

LEOP. FIL.

E - le não pa - re - ce en - tu - sias - ma - do! É que es -

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

214

Ob.

Cl.

Fg.

FIL.

AUG.

- tá a - pai - xo - na - do por u - ma das me - ni - nas. Não se pre - o - cu - pe, Fa - brí - cio.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

217

Cl.

Fg.

AUG.

FABR.

Nin - guém há de rou - bar a tua da - ma. Na - da mais fá - cil de ou -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

9

9

220 FABR.

-vir Au-gus-to a di-zer "te a-mo" a ca-da me-ni - na que pas - sa; In-cons-tan - te, vo -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

223 FABR.

-lú - vel ve - lha - co. Não diz o que sen - te, não sen - te o que diz.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

226 FABR.

O a-mor de Au-gus-to não du - ra três di - as! Em coi-sas de a-mor e - le só faz men-tir!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

fz

fz

fz

fz

fz

Cena 1

40

10

230

Fl. *p* *cresc.* 3 *fz*

Ob. *p* *cresc.* 3 *fz*

Cl. *f* *p* *cresc.* 3 *fz*

Fg. *f* *p* *cresc.* 3 *fz*

Tr. *p* *cresc.* 3 *fz*

AUG.

Meus ca-ros a-

10

Vno. I *f* *p* *cresc.* 3 *fz*

Vno. II *f* *p* *cresc.* 3 *fz*

Vla. *f* *p* *cresc.* 3 *fz*

Vc. *f* *p* *cresc.* 3 *fz*

Cb. *f* *p* *cresc.* 3 *fz*

234 AUG.

-mi-gos, en-fim eu sou mau, eu sou pe-ri - go - so e vo-cês são os tais! Não di-go o que

Vno. I *fz* *fz* *fz* *p*

Vno. II *fz* *fz* *fz* *p*

Vla. *fz* *fz* *fz* *p*

Vc. *fz* *fz* *fz* *p*

Cb. *fz* *fz* *fz*



238

Cl. *p* *fz*

AUG.

sin-to, não sin-to o que di-go... Não sou co-mo cer-tos a-mi-gos que di-zem ver-da-des ba-nais.

Vno. I *fz* *mf*

Vno. II *fz* *mf*

Vla. *fz* *mf*

Vc. *fz* *mf*

Cb. *fz* *mf*

242 **11**

Fg. *f*

AUG.

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

Se sou in-cons-tan-te, vo-cês são i-guais!



245

Fl. *p*

FIL.

Au-gus-to tem ra-zão. Mas es-te sen-ti-men-to que às ve-zes vo-ta-mos a dez

Vno. I pizz. *p* arco *p*

Vno. II pizz. *p* arco *p*

Vla. pizz. arco *p*

Vc. pizz. arco

Cb. pizz.

256

Cl.

Fg.

AUG.

FABR.

- rei ja - mais. To - li - ce! A - pos - to co - mo na se - gun - da fei -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.



259 FABR.

- ra vo - cê vai vol - tar da i - lha a - pai - xo - na - do por u - ma das pri - mas de Fi - li - pe.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

262 calmo

13

Fl. *fz* *f*

Ob. *fz* *f*

Cl. *fz* *f*

Fg. *fz* *f*

Tr. *p* *fz*

Pr. Pratos *fz*

LEOP. FIL. AUG.

Ou pe-la ir-mã de-le! Se não for pe-las qua-tro ao mes-mo tem-po! Nun-ca!

Vno. I *p* *fz* *f*

Vno. II *p* *fz* *f*

Vla. *p* *fz* *f*

Vc. *p* *fz* *f*

Cb. *p* *fz* *f*

calmo

13

269 FIL. (Fabrício atende prontamente e cede seu lugar na mesa a Augusto) FABR.

-vor! Quem per-der pa-ga-rá a con-ta de u-ma cei-a no me-lhor res-tau-

Vno. I *p* *V*

Vno. II *p* *V*

Vla. *p* *V*

Vc. *p*

Cb. *p*

272 14 rit.

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fg. *mf*

Tr. *mf*

FABR. LEOP.

-ran - te do Ri - o de Ja - nei - ro. 14 rit. Qual

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Cena 1

275 LEOP. FIL.

na - da! Pa - ga - rá um ca - ma - ro - te pa - ra a pró - xi - ma ó - pe - ra no te - a - tro lí - ri - co. Nem cei - a e

Vno. I *mf* V

Vno. II *mf* V

Vla. *mf* V

Vc. *mf* V

Cb. *mf* V



279 FIL.

nem ca - ma - ro - te. Se Au - gus - to per - der, es - cre - ve - rá a his - tó - ria da sua der - ro - ta.

Vno. I V

Vno. II V

Vla. V

Vc. V

Cb. V

15

283

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

fp

Pr.

Pratos

FIL.

Se Au-gus-to ga-nhar, es-cre-ve - rei eu a his-tó - ria do tri-un - fo de sua in-cons-

15

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

fp

fp

fp

fp

fp

Cena 1

287

Fl. *ff*

Ob. *f* *ff*

Cl. *f* *ff*

Fg. *f* *ff*

Tr. *f* *ff*

Pr. *fz*

FIL. AUG. (senta-se à mesa e começa a escrever dizendo as palavras em voz alta à medida que escreve a luz cai em resistência até restar apenas um foco sobre Augusto)

-tân - cia. Fei - to!

Vno. I *f* *ff*

Vno. II *f* *ff*

Vla. *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

Cb. *f* *ff*

290 rit. . . . 16 calmo

Fl.

Ob.

Cl.

Fg. *ff*

Vno. I rit. . . . 16 *ff* pizz. calmo

Vno. II *ff* p pizz.

Vla. *ff* p pizz.

Vc. *ff* p pizz.

Cb. *ff* p



294 AUG.

"No di - a vin - te de ju - lho de mil oi - to - cen - tos e ses - sen - ta e cin - co, na sa - la par - la - men -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cena 1

297 AUG.

tar da ca - sa de nú-me-ro seis-cen-tos, da ru - a Joa-quim Ma-nuel de Ma-ce - do,

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.



300 AUG.

sen - do tes - te - mu - nhas os es - tu - dan - tes Fa - brí - cio e Le - o - pol - do,

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

17

302

Ob. *fp*

Cl. *fp*

Fg. *fp*

Tr. *fp*

AUG.

con-cor-da-ram Fi-li-pe e Au-gus - to, tam-bém es-tu-dan - tes, que se a - té o di - a

17

Vno. I *fp*

Vno. II *fp*

Vla. *fp*

Vc. arco *fp*

Cb. arco *fp*

305

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUG.

8

3

vin-te de a-gos-to do cor-ren-te a - no, o se-gun-do con-cor-dan-te ti-ver a - ma-do a u-ma só mu-lher

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

f *fp*

309 AUG.

8

du-ran-te quin-ze dias ou mais, se-rá o-bri-ga-do a es-cre-ver um ro-man-ce em que tal a-con-te-ci-

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

18

312

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Tr. *f*

Pr. prato *f*

B. bumbo *f*

AUG.

men-to con-fes - se; e no ca - so con - trá - rio, i - gual pe - na so - fre - rá o pri -

18

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Cena 1

316

Tr. *p*

AUG.

-mei-ro con-cor-dan-te. Sa-la par-la-men-tar, vin-te de ju-lho de mil oi-to-cen-tos ses-sen-ta e

Vno. I *mf* *p*

Vno. II *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Cb. *mf* *p*



319

Fg. *mf* 19

Tr. 19

AUG.

cin - co. Sal - va a re - da - ção..." (apagam-se as luzes - são retirados os móveis e objetos de cena)

Vno. I *mf* 19

Vno. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

322

Cl. *mf*

Fg.

Tr. *mf*

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 322 to 325. It features seven staves: Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc./Cb.). The Clarinet part begins with a *mf* dynamic and includes accents and slurs. The Bassoon part has a similar *mf* dynamic. The Trumpet part is also marked *mf*. The string parts (Violins, Viola, Cello/Double Bass) feature various articulations such as accents, slurs, and breath marks (V) above notes.

326

Cl.

Fg.

Tr. *p*

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 326 to 329. It features the same seven staves as the previous system. The Clarinet part continues with complex rhythmic patterns and slurs. The Bassoon part has a *p* dynamic. The Trumpet part is marked *p* and features a long, sweeping slur across measures 327 and 328. The Violin I and II parts have accents and slurs. The Viola and Cello/Double Bass parts continue with their respective rhythmic and melodic lines.

Cena 1

330 20

Ob. *mf* *p*

Cl. *p*

Fg.

Tr.

20

Vno. I *mf* *più p*

Vno. II *mf* *più p*

Vla. *mf* *più p*

Vc. *mf* *più p*

Cb. *mf* *più p*

pizz.

334

Fl. *p*

Cl.

Vno. I *dim.*

Vno. II *dim.*

Vla. *dim.*

Vc. *dim.*

Cb. *dim.*

Cena 2

(Joana, Joaquina, Clementina e Carolina, com vestidos leves de praia e sombrinhas da mesma cor, surgem no salão - casa de D. Ana, na ilha - a caminho da praia; a cena se passa numa brilhante manhã de sábado)

21

339

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tri.

Triângulo

pp

p

21

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cena 2

345 **Vivo** (*surgem as moças*)

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Pan. *f*

Vno. I *f* **Vivo**

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f* pizz.

350

Fl.

Ob.

Cl.

Pan.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, labeled 'Cena 2' and page number '61', contains measures 350 through 354. The score is for an orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Pan flute (Pan.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part begins with a measure rest and then plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Oboe part has a measure rest followed by a melodic line. The Clarinet part has a measure rest followed by a melodic line. The Pan flute part plays a steady eighth-note accompaniment. The Violin I part plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Viola part plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violoncello part plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Contrabass part plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The score is written in a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The measures are numbered 350, 351, 352, 353, and 354.

22

355

Fl. *fz*

Ob. *fz*

Cl. *fz*

Pan. *fz*

CLEM. *fz*

In - cons - tan - te... vo - lú - vel... ve - lha - co...

Vno. I *fz* *p*

Vno. II *fz* *p*

Vla. *fz* *p*

Vc. *fz* *p*

Cb. *fz* *p*

359

Fl. *p*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fg. *pp*

CLEM. *pp*

Não diz o que sen - te... não sen - te o que diz...

Vno. I *pp*

Vno. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

363

Fl. *fz*

Ob. *fz*

Cl. *fz*

Fg. *fz*

Tr. *fz*

JOAQUINA

Oa - mor de Au - gus - to não du - ra três di - as! Em coi - sas de a - mor

Vno. I *fz*

Vno. II *fz*

Vla. *fz*

Vc. *fz*

23

368

Cl. *f*

JOAQ. e - le só faz men - tir!

JOANA Pois co - mi

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

373

Cl.

JOA.

3

f *mf*

— go a-con-te-ce ou-tra coi - sa! Fa - brí-cio o-be - de - ce. Fa - brí-cio é fi -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

f *mf*



378

Fl.

Cl.

p

JOA. CLEMENTINA

el. Já o Au-gus-to é um ca-so per - di-do, de to-das faz tro-ça, a to - das ma rit

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

p *p* *p* *p*

p *p* *p* *p*

p *p*

rit

a tempo

24

384

Fl.

Ob.

CLEM. JOAQUINA

chu - ca.. a tempo In - cons - tan - te... vo - lú - vel... ve - lha - co...

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

mf *mf* *fp* *p* *mf* *fp* *p* *fp* *p*

389

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

JOAQ.

Não diz o que sen - te... Não sen-te o que diz...

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

p *p* *p* *p*

394

Fl. *fz*

Ob. *fz*

Cl. *fz* *p*

Fg. *fz*

Tr. *fz*

JOANA *3* *3* *3* *3* *3*

Os ra - pa - zes são to - dos as - sim, são vo - cês que não sa - bem tra - tá - los.

Vno. I *fz* *p*

Vno. II *fz* *p*

Vla. *fz* *p*

Vc. *fz* *p*

25

399

Cl. *p*

JOA.

Um ra - paz pre - ci - sa de mão fir - me

Vno. I *p* *stacc. sempre*

Vno. II *p* *stacc. sempre*

Vla. *p*

Vc. *p*

calmo

404

Cl. I

JOA. CLEMENTINA

e não po-de ter mui-tos re - ga - los Po-bre de nós, suas da-mas,

Vno. I Vno. II Vla. Vc.

calmo

p



410

Fl. Ob. Cl. Fg.

mf > *p*

CLEM. JOAQUINA

o nos-so des - ti-no é sem-pre es-pe - rar. Quem es-pe - ra nem sem-pre al-can-ça. Um di-a Au

Vno. I Vno. II Vla. Vc.

mf

26

416

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Fg. *mp*

JOAQ. *mp* CAROLINA (a parte)

gus-to vai nos es-ca-par. Que me-ni-nas bo-bi-nhas são e-las! Se é Au-gus-to quem que-rem,

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

422

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Tr. *p*

CAROL.

vão ter que es-pe-rar!

Vno. I *fp*

Vno. II *fp*

Vla. *fp*

Vc. *fp*

27

425 JOANA

Andante

O-be-dien - te, ___ cons-tan - te, ___ a-ten-cio - so. O meu na - mo - ra-do é o meu bem que-rer

Andante

Vno. I *fz* *mf* *p*

Vno. II *fz* *mf* *p*

Vla. *fz* *mf* *p*

Vc. *fz* *mf* *p*



430 JOA. ad lib.

Andante

ad lib.

qua-tro ve-zes por di - a e - le pas - sa na mi-nha ja - ne - la des-de o a-ma-nhe - cer. Em pa -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.



434 JOA.

Andante

pel per - fu - ma - do me es - cre - ve qua - tro ve - zes na mes - ma se - ma - na.

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

437 JOA.

E se vou ao te - a - tro já sa - be: mes - ma cor na gra - va - ta e na fi - ta.

Vno. I *fz*

Vno. II *fz*

Vla. *fz*

Vc. *fz*



442 **28**

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

CAROLINA

E co - mo é que e - le sa - be a cor da fi - ta que vo - cê vai u - sar?

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Vivo

446

Fl. *f*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fg. *mf*

Tr. *mf*

Pan. *mf*

JOANA

CAROLINA

Man-do a-vi - sá- lo, o- ra!

Que ra-paz mais bo-bo!

Vivo

Vno. I *mf* *f* *stacc. sempre*

Vno. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb.

452

Fl.

Ob.

Cl.

Pan.

JOAQUINA, CLEMENTINA E JOANA

Um ra - paz _____ pre -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

f

457

Fl.

Ob.

Cl.

Pan.

ci - sa de mão fir - me e não po-de ter

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

30

461

Fl.
Ob.
Cl.
Pan.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.

— mui-tos re - ga - los!



467

Tr.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.

p cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

(D. Ana entra acompanhada de D. Violante e Keblerc)

472

Fl. *p* *f* *dim.*

Ob. *p* *f* *dim.*

Cl. *p* *f* *dim.*

Fg. *p* *f* *dim.*

Tr. *f* *dim.*

Vno. I *f* *dim.*

Vno. II *f* *dim.*

Vla. *f* *dim.*

Vc. *f* *dim.*

31

478 **Andante** D. ANA

Be-la es-ta ma-nhã, be-lo o céu, o mar. Ah! Quem de-ra a vi-da in-tei-ra fos-se as

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

484 D. ANA

sim! _____ A - me - na. _____ A-qui es-tou en - fim, de a-mi-gos ro - dea - da _____ num



489

bar - co a na - ve - gar em mar se - re - no. _____ Não que-ro na - da mais, _____ a -

494

pe - nas ser fe - liz!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.



32

497

Fl. *fp*

Ob.

Cl. *fp*

Fg. *fp*

Tr. *fp*

D. VIOLANTE

E por fa - lar em bar - co, se - nho - ra Do - na A - na, um bar - co se a - pro - xi -

Vno. I *fp*

Vno. II *fp*

Vla. *fp*

Vc. arco *fp*

Cb. arco *fp*

fp

Cena 2

501

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

VIOL.

ma, al-guém es-tá a-ce - nan-do! Um bar-co de ra - pa - zes! Que

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

505

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

33 rit.

fz

coi - sa mais ga - lan - te! Um de - les é seu ne - to! Es tou qua - se a - cer -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

33 rit.

p

fz

509 **calmo**
D. ANA

tan - do? De fa - to, são Fi - li - pe e seus a - mi - gos que vem se a - pro - xi - man - do.

calmo

Vno. I *mf* *dim.* *p*

Vno. II *mf* *dim.* *p*

Vla. *mf* *dim.* *p*

Vc. *mf* *dim.* *p*

514 **34**

Ob. *f fz*

Cl. *f fz*

Fg. *f fz*

Tr. *p* *f fz*

D. ANA KEBLERC

A bri - sa es - tá bem for - te. O sol es - tá bri lhan - do! São e - les mes -

34

Vno. I *f fz*

Vno. II *f fz*

Vla. *f fz*

Vc. *f fz*

Cb. *f fz*

519

Fl. —

Ob. —

Cl. —

Fg. *mf* —

Tr. *mf* —

Pan. —

KEBL.
mo, do-na A - na! — Já pos-so a-té ver Fi - li - pe a-li na pro - a! —

Vno. I *mf* —

Vno. II *mf* —

Vla. *mf* —

Vc. *mf* —

Cb. *mf* —

524

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Pratos

Pr.

KEBL.

Mas que ex-ce - len-te o-ca-sião pa-ra um brin - de! Ah! Do-na A-na! A-que - le seu bor-

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

529 **35** Vivo *accel.*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *fz*

Fg. *fz*

Tr. *fz*

Pr. *mf* *p* **Pandeiro**

(todos na boca de cena acenando, as moças um pouco afastadas do grupo dos mais velhos)

KEBL.
go- nha...

Vno. I *fz* **35** Vivo *accel.*

Vno. II *fz*

Vla. *fz*

Vc. *fz*

Cb. *fz* *pizz.* *mf*

534

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Pan.

JOAQUINA, CLEMENTINA e JOANA

Um ra - paz pre - ci - sa de mão fir - me e não

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

539

Fl.

Ob.

Cl.

Pan.

JOAQ, CLEM e JOA

po-de ter mui - tos re - ga - los!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

36

543

Fl.

CAROLINA

Que me-ni-nas bo - bi-nhas são e - las! Se é Au-gus-to quem que - rem, vão ter que es-pe

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

p

fp

548

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fg. *mf*

Tr. *mf*

Pr. Pratos

(Todos correm para um dos cantos do palco e com os braços puxam para dentro da cena os quatro rapazes, com as malas e ramos de flores para as moças e senhoras; todos se abraçam e se confraternizam)

rar! _____

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb.

552

Fl. *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

Cl. *f* *ff*

Fg. *f* *ff*

Tr. *f* *ff*

Pr. *mf* *fz*

Vno. I *f* *ff*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f* arco

556 Andante

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Tr. *p*

Tri. Triângulo

CORO (todos)

Be - la es-tá ma-nhã, be - lo o céu, o

Andante

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

560

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tri.

mar. _____ Ah! Quem de-ra a vi - da in - tei - ra fos - se as - sim. _____ A -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 560, features a full orchestral arrangement and a vocal line. The instruments are arranged in a standard symphonic order: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal line is positioned between the Trombone and Violin I staves. The vocal part includes the lyrics: "mar. _____ Ah! Quem de-ra a vi - da in - tei - ra fos - se as - sim. _____ A -". The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The music consists of four measures. The woodwinds and strings play sustained notes and rhythmic patterns, while the violins play a more active, melodic line. The vocal line is a single melodic phrase.

Cena 2

564

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fg. *pp*

Tr. *pp*

Tri.

me - na. Es - ta - mos a - qui de a - mi - gos ro - dea - dos num

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

568

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tri.

p *mf*

bar - co a na - ve - gar em mar se - re - no. Na - da mais só a - mor

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

38

572

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tri.

(aos poucos os personagens vão desaparecendo pelos bastidores em pequenos grupos...)

38

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

576

Fl. *f*

Ob.

Cl. *f*

Fg. *f*

Tr. *mf*

Tri. *f*

Vno. I *f*

Vno. II *mf*

Vla. *V*

Vc. *f*

Cb. *mf*

580

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *mf cresc.* *fz*

Tr. *mf cresc.* *fz*

Tri. *mf cresc.* *mf* Pratos Triângulo

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *cresc.* *f*

Cb. *cresc.* *f*

584

Fl. *mf* *dim.*

Ob. *mf* *dim.*

Cl. *mf* *dim.*

Fg. *mf* *dim.*

Tr. *mf* *dim.*

Tri. *mf* *p*

(Dona Violante encontra um jeito de se colocar ao lado de Augusto e de impedi-lo de se juntar ao resto do grupo)

Vno. I *mf* *dim.* V

Vno. II *mf* *dim.* V

Vla. *mf* *dim.*

Vc. *mf* *dim.*

Cb.

588

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tri.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 588 to 591. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. Measures 588 and 589 feature active parts for the Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.), with dynamic markings of *mf* and *f*. The Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trombone (Tri.), and Contrabass (Cb.) parts are silent, indicated by whole rests. Measure 590 continues the active parts for the Bassoon, Trumpet, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measure 591 shows the end of the section with double bar lines and repeat dots for all instruments.

Cena 3

39

590

Cl. *f* *mf* *p*

D. VIOLANTE

Se-nhor Au-gus - to! Um mo-men-ti-nho, por fa - vor! — Ou-vi di-zer a seu res-

Vno. I *f* *mf* *p*

Vno. II *f* *mf* *p*

Vla. *f* *mf* *p*

Vc. *f* *mf* *p*



592

Cl. *mf* *f* *fz* *mf*

VIOL.

pei - to, coi - sas de es-pan - tar. Que é ga - lan - te, — en - can - ta - dor e

Vno. I *mf* *f* *fz* *mf*

Vno. II *mf* *f* *fz* *mf*

Vla. *mf* *f* *fz* *mf*

Vc. *mf* *f* *fz* *mf*

594

Cl. *p*

VIOL.

mé - di - co sa - gaz _____ Sin - to u - ma coi - sa es - tra - nha a - qui e a -

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*



596

Cl. *mf* *f*

Fg. *mf*

VIOL.

li. Se - rá que po - de me cu - rar? AUGUSTO

Mas, mi - nha se - nho - ra, _____ sou a -

Vno. I *mf* *f* *mf*

Vno. II *mf* *f* *mf*

Vla. *mf* *f* *mf*

Vc. *mf* *f* *mf*

599

Ob. *mf*

D. VIOL.

AUG.

E dos me - lho-res que se po-de en-con-trar! Não se - ja tão mo-
pe-nas es - tu-dan - te! _____

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*



601

Cl. *p*

D. VIOL.

des - to ou lhe fal - ta - rão cli - en - tes de - pois de se for - mar! _____ O

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cena 3

100

603 **Vivo** **40**

Cl. *p*

D. VIOL.

ca - so é que sin - to: u - ma dor - zi - - nha a - qui no bai - xo

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla.

Vc. *p*

=

605

Cl.

D. VIOL.

ven - tre, sem - pre que es - pir - ro dói - me a - té o den - te, e con - se - quen - te - men - te...

Vno. I *simile*

Vno. II *simile*

Vc.

609

Cl.

D. VIOL.

Ai! Que can-sei - ra de to-mar re - mé - dio em vão!

AUGUSTO

Te-nho a

Vno. I

Vno. II

Vc.



613

41 Vivo

Cl.

p *stacc. sempre*

D. VIOL.

E não é só is - so há ca-la - fri - os, cri -

AUG.

li uns co-le-gas do sex-to a- no...

41 Vivo

Vno. I

p *stacc. sempre*

Vno. II

p *stacc. sempre*

Vc.

p

617

Cl.

D. VIOL.

- ses de bron - qui - te, a vis - ta fi - ca tur - va e a voz a - gu - da, sem que re -

Vno. I

Vno. II

Vc.

621

Cl.

D. VIOL.

mé - dio al - gum e - vi - te. Às ve - zes pen - so que é pneu - mo - ni - a, o que me

Vno. I

Vno. II

Vc.

626

Cl.

D. VIOL.

cau - sa só me - lan - co - li - a. Ai que tor - men - to! Se - nhor Au -

Vno. I

Vno. II

Vc.

631 42

Cl. *fz*

D. VIOL.

gus - to a - cu - da! Ou me ar-re-ben - to! _____

AUGUSTO

Mas, Do-na Vi-o-lan-te, o ca-so é que...

Vno. I *fz*

Vno. II *fz*

Vla.

Vc. *fz*



635 **Vivo**

Cl. *fz* *stacc. sempre*

D. VIOL.

Vivo

Um mo-men - ti - nho, fal-ta ter-mi-nar... A in-sô - nia às ve - zes me pro-vo-ca

Vno. I *fz* *stacc. sempre*

Vno. II *fz* *stacc. sempre*

Vla. *fz* *stacc. sempre*

Vc. *fz* *stacc. sempre*

640

Cl.

D. VIOL.

cri - ses, mor-ro de me-do de he - mop - ti - ses, um sim-ples ven - to me

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.



645

Cl.

D. VIOL.

faz es-pir-rar, eu me per - gun - to: é gra - ve? Res - pon-da, dou-tor!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

650 43

Cl.

D. VIOL.

Se-rá um tu - mor? _____

AUGUSTO

Na-da re-cei-e na-da as-sim tão gra - ve... po-rém

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

p



654 **Vivo**

Cl.

D. VIOL.

Ve-jo que he-si-ta, fal-ta-lhe co-ra-gem,

o mo-men-to e a ho-ra... **Vivo**

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

p *mf*

Moderato

658

Cl. *p* *fz* *mf* *cresc.*

D. VIOL.

va-mos! A-van-te! Di-ga o que te-nho, a-go-ra! Augusto murmura no ouvido um diagnóstico inocente mas deselegante, o que provoca uma reação de compreensível indignação por parte de D. Violante Não po-de ser! Se-nhor Au-gus-to!

Vno. I *mf* *f* *p* *fz* *mf* *cresc.*

Vno. II *mf* *f* *fz* *mf* *cresc.*

Vla. *mf* *f* *fz* *mf* *cresc.*

Vc. *mf* *f* *fz* *mf* *cresc.*

Moderato



Accelerando

662

Cl. *f* *fz*

Pan. Pandeiro

D. VIOL.

Não po-de ser! O Se-nhor não en-ten-de na-da de me-di-ci-na!

Accelerando

Vno. I *f* *fz*

Vno. II *f* *fz*

Vla. *f* *fz*

Vc. *f* *fz*

Cb.

gliss.

44

664

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f* *stacc. sempre*

Fg. *f*

Tr. *mf*

Pan.

(Augusto sai, sorrindo, Violante vai atrás indignada)

44

Vno. I *f* *stacc. sempre*

Vno. II *f* *stacc. sempre*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f* *pizz.*

Cena 3

669

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Pan.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

fr

V

This page contains the musical score for measures 669 through 672 of the piece "Cena 3". The score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. The instruments included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Percussion (Pan.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. Measures 669 and 670 feature a dynamic marking of *fr* (forzando) for the Flute and Oboe parts. Measures 671 and 672 feature a dynamic marking of *V* (Vibrato) for the Violin I and II parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and articulation marks.

673

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Pan.

Pratos

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 109, is titled 'Cena 3' and contains measures 673 through 675. The score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The brass section includes Trumpet (Tr.) and Percussion (Pan.). The string section includes Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The percussion part features a 'Pratos' (cymbal) line. The woodwinds and strings play melodic and harmonic lines, while the brass and percussion provide rhythmic support. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature. Measure 673 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The woodwinds and strings play eighth-note patterns, while the brass and percussion play quarter notes. The score ends with a double bar line at the end of measure 675.

Cena 4

45

676

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

f *p* *f* *ff*

f *f* *ff*

f *f* *ff*

FABRÍCIO

Au-gus - to! Tens que a-ju- dar! Já não a-guen-to mais! Do-na Joa - ni - nha, o juí-zo me es-tra-

45

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

f *p* *f* *ff*

f *p* *f* *ff*

f *p* *f* *ff*

f *p* *f* *ff*

arco *f* *p* *f* *ff*

679

Cl. FABR. *p* *p*

Vno. I *p* *p*

Vno. II *p* *p*

Vla *p* *p*

Vc. *p* *p*

Cb. *p* *p*

ça - lha! Quer a - go - ra um poe - ma to - do di - a! Não bas - tam as car - tas que já es -

681

Cl. *mf* *mf* < >

Fg. *mf* *mf* < >

Tr. *mf* *mf* < >

FABR.

Vno. I *mf* < >

Vno. II *mf* < >

Vla *mf* < >

Vc. *mf* < >

Cb. *mf* < >

cre - vo, o que só me a - tra - pa - lha. E a - in - da mais: mi - nha gra -

688 **46** rit.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

FABR. AUG.

Que eu pas-sa-va à su - a por-ta qua-tro ve-zes, to-do di - a! O que de res-to é ver-

46 rit.

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

690 a tempo

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUG. FABR. AUG. (a parte)

da - de. Es ta - va a - pai - xo - na - do! E já não es - tá mais! Po - bre coi -

a tempo

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

692

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

ta - do! Não sa - be se li - vrar das na - mo - ra - das, e a - go - ra quer a - ju - da...

AUG.

mf

p

arco

694

Fl. *p*

Ob.

Cl. *p*

Fg. *p*

Tr.

AUG.
8
Por is - so sem-pre di - go a meus ca - ma - ra - das, cui - da - do com me - ni - nas!

Vno. I *p*

Vno. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *p*

Cb. *p*

47

696

Fl. *p* *ff*

Ob. *ff*

Cl. *p* *ff*

Fg. *p* *f* *f* *ff*

Tr. *ff*

AUG.

E-las só sa-bem con-ju-gar três ver-bos: Is-car, pes-car, ca-sar._____

47

Vno. I *p* *f* *f* *ff*

Vno. II *pp* *f* *f* *ff*

Vla. *pp* *f* *f* *ff*

Vc. *p* *f* *f* *ff*

Cb. *f* *f* *ff*

699

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUG.

Por is-so, nós ra-pa-zes, pre-ci - sa - mos _____ não es-que- cer ja - mais_ de nos-sos pró-prios ver-bos:

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

mf

f

p

mf

f

f

p

mf

f

f

p

f

f

702

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUG. FABR. (*pensativo*)

Rir, fin-gir, fu - gir. Is - car, pes-

48

rit.

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

705 **a tempo**

Ob. *mf* *fz*

Cl. *p* *fz*

Fg. *p* *fz*

Tr. *fz*

FABR. (a tempo) AUG. FABR.

8 car, ca-sar! En-tão é is-so! Rir, fin-gir, fu-gir, é meu con-se-lho. Pre-

a tempo

Vno. I *mf* *p* *fz*

Vno. II *mf* *p* *fz*

Vla. *mf* *p* *fz*

Vc. *mf* *p* *fz*

Cb. *fz*

708

Fg. *p*

FABR.

8 ci-so mui-to mais, já es-tou pes-ca-do, a-go-ra ve-jo. Po-rém ca-sar, ja-mais, ain-da é

Vno. I *fp*

Vno. II *fp*

Vla. *fp* *fp*

Vc. *fp* *fp*

710

Cl. *p*

FABR.

ce - do! Vo - cê que sa - be mui - to bem li - dar com e - las,

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla *p*

Vc. *p*



712

Cl. *p*

FABR.

do - na Joa - ni - nha tem que con - quis - tar. E en - tão, li - ber - to,

Vno. I *fp*

Vno. II *fp*

Vla *fp*

Vc. *fp*

714

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

FABR.

de-sim-pe-di - do, não te - rei mais que u-sar gra - va - tas da cor de seu ves - ti - do!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

f

f

f

f

49

716

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUG. (a parte)

Con-quis-tar do - na Joa - ni - nha a - té que se - ri - a um e - xer - cí - cio mui - to a - gra -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

718

rit. . . a tempo

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUG.

(a Fabricio)

dá-vel. Mas p'ra sal-var es-te ma-lan- dro... Não, não e não! A gran-de di-fe-

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

rit. . . a tempo

p fz

fz

mf > p

721

Fg.

AUG.

ren - ça en-tre nós dois, é que eu não min - to! Eu di-go a

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p



723 AUG.

to-das e-las do meu fu-gaz a-mor e to-das e-las sa-bem que no fim do bai-le, e-le ces-

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

726

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUG.
sou. Com o ra - iar do di - a nas - ce sem - pre um no - vo a - mor.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

728

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUG.

Sou in-cons-tan - te, não ju-ro co-mo tu a-mor e-ter - no. Por is-so não te a-

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

730

Fl.

Ob.

Cl.

Eg.

Tr.

AUG.
ju - do. Es-ca-pa, se pu-de-res, mas so-zi-nho! Ou cum-pre a pa-la-vra: ca-sa!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page contains musical notation for measures 730, 731, and 732. The instruments include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Eg.), Trumpet (Tr.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment. The vocal line (AUG.) has lyrics in Portuguese: 'ju - do. Es-ca-pa, se pu-de-res, mas so-zi-nho! Ou cum-pre a pa-la-vra: ca-sa!'. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *p*. The score is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

733 50

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

FABR. (agastado)

En - tão é as - sim? Vais te ar - re - pen - der, Au - gus - to! Con - ta - rei a

50

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

735

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

FABR. AUG. FABR.

to-das tu - as ar-ti-ma-nhas! Is-so me fa-rá in-te-res-san-te aos o-lhos de-las. En-tão é à guer-ra!

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

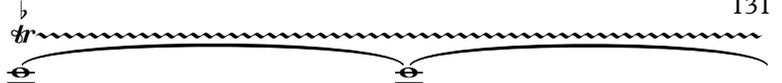
Cb.

f *p* *fz* *f*

Cena 4

738

Agitato



Fl. *f* *dim.*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fg. *ff* *f* *dim.*

Tr. *ff*

AUG. FABR. (sai) AUG. (sai) FABR. AUG.

Vai ser di-ver-ti - do! À guer - ra! À guer - ra! À guer - ra! À guer - ra!

Agitato

Vno. I *ff* *f* *dim.*

Vno. II *ff* *f* *dim.*

Vla. *ff* *f* *dim.*

Vc. *ff* *f* *dim.*

Cb. *ff* *f* *dim.*

741 **51**

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fg. *mf*

(Fabricio sai furioso pela esquerda, Augusto pela direita com muito bom humor)

Tr. *p*

51

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf* pizz.

745

(5ª cena)

Fl. *mf* *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Tr. *p* *mf*

(As moças começam a arrumar a mesa para o almoço; começam estendendo a toalha e depois entram e saem alternadamente com pratos e travessas enquanto comentam entre si...)

Vno. I *p* *mf*

Vno. II *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Cb. arco *p* *mf*

749

Fl. *p* *mf*

Ob.

Cl.

Fg.

Tr. *p*

Vno. I *p* *mf*

Vno. II *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Cb. *p* *mf*

Detailed description of the musical score: This page contains measures 749 through 752 of a musical score for orchestra. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).
- **Flute (Fl.):** Measures 749-752 feature a melodic line with triplets. Dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte).
- **Oboe (Ob.):** Enters in measure 750 with a melodic line, primarily using triplets.
- **Clarinet (Cl.):** Enters in measure 750 with a melodic line, primarily using triplets.
- **Bassoon (Fg.):** Remains mostly silent, with a few notes in measure 752.
- **Trumpet (Tr.):** Plays a sustained note in measure 749, then rests.
- **Violin I (Vno. I):** Mirrors the Flute's melodic line with triplets.
- **Violin II (Vno. II):** Provides harmonic support with a melodic line, including a 'V' marking (vibrato) in measure 750.
- **Viola (Vla.):** Provides harmonic support with a melodic line, including triplets.
- **Violoncello (Vc.):** Provides harmonic support with a melodic line, including triplets.
- **Contrabass (Cb.):** Provides harmonic support with a melodic line, including triplets.
- **Dynamic markings:** *p* and *mf* are used throughout to indicate volume levels.
- **Rhythmic patterns:** Triplets are a prominent feature in the melodic lines of the Flute, Oboe, Clarinet, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello.

753

Fl. *cresc.* *f*

Ob. *cresc.* *f*

Cl. *cresc.* *f*

Fg. *cresc.* *f*

Tr. *cresc.* *f*

Vno. I *cresc.* *f*

Vno. II *cresc.* *f*

Vla. *cresc.* *f*

Vc. *cresc.* *f*

Cb.

Cena 5

52

757

Fl. *f fz f*

Ob. *f fz f*

Cl. *f fz f*

Fg.

Tr.

CLEMENTINA

JOAQUINA

Is- car, pes- car, ca- sar! — Que a- tre- vi- do! Rir, fin- gir, fu- gir! Que de- sa-

52

Vno. I *fz f fz f*

Vno. II *fz f fz f*

Vla. *fz f fz f*

Vc. *fz f fz f*

Cb.

760 JOANA CAROLINA (*irônica*) JOANA

-fo-ro! E o meu Fa-brí-cio com tal pi-lan-tra por a-mi-go! Que pe - ri-go! Is-car, pes-car, ca-

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*



763 JOA. CLEM. JOAQUINA

-sar! Que de-sal-ma-do! Rir, fin-gir, fu-gir! Que de-sas-tra-do! Ain-da

Vno. I *fz*

Vno. II *fz*

Vla. *fz* *p*

Vc. *fz* *p*

766

Fl. *mf*

Ob. *p*

Cl. *p* 3

JOAQ. bem que Fa-brí-cio nos con-tou. CLEM. Es-te ra-paz, _____

53

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p* 3



768

Cl.

CLEM. JOAQ.

es-te tal de Au-gus-to pre-ci-sa de li-ção! Ai que von-ta-de de lhe dar um be-lis-

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

770

Fl. *solo* *mf* *p*

Ob. *mf* *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Tr.

JOAQ. *mf*

CAROL. (*allegre*)

-cão! Is - car, pes - car, ca - sar!

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb.

772

Fl. *p* \curvearrowright *f* *p*

Ob. *p* \curvearrowright *f* *p*

Cl. *p* \curvearrowright *f* *p*

Fg. *p* \curvearrowright *f* *p*

Tr.

AS OUTRAS (*indignadas*) CAROL. (*alegre*)

Rir, fin-gir, fu - gir!___ Is - car, pes - car, ca-sar!___

Vno. I *f* *mf*

Vno. II *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

Cb.

54 Vivo

775

Fl. *p* \triangleleft *f*

Ob. *p* \triangleleft *f*

Cl. *p* \triangleleft *f*

Fg. *p* \triangleleft *f*

Tr. *p* \triangleleft *f*

AS OUTRAS (*indignadas*)

(*Entram os demais personagens e formam um semicírculo em torno da mesa já pronta.*)

Rir, fin-gir, fu-gir! _____

54 Vivo

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb.

777

Fl. *fz* *f*

Ob. *fz* *f*

Cl. *fz* *f*

Fg. *fz* *f* *f*

Tr. *fz* *f* *f*

D. Ana e Keblerc no centro, Augusto numa extremidade e Carolina na outra; Paula serve vinho a todos, Keblerc lidera os brindes)

Vno. I *fz p* *f*

Vno. II *fz p* *f*

Vla. *fz p* *f*

Vc. *fz p* *f* *f*

Cb. *f* *f*

55

780

Fl. *f*

Ob. *mf* *cresc.*

Cl. *mf* *cresc.*

Fg. *mf* *cresc.*

Tr. *p* *cresc.*

KEBLERC *3*

Es-ta o-ca-si-ão

55

Vno. I *p* *mf* *cresc.* *f*

Vno. II *p* *cresc.*

Vla. *p* *cresc.*

Vc. *fp* *mf* *cresc.*

Cb. *fp* *mf* *cresc.*

784

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

KEBL.

fes-ti-va me-re-ce um brin-de. Brin-de-mos pri-meiro a no-bre se-nho-ra que nos a-

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

787

Fl. *f* *fz*

Ob. *f* *fz*

Cl. *f* *fz*

Fg. *f* *fz*

Tr. *f* *fz*

KEBL.
-co - lhe. Brin - de - mos tam - bém o seu ri - co bor - go - nha. Brin - de - mos a - in - da tão be - lo jar-

Vno. I *f* *fz*

Vno. II *f* *fz*

Vla. *f* *fz*

Vc. *f* *fz*

Cb. *f* *fz*

790 **rit.** **a tempo**

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

KEBL.

- dim... ..de me - ni - nas. Brin - de - mos__ a na - tu - re - za, brin -

rit. **a tempo**

Vno. I *f* *p*

Vno. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

792 KEBL.

-de-mos o pa - ís, brin-de-mos os es-tu-dan-tes, brin-de-mos a a-le-gri-a da ju-ven-

Vno. I *mf* *f*

Vno. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

794

Cl. *mf* *p* *f*

56

KEBL. D. VIOLANTE FABRÍCIO

-tu- de... E não se es-que-çam de brin-dar a mim! A-qui há um es-tu-dan-te que

56

Vno. I *mf* *p* *f*

Vno. II *mf* *p* *f*

Vla. *mf* *p* *f*

Vc. *mf* *p* *f*

Cb. *mf*

797

Fl. *f*

FABR. CAROL.

não me - re - ce brin - des! Seu cri - me qual é, por ta - ma - nho cas - ti - go?

Vno. I *mf* *p*

Vno. II *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

799

Fl. *f*

Ob. *f* *fz*

Cl. *f* *fz*

Fg. *f* *fz*

Tr. *f* *fz*

FABR.

Rou - bar co - ra - ções e zom - bar do a - mor. É ser in - cons - tan - te e

Vno. I *f* *fz*

Vno. II *f* *fz*

Vla. *f* *fz*

Vc. *f* *fz*

Cb. *fz*

801

Fl. *mf* *p*

Ob. *p* *p*

Cl. *p* *p*

FABR. *3*
na-mo-ra-dor.

CAROL. *3*
Qual de-les é es-te se-nhor__ que nos põe em pe-ri-go? A-

Vno. I *p* *p* *p* *p*

Vno. II *p* *p* *p* *p*

Vla. *p* *p* *p* *p*

Vc. *p* *p* *p*



804 CAROL. JOANA *3*

-ca - so é o se-nhor Fa-brí - cio o nos-so i - ni - mi - go? Fa-brí-cio não po-de ser. Fa -

Vno. I *fz* *p*

Vno. II *fz* *p*

Vla. *fz* *p*

Vc. *fz* *p*

806 JOA. CAROL. FABR.

-brí-cio é fi - el. Por-tan - to só res-tam três. Se-rá o Fi - li - pe? Fi - li - pe não

Vno. I *mf* *p* *mf*

Vno. II *mf* *p* *mf*

Vla. *mf* *mf*

Vc. *mf* *mf*



(incômodo silêncio, Joana vai até Augusto e lhe tira a taça das mãos colocando-a sobre a mesa, apesar da coqueteria com que ela executa a ação, forma-se um clima de evidente mal-estar)

808 FABR.

é e Leo-pol-do é i - no-cen - te.

Vno. I *p* *pp* pizz. *

Vno. II *p* *pp*

Vla. *p* *pp*

Vc. *p* *pp* pizz.

* executar até o finalização da ação da personagem Joana

810

57

Fl.

Cl.

CAROL.

(mal Joana volta a seu lugar, Carolina sai do seu e torna a encher uma taça para Augusto)

Mi-nha pri-ma Jo-a-na e-xa-ge-rou em seus cui-

pizz.

57 arco

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p

p

p



812

Fl.

CAROL.

-da - dos, se-nhor Au-gus - to, pe-ço des - cul - pas.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

p

p

p

p

p

814 CAROL.

Mas tal-vez pos-sa nos con-tar, cu-rio - sos que so - mos, o que há de pas-sar na ca -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.



816 CAROL.

-be - ça dum ra - paz, as - sim, na - mo - ra - dor, sim - pá - ti - co e ga -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.



818 CAROL.

-lan - te, um es - tu - dan - te en - fim... co-mo o se-nhor?

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

pp

pp

58

820 AUGUSTO

Fa-brí-cio tem ra - zão... Sou mes-mo in-cons-tan - te. E se num bai - le eu ve -jo três bel-

58

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*



822 AUG.

-da - des, meu co - ra - ção se re - par - te em três. O que fa - zer? Se u - ma

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.



824 AUG.

de-las tem nos o-lhos o bri-lho do sol... A ou tra o ta-lhe le - ve co - mo um ra - mo a on - du - lar ao

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

826 AUG.

ven - to, _____ e a ou-tra du - as lon-gas ne-gras tran - ças?__ O que fa-zer, se-nho-ras e se -



828 AUG.

nhô - res, _____ se não se a-pai - xo - nar de vez, pe-los o - lhos des - ta, o ta - lhe da -



830 AUG.

-que - la, os ca - be - los d'ou - tra, _____ en - fim... _____ É à mu-lher for -

832 AUG. *rit.*

-mo-sa que eu al-me-jo e se-e-la se re-par-te em mil é a to-das e-las que eu a-mo e brin-do!

Vno. I *rit.*

Vno. II

Vla.

Vc.

59

834 D. ANA

Sa-iu-se mui-to bem, se-nhor Au-gus-to! Ve-jo que é mui-to in-te-li-gen-te.

59

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

836 D. ANA

As-sim, com tan-tos do-tes, há de con-vir, que en-tre as be-las

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

838

Fl.

mf

D. ANA

u - ma cer - ta - men - te um di - a lhe pa - re - ce - rá mais be - la e

Vno. I

mf

Vno. II

mf

Vla.

mf

Vc.

mf

840

D. ANA

es - ta há de ser a - que - la que en - tão es - co - lhe - rá, a ú - ni - ca en - tre to - das,

Vno. I

V

Vno. II

V

Vla.

V

Vc.

V

842

D. ANA

Es - tre - la so - li - tá - ri - a, ra - i - nha do seu co - ra - ção, sua mu -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

60 Allegro moderato

844 D. ANA LEOPOLDO

-lher. Au - gus - to que pen - se co - mo qui - ser!_____

Allegro moderato

Vno. I *pp* *simile* *p*

Vno. II *pp* *simile* *p*

Vla. *pp* *simile* *pizz. v* *p*

Vc. *pp* *pizz. p* *v*

Cb. *p*



849 LEOP.

Eu, de mi - nha par - te, sou mui - to di - fe - ren - te, e quan-

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

853

Ob. *solo*
p

LEOP.

-do a - mo, a - mo a u - ma só, in - ten - sa - men - te. Já que ele a - ma a

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.



858

Ob.

LEOP.

to - das, se po - de - rá di - zer tam - bém que e - le não a - ma... nin - guém...

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

863 LEOP.

O a-mor é u-ma ar - te e eu um de-di-ca-do ar - tis - ta que he - si - ta,



868

61 rit.

LEOP.

tre-me e se a-tra - pa-lha dian-te da mu-lher que a-ma.

61 rit.

874 a piacere

Ob. *fz* *mf*

Cl. *fz* *mf*

Fg. *fz* *mf*

Tr. *fz* *mf*

LEOP. (a piacere)

De - di - co es - te brin - de a - pe - nas a u - ma da - ma, não sei se sou ba - nal, seu

a piacere

Vno. I *fz* *mf*

Vno. II *fz* *mf*

Vla. *fz* *mf*

Vc. *fz* *mf*

arco
Cb. *fz* *mf*

877 LEOP.

no-me não di-rei (não sei se sou a - ma - do) Su-a i - ni - cial. mais na - da, é meu ú - ni - co

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

880

62

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Tr. *f*

LEOP. (olha fixamente para Carolina) À C. 62 À C. À J. —

FILIPE (idem, a Clementina)

FABRÍCIO (idem, a Joana)

da - do.

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *pizz.* *f* arco

Cb. *pizz.* *f* arco

882

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

(atrapalhado hesita entre Violante e Joaquina e por acaba optando por Joaquina)

KEBLERC CAROLINA

À J. — Um mo-men-to! É mui-to jus-to, que o se-nhor Au-

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

884

Fl.

Ob.

CAROL. CLEM.

-gus-to tam-bém par-ti-ci-pe des-tes brin-des. Jus-to tal-vez. Mas na prá-ti-ca, im-pos - sí-vel.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

p *fp* *p* *fp* *p* *fp* *p* *fp*



887

Fl.

Ob.

CAROL.

Na - da de me - lin - dres! O se - nhor Au - gus - to po - de - rá brin - dar... ao al - fa - be - to in -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

fp *fp* *fp* *fp*

889 rit. .

Fl.

Ob.

Cl.

Fg. *p*

Tr. *p*

CAROL. AUGUSTO

-tei - ro. Pois se - ja! Is - so não me cau - sa sus - to. Ao al - fa - be - to!

Vno. I rit. .

Vno. II

Vla.

Vc. *V*

Cb.

63

Vivace

891

Fl. *p* *stacc. sempre* *cresc.*

Ob. *p* *cresc.*

Cl. *p* *stacc. sempre* *cresc.*

Fg. *p* *stacc. sempre* *cresc.*

Tr. *p* *cresc.*

(finalmente todos bebem; opera-se uma mudança de luz sugerindo o entardecer, formam-se pares que deixam a cena com pequenos intervalos:

63

Vivace

Vno. I *p* *stacc. sempre* *cresc.*

Vno. II *p* *stacc. sempre* *cresc.*

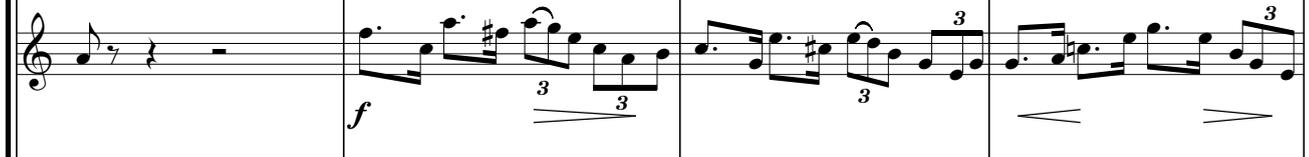
Vla. *p* *stacc. sempre* *cresc.*

Vc. *p* *cresc.*

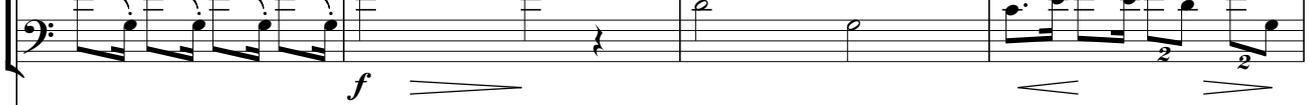
Cb. *p* *cresc.*

895

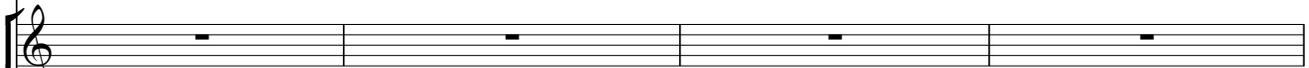
Fl.  *f*

Ob.  *f*

Cl.  *f*

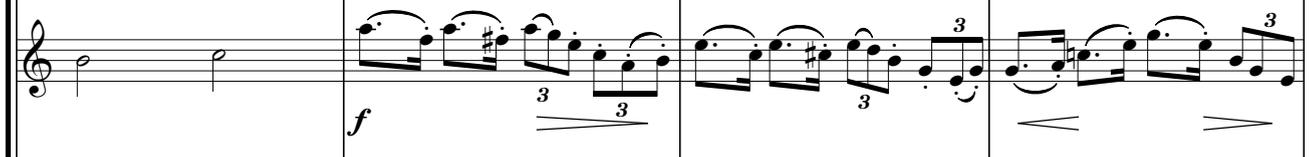
Fg.  *f*

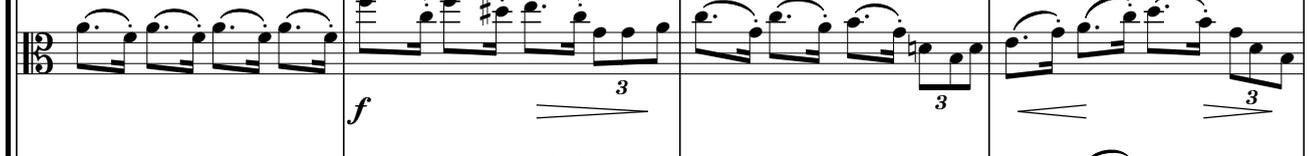
Tr.  *f*



(Filipe sai com Clementina, Fabrício com Joana, Leopoldo pretende sair com Carolina, mas ela sai antes de braços dados, com Joaquina e ele acaba oferecendo o braço a D. Violante)

Vno. I  *f*

Vno. II  *f*

Vla.  *f*

Vc.  *f*

Cb.  *f*

899

Fl. *mf* *cresc.*

Ob. *mf* *cresc.*

Cl. *cresc.*

Fg. *cresc.*

Tr. *cresc.*

(Augusto sai com D. Ana, Keblerc se atrasa por causa do vinho e vai ficando)

Vno. I *cresc.*

Vno. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb.

902

Fl. *f* 2 3 *p*

Ob. *f* 2 3 *p* 3 3 3 3 3 3

Cl. *f* *p* 3 3 3 3

Fg. *f* *p* 3 3 3 3

Tr. *f* *p* *mp* *p*

Vno. I *f* 3 3 3 *p* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Vno. II *f* *p* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Vla. *f* *p* 3 3 3 3 3 3 3 3

Vc. *f* *p* pizz.

Cb. *p* pizz.

906

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

mp *p*

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

V

Cena 6

64

910 Allegro

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

(Paula entra para retirar os objetos da mesa e Keblerc lhe dá um cálice de vinho)

64

Allegro

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

pizz.

916

Adagio

Allegro

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

PAULA

Se-nhor Ke- blerc, is-to não se faz!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Adagio

Allegro

f

f

f

f

f

pizz.

922 **Adagio** **Allegro** **Adagio**

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

KEBLERC

PAULA

Um vi-nho-zi-nho, que mal po-de fa-zer?

Não sei se de-vo,.

Adagio **Allegro** **Adagio**

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for a scene titled 'Cena 6'. It begins at measure 922. The tempo and mood are marked as Adagio. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal soloists are KEBLERC and PAULA. The lyrics are 'Um vi-nho-zi-nho, que mal po-de fa-zer?' and 'Não sei se de-vo,.'. The score is divided into three sections: Adagio, Allegro, and Adagio. The Allegro section has a 2/4 time signature. The Adagio sections have a 3/4 time signature. The dynamics are marked as mf (mezzo-forte) and p (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

926

Allegro

Fl. *f*

Ob. *mf* *f* >

Cl. *f*

Fg. *f* *fz*

Tr. *f*

PAULA

— não sei se fa - ço mal. —

Allegro

Vno. I *mf* *f*

Vno. II *mf* *f*

Vla. *f*

Vc. *f* *fz*

Cb. *f* *pizz.*

Adagio

931

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

KEBLERC

O-lhe que es-te vi-nho é mui-to es-pe - cial! Pro-ve um pou-qui-nho.

Adagio

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

66

935 Adagio

Allegro

Fl.

Ob. *solo*
p

Cl.

Fg.

Tr.

(Paula prova e sai levando alguns objetos)

66

Adagio

Allegro

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Adagio

941

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

KEBL.

Es-ta o-ca-sião fes-ti - va__ me-re-ce um brin-de. Brin-de-mos pri - mei - ro a

Adagio

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

947 Allegro

67 Allegro

Fl. *p* *cresc*

Ob. *f* *p* *cresc*

Cl. *f*

Fg. *f*

Tr. *f*

KEBL. (Paula reentra para apanhar mais objetos)

Vno. I *f* *p* *cresc.*

Vno. II *f* *p* *cresc.*

Vla. *f* *p* *cresc.*

Vc. *f*

Cb. *f*

953 Adagio

Fl. *fz*

Ob. *fz*

Cl. *fz*

Fg.

Tr. *fz*

KEBL. PAULA

Ah! Do - na Pau - la! Mais um bo - ca - di - nho? Não sei se de - vo, — não

Vno. I *fz* div. *p*

Vno. II *fz* *p*

Vla. *fz* *p* V

Vc. *fz*

Cb. *fz*

956

Fl. *fz*

Ob. *fz*

Cl. *fz*

Fg. *p* < *fz*

Tr. *fz*

PAULA KEBL.

sei se fa - ço mal. Cla - ro que de - ve. E não faz mal ne - nhum.

Vno. I *fz* *mf*

Vno. II *fz* *mf*

Vla. *fz* *mf*

Vc. *p* < *fz* *mf*

Cb. *p* < *fz* *mf*

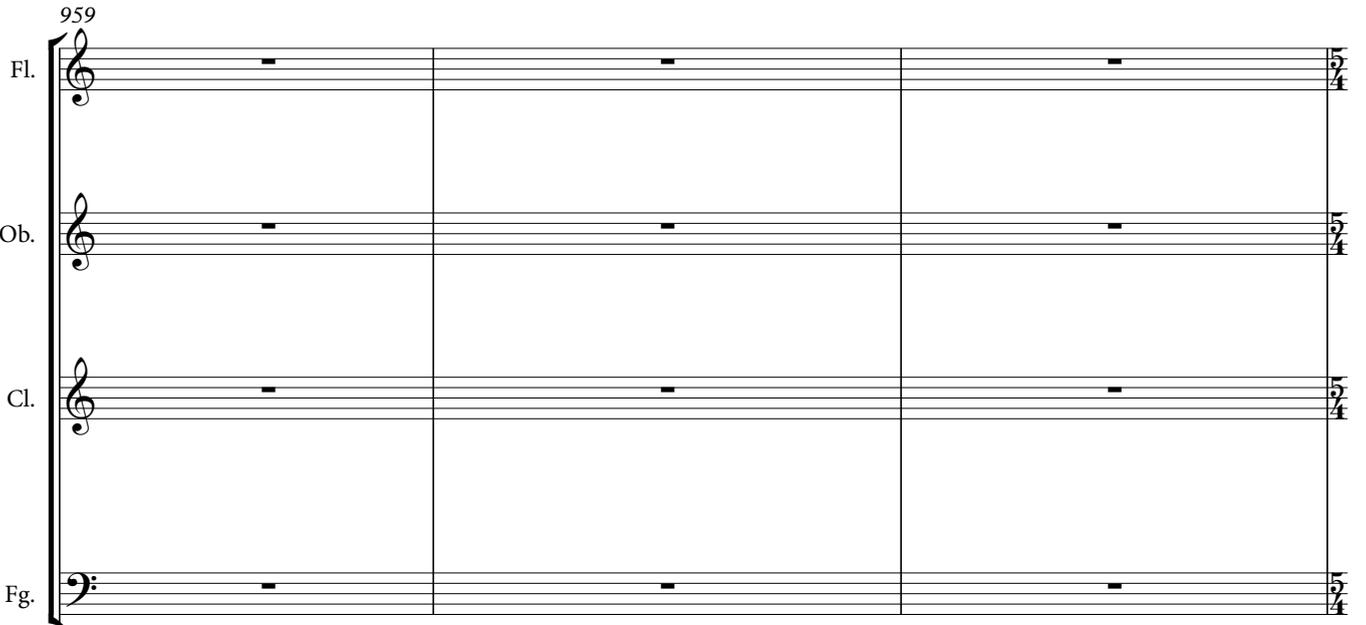
959

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.



Tr.



KEBL.

(Paula bebe outro cálice e sai levando outros objetos)



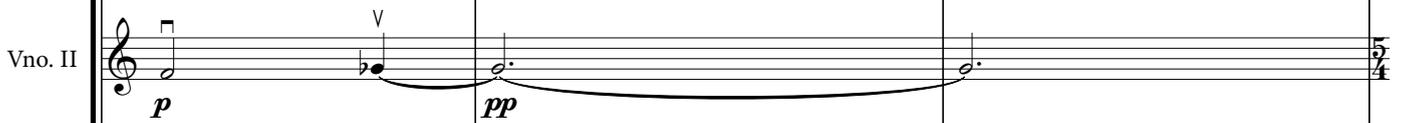
É um gran - de vi - nho, coi - sa sem i - gual.

Vno. I



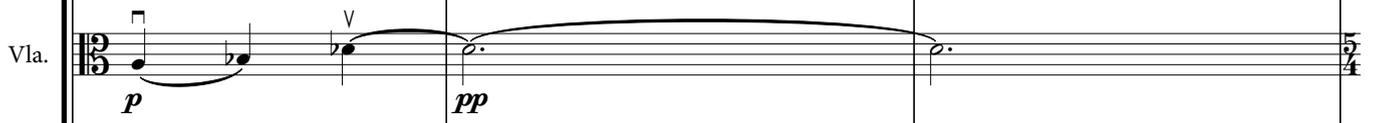
p *pp*

Vno. II



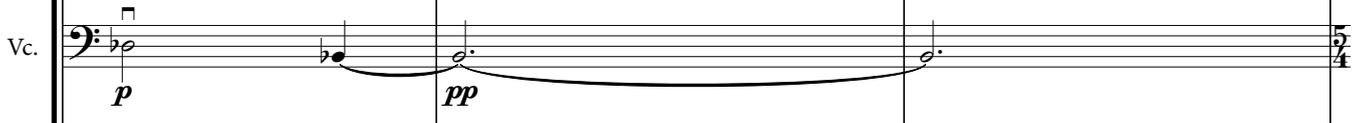
p *pp*

Vla.



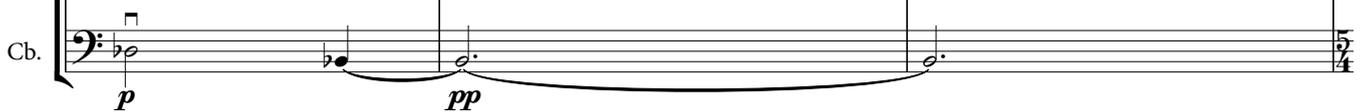
p *pp*

Vc.



p *pp*

Cb.



p *pp*

68

962

Fl. *fz*

Ob. *fz*

Cl. *fz*

Fg. *fz*

Tr. *fz*

KEBL. *fz*

Brin-de mos a-in-da tão be - lo jar-dim de me-ni-nas. Brin-de-mos a na-tu-re-za,

68

Vno. I *fz*

Vno. II *fz*

Vla. *fz*

Vc. *fz*

Cb. *fz*

965

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Tr. *f*

KEBL. *pp* *f* (engasgando)

e sua pol... pol? Des-po-lui - ção! Brin-de-mos o pa... o pa... o pa-pa? O pa-ís!

Vno. I *pp* *f*

Vno. II *pp* *f*

Vla. *pp* *f*

Vc. *pp* *f*

Cb. *pp* *f*

968 **Allegro** **Adagio**

Fl. *fp* *fz*

Ob. *fp* *fz*

Cl. *fz*

Fg. *fz*

Tr. *fz*

(Paula reentra) KEBL.
Ah!_ Já de vol- ta? Mais um pou-qui- nho, cla- ro!

Vno. I *fp* *fz* *p*

Vno. II *fp* *fz* *p*

Vla. *fp* *fz* *p*

Vc. *fp* *fz* *p*

Cb. *fp* *fz* *p*

974 **69**

Fl. *fz*

Ob. *fz*

Cl. *fz*

Fg. *fz*

Tr. *fz*

PAULA KEBL.

Não sei se de - vo, não sei se fa - ço mal. Nem pen - se nis - so! Pro - ve que é sem i - gual!

69

Vno. I *p fz pp*

Vno. II *p fz pp*

Vla. *p fz pp*

Vc. *fz pp*

Cb. *fz*

978 **Allegro** **Adagio**

Fl. *fz*

Ob. *p* *cresc.* *fz*

Cl. *fz*

Fg. *fz*

Tr. *fz*

(Paula bebe desta vez rapidamente, apanha mais objetos e sai)

KEBL. *3*

Es-ta o-ca-sião fes-

Vno. I *p* *cresc.* *fz*

Vno. II *p* *cresc.* *fz*

Vla. *p* *cresc.* *fz*

Vc. *p* *cresc.* *fz*

Cb. *fz*

Cena 6

Allegro

983

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. solo *f*

Tr. *f*

KEBL. (gagueja)

ti - va me me - re - ce um brin - de.

Allegro

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. pizz. *f*

Adagio

986

Tr. *dim.*

KEBL. (gago) (gago)

Brin-de-mos à do-do-do-na A-na, à sua tra-ves-sa ne-ne-ne - ta!

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc.

Cb.

989

KEBL.

Brin-de-mos à do-do-do-na A-na, à sua an-sio - sa gra-de gran-dio-sa a - de - ga!

Vl. solo

Vno. I *cresc.* *p*

Vno. II *p* *cresc.*

Vla. *p*

Vc. *p* *cresc.*

Cb. *p* *cresc.*

70 Allegro

990 *8va*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Tr. *f*

(Paula entra e vai direto no vinho e serve-se sem esperar por Keblerc; saindo de cena, já cambaleante, leva novos objetos)

(Keblerc nem nota, continua bebendo e cantando)

70

Allegro

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Adagio

996

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

KEBL.

fp

fp

fp

fp

Brin-de-mos do-na Vio-lan-te com mu mui-tos cui-da-dos!

Adagio

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

fp

fp

fp

fp

Allegro Rubato

accel.

rit.

accel.

rit.

999

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

KEBL.

Brin-de-mos do-na Vio-lan-te de o-lhos fe fe-cha-dos.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Allegro Rubato

accel.

rit.

accel.

rit.

v

v

fp

Adagio

1004

PAULA (Paula entra já com voz pastosa)

(finalmente cai desacordada)

Me - re-ce um brin - de... me - re-ce um brin - de... me - re-ce um brin - de!

Adagio

Vno. I *fp*

Vno. II *fp*

Vla. *fp*

Vc. *fp*



71

1008

Agitato

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Tr. *f*

71

(Keblerc se assusta)

(...e sai em busca de socorro)

Agitato

Vno. I *pp* *f*

Vno. II *pp* *f*

Vla. *pp* *f*

Vc. *pp* *f*

Cb. *f*

1013

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

KEBL.

Do-na A-na!_ Do-na A-na!_ A-

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Cena 6

72

1019

Ob. *f*

KEBL.

cu - da!__ A - cu - da!__

(A cena fica momentaneamente vazia com Paula ainda desmaiada no chão, Carolina entra e também se assusta, grita e corre imediatamente para Paula, ajoelha-se e coloca a cabeça dela sobre seu colo)

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

72



1024

Fl. *f*

Ob. *mf*

Cl. *f*

CAROLINA

Mi - nha mãe! Mi - nha mãe!__

(atraídas pela exclamação de Carolina, entram Joaquina e Violante agitadas)

Vno. I *f* *dim* *mf*

Vno. II *f* *dim*

Vla.

Vc.

73

1030

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Tr. *f*

JOAQUINA

D. VIOLANTE

Des-mai-ou? Pa - re-ce um a-ta-que de ma-lei- ta. Já vi mui-tos i- guais!

73

Vno. I *f* *mf* *f*

Vno. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb.

Cena 6

1034

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

D. VIOL.

Um vi-nho-zi-nho é o me-lhor re-mé-dio. (Pega a primeira garrafa que vê sobre a mesa e despeja o vinho pela garganta de Paula que se reanima, tosse e agita muito as mãos)

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

pizz.

accel.

p

p

1037

Fl. *f* *mf* *calmo*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Tr. *f*

D. VIOL. *f* *mf* *calmo*

CAROL. (*muito preocupada*)

Eu não dis - se! Es tá no - vi - nha em fo - lha! Um

Vno. I *f* *mf* *calmo*

Vno. II *f* *mf* *calmo*

Vla. *f* *mf* *calmo*

Vc. *f* *mf* *calmo*

Cb.

74

accel. Agitato

1040

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

CAROL.

mé-di-co, de-pres-sa, por fa-vor!

(Entra Keblerc agitado, seguido por Augusto e D. Ana, igualmente pressurosos)

74

accel. Agitato

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

1045

meno agitato

75 Andantino

Fl.

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f* *fz*

Tr. *f* *fz* *f* *>* *dim.*

KEBL. (desculpando-se com D. Ana)

Foi cul-pa mi-nha! Não pen - sei que e-la fos-se as-sim tão fra-ca!

meno agitato

75 Andantino

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f* *fz* *f* *>* *dim.*

Vc. *f* *fz* *f* *>* *dim.*

Cb. *f* *fz* *f* *>* *dim.*

1050

(Augusto examina Paula profissionalmente e logo percebe a situação, mas a preocupação de Carolina é muito evidente e ele prossegue o jogo, sem no entanto conseguir ocultar o próprio riso, mas procurando manter a postura séria e grave)



1058

CAROL. *(realmente preocupada)* É gra - ve dou - tor!

AUGUSTO Não é na - da sé - rio.

1064

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUG. JOAQ.

Pro-vi-den-ci-em um es-cal-da-pés e de-fois u-ma bo-a ca-ma. A-go-ra mes-mo, dou-tor!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

76 poco agitato

1067

Fl. *f* *dim.* *p*

Ob. *f* *dim.* *p*

Cl. *f* *dim.* *p*

Fg. *f* *dim.* *p*

Tr. *f* *dim.* *p*

(sai seguida de Keblerc, sempre agitados)

(Augusto ajuda Carolina a sentar Paula numa cadeira;

76 poco agitato

Vno. I *f* *dim.* *p*

Vno. II *f* *dim.* *p*

Vla. *f* *dim.* *p*

Vc. *f* *dim.* *p*

Cb. *f* *dim.* *p*

1073

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Fg. *cresc.*

Tr. *cresc.*

D. Ana e D. Violante, nos fundos da cena examinam intrigadas as muitas garrafas vazias que estão sobre a mesa e parecem chegar a uma conclusão do que aconteceu ali. Com ar cúmplice trocam comentários entre si e examinam Paula disfarçadamente enquanto Carolina e Augusto tiram os sapatos e as meias dela)

Vno. I *cresc.*

Vno. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

Cena 6

77 meno agitato

1077

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tr.

f
f
f
f
f

KEBL.

(Volta Keblerc com uma bacia de água quente)

Pron- to! A - qui es tá o es- cal- da- pés.

77 meno agitato

Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.

f
f
f
f
f

fp
fp
fp

(pouco)*
↑↓ ↓↑
v ↓↓↑↑
↑↓↑↓ ↓
↑↓ ↑↓

* A afinação deve oscilar tanto acima quanto abaixo da nota escrita

1082 **a tempo**

Fl. *p*

(Joaquina entra com uma toalha e um cobertor, com o qual cobre os ombros de Paula) (Carolina e Augusto colocam os pés de Paula na bacia)

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*



1086

Cl. **78** *mf* *p*

D.ANA

O mé - di - co en - con - trou su a en - fer - mei - ra

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

1091

Cl.

D.ANA

e jun - tos de - di - ca - dos o do - en - te re - cu - pe - ram.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

1096

Cl.

Fg.

Tr.

KEBL.

D.ANA

Foi mi-nha cul-pa! Não pen - sei que fos-se as-sim, tão fra-ca! A cul-pa foi de Ba-co,

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

calmo rit.

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

p

p

1100

Ob.

Cl.

D.ANA

foi do es-pí-ri-to da fes-ta. A-go-ra va-mos, se não... a-tra-pa-lha-mos...

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

79 *D. Ana comanda a retirada de cena de todos. Augusto e Carolina ficam sozinhos ocupados com Paula e subitamente percebem a presença um do outro. Olhos nos olhos, um do outro, permanecem enlevados, esquecidos de Paula, enquanto cai a luz suavemente)*

1105 **a tempo**

Ob.

Tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cena 6

1112

Fl.
Ob.
Tr.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.

p

This block contains the musical score for measures 1112 through 1118. The instruments are Flute, Oboe, Trumpet, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The flute has a melodic line with slurs and accents. The oboe has a similar melodic line. The trumpet has a sustained note with a dynamic marking of *p*. The strings provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

1119

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tr.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.

mf > *mf* >
p < *p* <
p < *p* <
p < *p* <
p < *p* <
p < *p* <

(tirar a mesa do centro do palco) (descem samambaias do teto)

This block contains the musical score for measures 1119 through 1125. The instruments are Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The flute has a melodic line with slurs and accents, with dynamic markings of *mf*. The oboe has a melodic line with slurs and accents, with dynamic markings of *p*. The clarinet and bassoon have melodic lines with slurs and accents, with dynamic markings of *p*. The trumpet has a melodic line with slurs and accents, with dynamic markings of *p*. The strings provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. There are stage directions: "(tirar a mesa do centro do palco)" and "(descem samambaias do teto)".

Cena 7

(Interior de uma gruta, descem as samambaias do teto formando um semi-círculo; ao subir a cena está vazia, Augusto e D. Ana entram de braços dados)

80

Adagio

1126

Fl. *pp* *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp* *pp*

Fg. *pp*

Tr. *pp*

Vno. solo VI-solo

80

Adagio

Vno. I *pp* pizz. *p* *mf* arco *p* pizz. *p* *mf* arco *p* *pp*

Vno. II *pp* pizz. *p* *mf* pizz. *p* *mf* arco *p* *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp* divisi

Cb. *pp*

Cena 7

210

1131

This musical score page contains ten staves for various instruments and a solo violin. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Violin solo (Vno. solo), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in common time (C). The Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Trumpet parts are mostly silent, with some initial notes and sustained notes. The Violin solo part features a complex melodic line with triplets. The Violin I and II parts play sustained notes, with a 'sul pont.' instruction for the first violin. The Viola part has a simple melodic line. The Violoncello and Contrabass parts play sustained notes.

1132

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fg.

Tr. *pp*

Vno. solo

Vno. I *p* *p* *mf* *p* pizz. arco

Vno. II *p* *p* pizz.

Vla. *p* *mf*

Vc. *p*

Cb. *p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 1132, features ten staves. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Trumpet) is marked *pp* (pianissimo). The solo violin (Vno. solo) plays a melodic line with a vibrato (V) and trills (3). The first and second violins (Vno. I and II) play in *p* (piano), with the first violin moving to *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) during the pizzicato and arco sections. The viola (Vla.) plays in *p* and *mf*. The violin (Vc.) and cello (Cb.) parts are marked *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Cena 7

1136

Fl.

Ob.

Tr.

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

f

pp

arco

V

1139

Ob.

Tr.

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

accel.

pp

pp

pp

pp

sul pont.

sul pont.

sul pont.

81

Adagio

1140

Fl.

Cl.

Tr.

D.ANA

Pron - to, se-nhor Au-gus-to. Nes - ta gru-ta es-ta-re-mos a sós.

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Adagio

pizz.

pizz.



1142

Fl.

Cl.

Tr.

D.ANA

Qual a con - fi - dên - cia que que - ri - a me fa - zer? _____

AUGUSTO

Se - nho-ra do-na A-na,

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

arco

arco

mf

mf

mf

mf

1144

Fl. *p*

Cl. *p*

Tr. *p*

AUG.

Não é ver - da - - de que nun - ca te - nha a - ma - do.

Vno. solo *pizz.* arco

Vno. I *pizz.*

Vno. II *mf*

Vla. *p*

Vc. *p*

82

1146

Fl.

Cl.

Tr.

D. ANA AUG.

En - tão o se - nhor já a - ma? Jul - go que sim.

Vno. solo

Vno. I arco

Vno. II

Vla.

Vc.

1148 D. ANA AUG.

A u - ma mo - ça? Pois en - tão a quem? _____

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.



1150 D. ANA AUG.

Sem dú - vi - da, be - la. Cre - io que de - ve ser.

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

83

1152

D. ANA

AUGUSTO

D. ANA

Pois o se-nhor não sa-be? Ju-ro que não. O seu sem-blan-te?

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.



1154

AUG.

D. ANA

AUG.

D. ANA

Não me lem-bro de-le. Mo-ra na cor-te? Ig-no-ro-o. En-con-tra-a-sem-pre?

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

1156 AUG. D. ANA AUG. 3 D. ANA

Nun - ca! Co - mo se cha - ma? Que - ri - a sa - bê - lo! Que mis - té - rio...

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

fz

fz

fz

fz

fz



1158 poco rit.

Fl.

Cl.

Tr.

p

AUG. poco rit.

Um mis - té - rio an - ti - go.

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

pizz.

arco

pizz.

arco

3

3

84 Allegretto

Cena 7

1160 AUGUSTO

Eu ti - nha tre - ze a - nos e e - la a - pe - nas se - te. Du - as cri -

Allegretto

Vno. I *pp*

Vno. II *pp*

Vla *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*



1164 AUG.

an - ças nu - ma prai - a ao ca - ir da tar - de. E - ra

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

1168

Cl. *AUG.* *p*

lin - da e eu... sem-pre so - zi - nho. Que -

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla *p*

Vc. *p*

Cb. *p*



1172

Cl. *AUG.* *tr*

ri - a u - ma con - cha na bei - ra do mar. Ti - nha me - do da

Vno. I *tr*

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

85

1176

Cl. *tr*

AUG.

on - da que vi - nha e que - ri - a mo-lhar seus pe - zi - nhos gra - cio - sos. Pen-sei:

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.



1180

Cl.

AUG.

vou a - ju - dar es - ta me - ni - na lin - da a con - se - guir a con - cha e en -

Vno. I *pp* *p*

Vno. II *pp* *p*

Vla *pp* *p*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

1184

Cl. *tr*

AUG.

tão i-nes-pe-ra-da-men-te e-la se vol-tou, ca-iu en-tre os meus bra-ços co-mo um

Vno. I *tr* V

Vno. II V

Vla V

Vc.

Cb.

1188

Fl. *p*

Cl. *p*

AUG.

mi - mo que o mar man - dou. O meu a - mor nas - ceu a - li na - que - le ins -

Vno. I V

Vno. II V

Vla V

Vc. V

Cb. V

1192

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

tr

p

AUG.

tan - te

Eu ti - nha tre - ze a - nos e

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

tr

pp

pp

pp

pp

pp

1196

Ob.

AUG.

e - la a - pe - nas se - te. E eu nun - ca me es - que - ci!

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

p

p

p



1200

Ob.

Fg.

AUG.

Se - rá que e - la... pas - sa - dos es - tes a - nos to - dos, se es - que - ceu de mim?...

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

f

f

f

f

f

f

87

1204

Fg. *p*
 Tr. *pp*
 AUG.
 Tro - ca - mos um pre -
 Vno. I *p*
 Vno. II *p*
 Vla *p*
 Vc. *p*
 Cb. *p pizz.*

Fg. *p*
 Tr. *pp*
 AUG.
 sen - te. Eu lhe dei um ca - ma - feu que ti - nha na ca - mi - sa.
 Vno. I *p*
 Vno. II *p*
 Vla *p*
 Vc. *p*
 Cb. *p*

1212

Cl.

Fg.

Tr.

AUG.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

E e - la um bo - tão de es - me - ral - da mui - to an -

1216

88

Cl.

Tr.

AUG.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

ti - go que tra - zi - a na go - la do ves - ti - do.

1220

Cl.

Tr.

AUG.

8 Nun - ca, nun - ca mais nos vi - mos. Nem seu no-me me lem-brei de per-gun-

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

1224

Cl.

AUG.

8 tar. Só sei que e - ra mui-to be - la. E-ra u-ma dá - di- va do mar.

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla *p*

Vc. *p*

Cb.

1228

Cl. *mf*

Tr.

AUG.
Nun - ca, _____ nun - ca mais nos vi - mos. Mas e - la pro - me - teu que i - a ser

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*
pizz.

1232

Tr. *pp*

AUG.
mi - nha e eu se - ri - a seu _____ quan - do che - gas - se o di - - a.

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*
arco

89

1236

Tr.

AUG.

Por is - so ho - je, mo - ço fei - to, eu não es -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

pp

pp

pp



1240

Cl.

Fg.

AUG.

que - ço a - que - le en - con - tro, a - que - la me - ni - na, a - que - la pro -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

cresc.

pp

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

1244

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUG.

mes - sa _____ E es-pe-ro o di - a _____ de en-con - trar de

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cena 7

230

1248

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *cresc.* *f*

Fg. *cresc.*

Tr. *f*

AUG.

no - vo a mi - nha e - ter - na a - ma - da. Mi - nha na - mo - ra - da.

Vno. I *cresc.* *f*

Vno. II *cresc.* *f*

Vla. *cresc.* *f*

Vc. *cresc.* *f*

Cb. *cresc.* *f*

1252

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUG.

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

fp

fp

fp

fp

fp

3 3

90^a 7
Adagio

D. ANA (*pensativa*)

1256

É u - ma be - la his - tó - ria, meu a - mi - go...

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.



1259

AUG.

D. ANA

Não vai se rir de mim?

Nem pen - se nis - so...---

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

Agitato

1261

rit.

Fl. *fz* *mf*

Ob. *fz* *mf*

Cl. *fz*

Fg. *fz*

Tr. *fz* *p*

AUG.

D. ANA

AUG.

Um mo-men-to!

O que foi?

Ti-ve a im-pres-são que al-

Agitato

rit.

Vno. I *fz* *mf* *p*

Vno. II *fz* *mf* *p*

Vla. *fz*

Vc. *p*

Cb. *p*

1263

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Tr. *p*

AUG.

(saem da direção dos bastidores, um de cada lado, espiam e voltam a se encontrar no centro da cena)

guém nas som- bras nos ou - vi - a.

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

1265

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

D. ANA AUG.

Não e - ra na - da, a - pe - nas Ca - ro - li - na que brin - ca - va. Ain - da

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

91

1267

Fl. *pp*

Ob.

Cl. *pp*

Fg.

Tr. *pp*

AUG.

bem! _____

91

Vno. solo

Vno. I *pizz.* *arco* *pp*

Vno. II *pizz.* *arco* *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

1269

Tr.

AUG.

Um go - le des - ta fon - te cris - ta - li - na eis tu - do o que de - se - jo a - go - ra.

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

1271

(com as mãos em concha bebe um pouco da água da fonte escondida entre as samambaias)

(riso cristalino de D. Ana, Augusto se volta)

Tr.

pp

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

1273

Ob.

Cl.

Tr.

AUG. D. ANA

De que se ri? O meu a - mi - go es - tá per - di - do.

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.



92

1275 Andante D. ANA

Diz u - ma len - da an - ti - - ga que to - do a - que - le que be - ber.

Andante

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

1277 D. ANA

da á - gua des - ta fon - te, não dei - xa - rá a i - lha

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.



93

1279

Tr.

D. ANA

sem se a-pai-xo-nar, ir - re-me-dia-vel - men - te, por u-ma mo-ça do lu-gar.

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Vc-solo

pp

pp

pp

1283

Tr.

CAROLINA (fora de cena) AUG.

Tra - la - la - la la - la tra - la - la - la - la Ou - ça! Al - guém can - ta lá

Vno. I *pp* *p*

Vno. II *pp* *p*

Vla *p*

Vc. *p*



1286

Tr.

AUG. D. ANA

fo - ra. Es - te lu - gar pa - re - ce mes - mo mis - te - rio - so! É Ca - ro -

Vno. I *pp* *p* pizz.

Vno. II *pp* *p* pizz.

Vla *pp* *p* pizz.

Vc. *pp* *p* pizz.

1288

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

D. ANA (com um gesto convida Augusto a segui-la, ambos deixam a gruta, a luz cai suavemente)

li - na, a can - tar sua ba - la - da pre - fe - ri - da.

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla

Vc.

Cb.

1290 **Adagio**

Fl. *pp*

Ob.

Cl. *pp*

Fg.

Tr.

Vno. solo

Vno. I *Adagio* *pizz.* *p* *mf* *p* *pizz.* *mf* *p* *pp* *arco*

Vno. II *pizz.* *p* *mf* *p* *mf* *p* *pp* *arco*

Vla. *pp*

Vc.

Cb.

1296

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

sul pont.

3 3 3 3

Detailed description: This page of a musical score, numbered 419, is titled 'Cena 7' and is page 243 of a larger work. It covers measures 1296 to 1300. The score is for a full orchestra and a solo violin. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Violin solo (Vno. solo), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in common time (C). The flute, oboe, clarinet, and bassoon parts are mostly silent, with a few notes at the beginning and end of the page. The trumpet part has a few notes and then a long tremolo. The solo violin part has a melodic line with four triplets. The Violin I and II parts have a tremolo starting at measure 1298, marked 'sul pont.'. The viola part has a simple melodic line. The cello and contrabass parts are mostly silent.

Cena 8

Balada

94 Allegretto

1297

CAROLINA

(apenas um foco isolando Carolina, vestida de branco para o sarau)

Musical score for measures 1297-1300. The score is for a string quartet and includes parts for Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The tempo is marked **Allegretto**. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The first staff shows a vocal line with a rest. The string parts begin in measure 1298. Vno. I has a *p* dynamic and a *v* (accents) marking. Vno. II has a *p* dynamic. Vc. has a *p* dynamic and a *solo* marking. Vla. has a *tutti* marking. The score ends with a repeat sign in measure 1300.

1301

Musical score for measures 1301-1304. The score is for a string quartet and includes parts for Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The tempo is **Allegretto**. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The first staff shows a vocal line with a rest. The string parts begin in measure 1301. Vno. I has *mf* and *fz* dynamics. Vno. II has *mf* and *fz* dynamics. Vc. has *mf* and *fz* dynamics. Vla. has a *fz* dynamic. The score ends with a repeat sign in measure 1304.

1305 CAROLINA

Es - tou na flor dos a - nos, _

Vno. I pizz. *p* arco

Vno. II pizz. *p* arco

Vla. pizz. *p* arco

Vc. *p* V

Cb.

1309

E sou mo - re - na lin - da! _ Mas a - mo, e não me a - mam, _

Vno. I V

Vno. II V

Vla. V

Vc. V

Cb.

1313 CAROL.

E te-nho a-mor a - in - da. E por tris - te a - mar

1317 CAROL.

A - qui ve - nho cho - rar

1321 CAROL.

f O ri - so dos meus lá - bios_ há

Vno. I *mf*

Vno. II *mf* *stacc. sempre*

Vla. *mf* *stacc. sempre*

Vc. *mf*

Cb.

1325 CAROL.

mui - to, que mur - chou; A - que - le, que eu a - do - ro, ai!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

1329 CAROL.

foi quem o ma - tou. _____ ao ri - so que mor - reu, _____ o

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb.

1333 CAROL.

95

pran - to su - ce - deu. _____

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla.

Vc. *p*

Cb.

96

1337

CAROL.

O fo - go de meus o - lhos de

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

f pizz.

f pizz.

stacc. sempre

1341 CAROL.

to - do se a - ca - bou; a - que - le, que eu a - do - ro,

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

1345 CAROL.

foi quem o a - pa - gou. *p* On de hou-ve fo - go tan - to a -

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *dim.* *p* pizz.

Cb. *p* *p*

1349 CAROL.

poco rit.

a tempo

go - ra cor - re o pran - to.

a tempo

Vno. I

Vno. II

Vla. *v*

Vc. arco solo *p* pizz.

Cb. *p*

1353

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf tutti

fz

1357

97

CAROL.

p A fa - ce cor de jam - bo en -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

dolce stacc. sempre

Cena 8

252

1361

fim se des - co - rou; a - que - le, que eu a - do - ro, ai!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

1365

foi quem a des - bo - tou. A fa - ce tão ro - sa - da de

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

1369 CAROL.

pran - to es - tá la - va - da!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

1373

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

rfz

fz

rfz

fz

fz

fz

98

1377

CAROL.

O co - ra - ção tão pu - ro já

Vno. I pizz. arco

Vno. II pizz. arco

Vla. pizz. arco

Vc. arco

Cb.

1381

sa - be o que é o a - mor; a - que - le, que eu a - do - ro, ai!

Vno. I f v

Vno. II f v

Vla. f v

Vc. f v

Cb. f

1385 poco rit.

p só me dá ri - gor. _____ o co - ra - ção no en - tan - to des -

Vno. I *p* poco rit.

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb.

1389

faz o a - mor em pran - to. _____

Vno. I

Vno. II *dim.* *pp*

Vla. *dim.* *pp*

Vc. *dim.* *pp*

Cb.

Cena 8

(entram duas das moças com candelabros acesos que são colocados sobre a mesa; sobe a luz para o sarau; entram as demais personagens vestidos a rigor; Augusto abre o baile com Carolina; formam-se os demais pares: Fabrício e Joana, Filipe e Clementina, Leopoldo e Joaquina, Keblerc e D. Ana; D. Violante sozinha abana-se com seu leque)

99

1395 **Vivace**

Fl.

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Tr.

Tri. *p* *cresc. poco a poco*

Pr.

Vno. I *p* *cresc. poco a poco*

Vno. II *p* *cresc. poco a poco*

Vla. *cresc. poco a poco*

Vc. *cresc. poco a poco*

Cb. arco *cresc. poco a poco*

1403

Fl. *mf* *cresc.*

Ob. *mf* *cresc.*

Cl. *cresc. poco a poco*

Fg. *cresc. poco a poco*

Tr. *p* *cresc.*

Tri.

Pr.

Vno. I

Vno. II

Vla. *V*

Vc. *V*

Cb. *V*

1411

Fl. *f* *più f*

Ob. *f* *più f*

Cl. *f* *più f*

Fg. *f* *più f*

Tr. *f* *più f*

Tri. *mf* *più f*

Pr.

Vno. I *f* *più f*

Vno. II *f* *più f*

Vla. *f* *più f*

Vc. *f* *più f*

Cb. *f* *più f*

1419

Fl. *ff* *mf* *cresc.* *fz*

Ob. *ff* *mf* *cresc.* *fz*

Cl. *ff* *mf* *cresc.* *fz*

Fg. *ff* *mf* *cresc.* *fz*

Tr. *ff* *mf* *cresc.* *fz*

Tri. *fz*

Pr. *f* *f* *fz*

Vno. I *ff* *mf* *cresc.* *fz*

Vno. II *ff* *mf* *cresc.* *fz*

Vla. *ff* *mf* *cresc.* *fz*

Vc. *ff* *mf* *cresc.* *fz*

Cb. *ff* *mf* *cresc.* *fz*

Cena 8

260

1428

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tri.

Pr. Pandeiro

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cena 8
Valsa da Carolina

100

1435

Fl.

Ob. *f*

Cl. *mf*

Fg. *mf*

Tr. *mf*

Pan. Pandeiro *p*

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Cena 8

1443

Fl. *f*

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Pan.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 1443 through 1450. The score is for a full orchestra and strings. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The brass section includes Trumpet (Tr.) and Percussion (Pan.). The string section includes Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute and Oboe parts feature melodic lines with slurs and accents, starting with a forte (*f*) dynamic. The Clarinet and Bassoon parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Trumpet part has a steady eighth-note pattern. The Percussion part plays a simple eighth-note accompaniment. The Violin I and II parts have melodic lines with slurs. The Viola part has a melodic line with slurs. The Violoncello and Contrabass parts play a simple eighth-note accompaniment. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

1451

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Pan.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

f

mf

p

mf

f

mf

p

mf

f

mf

p

pizz.

1460

Fl. *p* *f*

Ob. *p* *f*

Cl. *p* *f*

Fg. *pp* *f*

Tr. *pp* *f*

Tri. *mf*

Pan.

Pr. *mf*

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f* arco

1468

This musical score page contains measures 1468 through 1475. The instruments are arranged as follows:

- Fl.** (Flute): Starts with a melodic line in measure 1468, then rests. Re-enters in measure 1475 with a forte (*f*) dynamic.
- Ob.** (Oboe): Rests until measure 1469, then plays a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, increasing to forte (*f*) by measure 1475.
- Cl.** (Clarinet): Rests until measure 1469, then plays a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, increasing to forte (*f*) by measure 1475.
- Fg.** (Bassoon): Rests until measure 1470, then plays a melodic line starting with a fortissimo (*fz*) dynamic, increasing to forte (*f*) by measure 1475.
- Tr.** (Trumpet): Rests until measure 1470, then plays a melodic line starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, increasing to forte (*f*) by measure 1475.
- Tri.** (Trombone): Rests throughout the entire passage.
- Pan.** (Percussion): Rests until measure 1470, then plays a rhythmic pattern starting with a piano (*p*) dynamic.
- Pr.** (Percussion): Rests throughout the entire passage.
- Vno. I & II** (Violins): Play a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, increasing to forte (*f*) by measure 1475.
- Vla.** (Viola): Plays a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, increasing to forte (*f*) by measure 1475.
- Vc.** (Violoncello): Plays a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, increasing to forte (*f*) by measure 1475.
- Cb.** (Double Bass): Plays a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, increasing to forte (*f*) by measure 1475. Includes markings for *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco).

1476

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tri.

Pan.

Pr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

sf

f

mf

pizz.

arco

div.

V

V

1484

Fl. *p* *cresc.* *f*

Ob. *p* *cresc.* *f*

Cl. *p* *cresc.* *f*

Fg. *p* *cresc.* *f*

Tr. *p* *cresc.* *f*

Tri. *mf*

Pan. *p* *cresc.*

Pr.

Vno. I *p* *cresc.* *f*

Vno. II *p* *cresc.* *f*

Vla. *p* *cresc.* *f*

Vc. *p* *cresc.* *f*

Cb. *p* *cresc.* *f*

pizz. *arco*

1499 **102**

Fl.

Ob.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p



1507

Fl.

Ob.

Cl.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

p

p

103

1516

Fl. *cresc.* *f*

Ob. *cresc.* *f*

Cl. *cresc.* *f*

Fg. *p* *cresc.* *f*

Tr. *p* *cresc.* *f*

Tri.

Pan. *cresc.* *mf*

Pr.

Vno. I *cresc.* *f*

Vno. II *cresc.* *f*

Vla. *cresc.* *f*

Vc. *cresc.* *f*

Cb. *p* *cresc.* *f*

1525

Fl. *dim.* *cresc.*

Ob. *dim.* *cresc.*

Cl. *dim.* *cresc.*

Fg. *dim.* *cresc.*

Tr. *dim.* *cresc.*

Tri.

Pan. *cresc.*

Pr.

Vno. I *dim.* *cresc.*

Vno. II *dim.* *cresc.*

Vla. *dim.* *cresc.*

Vc. *dim.* *cresc.*

Cb. *dim.* *cresc.*

Cena 8

263

1533

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fg. *ff*

Tr. *ff*

Tri. *fz* *ff*

Pan.

Pr. *fz* *ff*

Vno. I *ff*

Vno. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Ato II

Música do Baile - Polca

104

Allegro

Fl.

Ob.

Fg.

Tr.

Cast.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

9

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Tr. *mf*

Cast. *mf*

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f* pizz.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 9 at the top left, contains measures 9 through 16. The score is for a full orchestra. The instruments and their parts are: Flute (Fl.) with a forte (*f*) dynamic; Oboe (Ob.) with a forte (*f*) dynamic; Clarinet (Cl.) with a forte (*f*) dynamic; Bassoon (Fg.) with a forte (*f*) dynamic; Trumpet (Tr.) with a mezzo-forte (*mf*) dynamic; Castanets (Cast.) with a mezzo-forte (*mf*) dynamic; Violin I (Vno. I) with a forte (*f*) dynamic; Violin II (Vno. II) with a forte (*f*) dynamic; Viola (Vla.) with a forte (*f*) dynamic and some accents (*v*); Violoncello (Vc.) with a forte (*f*) dynamic; and Contrabass (Cb.) with a forte (*f*) dynamic and a pizzicato (*pizz.*) instruction. The music is written in a key with one flat and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

105

17

Fl.

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fg. *mf*

Tr.

Cast.

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

106

30

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Tr. *f*

Cast. *f*

Vno. I *f* *p*

Vno. II *f* *p*

Vla. *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *f*

Detailed description of the musical score: This page contains measures 30 through 35 of a musical score for a full orchestra. The score is written for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Castanets (Cast.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. Measures 30-32 feature a forte (*f*) dynamic across most instruments. In measure 33, the Violin I and Violoncello parts transition to a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

36

Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.



41

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tr.
Cast.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.

f
mf
f
f
mf
f
f
f
f
pizz. f
f

47

Fl. *fz*

Ob. *fz*

Cl. *fz*

Fg. *fz*

Tr. *f* *fz* *fz*

Cast. *f*

Vno. I *fz* *fz*

Vno. II *fz* *fz*

Vla. *fz* *fz*

Vc. *fz* *fz*

Cb. *fz* arcoV

Cena 1

107

(salão de descanso com biombo e sofá durante um intervalo do sarau. Quando a luz sobe, entram os rapazes com cálices, Keblerc no meio da roda; todos estão vestidos com as mesmas roupas da última cena do primeiro ato)

53 **Moderato**

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *mf*

Fg. *mf*

Tr. *mf*

FABRÍCIO
AUGUSTO

Não há ra -

FILIPE
LEOPOLDO

KEBLERC

107

Moderato

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb.

Cena 1

58

-zão me-lhor pa - ra brin - dar, que Ca - ro - li - na, es - ta me -

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*



62

-ni - na há de ser a mi - nha si - na! Não há me - lhor ra - zão pa - ra brin -

Vno. I

Vno. II *v*

Vla. *v*

Vc.

Cb.

66

-dar, que Cle-men - ti - na, que Joa - na ou Joa - qui - na, es - ta me-

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.



71

- ni - na há de ser a mi - nha si - na!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cena 1

74

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

(todos tocam os respectivos cálices simultaneamente; Keblerc, desastrado, entorna o seu no peito de Augusto que recua sem tempo de evitar o desastre e sua camisa branca ostenta uma grande mancha de vinho; Dona Violante entra justamente neste momento)

*

108

79

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUG. KEBL. D. VIOLANTE

Cui-da - do! Que de - sas - tre! Ah! — Se-nhor Ke- blerc! En-tão foi a -

108

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cena 1

276

81 D.VIOL.

-qui que se es-con- deu? Pro-me - ti-lhe a con-tra - dan - ça e de cer - to se es-que- ceu.

Vno. I *mf* *fp* *mf* *p*

Vno. II *mf* *fp* *mf* *p*

Vla. *mf* *fp* *mf* *p*

Vc. *mf* *mf* *mf* *p*



83 KEBL.

De fa - to, do-na Vi - o - lan - te, co - mo foi que a-con - te - ceu? Pa - ra a qua -

Vno. I *pp*

Vno. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

85 KEBL. (disfarçadamente)

dri-lha que co-me - ça, - - nin-guém me-lhor que eu. O - ra gra - ças! Eis que me

pizz. *fp* pizz. *p*

Vno. I *fp* pizz. *p*

Vno. II *fp* pizz. *p*

Vla. *fp* pizz. *p*

Vc. *fp* pizz. *p*

Cb. *fp* *p*



87 109 Allegro

Ob. *p*

Cl. *p*

KEBL. (saem de braços dados)

li-vra de um be-lo em-ba-ra-ço.

Vno. I *Allegro arco p arco*

Vno. II *p*

Vla. *arco p arco*

Vc. *p*

Cb. *pizz. p*

Cena 1

91

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl.

Fg. *p*

Tr.

Vno. I

Vno. II

Vla. *v*

Vc. *v*

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 91 to 94. The score is for a full orchestra. The Flute (Fl.) part begins in measure 91 with a dynamic marking of *p* and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign and a flat sign. The Oboe (Ob.) part starts with a rest in measure 91 and then plays a series of notes with a dynamic marking of *p*. The Clarinet (Cl.) part has a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *p*. The Bassoon (Fg.) part has a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *p*. The Trumpet (Tr.) and Trombone (Cb.) parts have rests throughout the measures. The Violin I (Vno. I) part has a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *p*. The Violin II (Vno. II) part has a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *p*. The Viola (Vla.) part has a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *v*. The Violoncello (Vc.) part has a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *v*. The Contrabass (Cb.) part has a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *p*. The score is in common time (C) and features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

110

101

Fl. *fz*

Ob. *fz*

Cl. *fz*

Fg. *fz*

Tr. *fz*

LEOP. (saem) AUG.

-gus-to es-tá em a-pu-ros, nin-guém me tí-ra a me-ni-na! Mal-di-to Ke-blec de-sas-

110

Vno. I *mf* *fz*

Vno. II *mf* *fz*

Vla. *mf* *fz*

Vc. *mf* *fz*

Cb. *mf* *fz*

104 AUG. FILIPE

-tra-do! E a-go-ra o que fa-zer, com o ca-sa-co man-cha-do? Pra tu-do se dá um jei-to... A-

Vno. I *pp*

Vno. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*



107 FIL. AUG.

-té que o ca-sa-co es-tá bem, me pas-sa a - go-ra a ca-mi-sa, que a-qui não vi - rá nin-guém. Mas Fi-li- pe...

Vno. I *fz*

Vno. II *fz*

Vla. *fz*

Vc. *fz*

Cb. *fz*

Cena 1
(Augusto tira a camisa. Mal Filipe sai com ela pela esquerda, Joana, Joaquina e Clementina se aproximam pela direita. Augusto atarantado se esconde atrás do biombo)

110 FIL.

É só um ins-tan-ti- nho, tra-go lo-go de vol- ta.

Vno. I *mf* *p*

Vno. II *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Cb. *mf* *p*



111

113 Vivo

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

JOAQUINA, CLEMENTINA E JOANA
(fora de cena)

Um ra - paz pre

Vno. I *pp* *stacc. sempre* *p*

Vno. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp* *pizz.* *p*

118

Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.

ci - sa de mão fir - me e não po-de ter mui-tos re - ga -

123

112

Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.

JOANA (entrando)

- ga - los. Fa-brí-cio es-tá me sa-in - do u - ma de cep-

126 JOA. JOAQ.

-cão. I-ma-gi-nem que a-tre-veu-se a me dei-xar na mão. Leo-pol-do pare-ci-a a-mi-go, mas não

Vno. I *f* *f* *f* *p*

Vno. II *f* *f* *f* *p*

Vla. *f* *f* *f* *p*

Vc. *f* *f* *f* *p*



129 CLEMENTINA

pas-sa de um fin-gi-do! E eu nem sei o que a-con-te-ce. Fi-li-pe... de-sa-pa-

Vno. I *f* *p* *p*

Vno. II *f* *p* *p*

Vla. *f* *p* *p*

Vc. *f* *p*

(alternadamente sentam-se no sofá, retocando penteados e ^{Cena 1} multiplagem, examinam-se em espelinhos e consultam seus carnês de baile.) 285

132 Allegretto

Fl. *mf*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Tr. *p*

-re-ce!

Vno. I *p* *mf*

Vno. II *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

113

135

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

p

JOAQ.

Pois a mim não me fa-zem de bo-ba, tro-co car-tas com cin-co ra-

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

fz *mf* *p*

fz *mf* *p*

fz *mf* *p*

fz *mf* *p*

138

JOAQ.

CLEM.
JOA.

JOAQ.

pa-zes. Se um de-les me fa-lha não fi-co na mão. Cin-co?! Às ve-zes is-so me traz pro-

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

p

p

p

p

141 JOAQ.

-ble - mas. Ou - tro di - a en - vi - ei u - ma car - ta a dois de - les. Can -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

143 JOAQ.

-sei de ex - pli - car ao por - ta - dor: _____ A de la - cre a - zul é do se - nhor João - zi - nho

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

145 JOAQ.

e a de la - cre ver - de pa - ra o se - nhor Ju - ca. Pois o son - so do mo - le - que me tro - cou as car - tas! A de la - cre a -

114

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

CLEM.

JOA.

148 JOAQ.

-zul foi pa-ra o se-nhor Ju-ca e a de-la-cre ver-de ao se-nhor João-zi-nho. Que tra - gé - dia!



115

151 JOAQ.

CLEM.

Foi as-sim que per-di dois na-mo-ra-dos de u-ma vez. Na-mo-ra-do por en-



154

CLEM.

quan-to só te - nho um. Pro-me - ti a Fi-li - pe u-ma ma-dei-xa de ca - be-lo. An-tes da mei-a

157 CLEM.

JOAQ.
JOA.

noi-te e-la es-ta - rá num em-bru-lhi - nho de-bai-xo da ro - sei - ra no jar-dim. Que ro-mân - ti -

Vno. I *v* *divisi*

Vno. II *v* *divisi*

Vla. *v*

Vc. *v*

159

JOA.

-co! Eu, na ver - da - de não pos-so me quei-xar Fa - brí-cio é mui-to fiel. Com e - le

Vno. I *p* *mf* *fz*

Vno. II *p* *mf* *fz*

Vla. *p* *mf* *fz*

Vc. *p* *mf* *fz*

Cb. *mf* *fz*

Varco

162

JOAQ.
CLEM.

CLEM.

116

vou me ca - sar. Que con-quis - ta! Va - mos me - ni - nas!

Vno. I *p* *fz* *f*

Vno. II *p* *fz* *f*

Vla. *p* *fz* *f*

Vc. *p* *f* *f*

Cb. *p* *f* *f*

pizz.

Cena 1

165

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

JOAQ., CLEM. E JOA.

Um ra - paz pre - ci - sa de mão fir - me. e não

Vno. I *stacc. sempre*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

170

Fl.

Ob.

Cl.

(saem as três por onde entraram)

po - de ter mui - tos re - ga - los.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

174

117

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fg. *mf*

Tr. *p*

(sai de trás do biombo)

AUGUSTO

117 Que dia-bi-nhas!

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

179

(entrando pelo lado oposto com uma camisa limpa)

FILIPE

Pron - to! Es tá lim - pa. A - go - ra va - mos

Vno. I *fz*

Vno. II *fz*

Vla. *fz*

Vc. *fz*

Cena 1

292

181 FIL.

que a qua-dri-lha con-ti-nua. Ga-ran-to_ que as me-ni-nas já no-ta-ram, a mi-nha fal-ta e a tu-a!

Vno. I *fz* *p*

Vno. II *fz* *p*

Vla. *fp* *fz* *p*

Vc. *fp* *fz* *p*

Cb. *fp* *fz* *p*

(Saem. A cena fica momentaneamente vazia.)

184

rit. a tempo (polca)

Vno. I *p sempre*

Vno. II *p sempre*

Vla. *p sempre*

Vc. *p sempre*

Cb.

(Entra Keblerc com aparência cansada, sentando-se no sofá aliviado)

188

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

193

Fl.

Ob.

Cl.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

p

p

p

(mas logo entra D. Violante e ele acaba se conformando)



198

Fl.

Ob.

Cl.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

pizz.

Cena 1

203

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pizz.

arco

V

(Entra Violante)

arco

118

207

Fl. *fz* *f* *fz*

Ob. *fz* *f* *fz*

Cl. *fz* *f* *fz*

Fg. *fz* *f* *fz*

Tr. *fz* *f* *fz*

D. VIOLANTE

Se-nhor Ke-blec! Há mei - a ho - ra lhe pro - cu - ro! De

118

Vno. I *fz* *f* *fz*

Vno. II *fz* *f* *fz*

Vla. *fz* *f* *fz*

Vc. *fz* *f* *fz*

Cb. *fz* *f* *fz*

209

Fl. *fz*

Ob. *fz*

Cl. *fz* *p*

Fg. *fz*

Tr. *fz*

D. VIOL. KEBLERC

cer-to es-ta-va a-fli-to com a mi-nha au-sên-cia De fa-to, mi-nha se-nho- ra...

Vno. I *f* *p* *p*

Vno. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

212

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

D. VIOL. *(sai arrastando Keblerc)*

Viola

Vno. I

Vno. II

Vc.

Cb.

(Violante dança em direção de Keblerc e agarra-o)

Va- mos, va- mos, es tão to-

fz

fz

fz

fz

fz

fz

p

p

p

fz

fz

fz

fz

Cena 1

300

226

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Pan.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 300, contains measures 226 through 230. The score is for a full orchestra. The instruments and their parts are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Percussion (Pan.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The flute and oboe parts feature melodic lines with accents and slurs. The bassoon part has a dynamic marking of fz (forzando) in measure 228. The percussion part plays a steady eighth-note pattern. The strings play a rhythmic accompaniment, with the cello and contrabass parts showing some melodic movement. The score is written on ten staves, with the percussion part on a separate line.

119 Calmo

231

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

D. ANA

Não dan-ça mais, se-nhor Au-gus-to?

Pan.

119 Calmo

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

Cena 1

302

234 AUGUSTO D. ANA AUG.

Por o - ra não, mi-nha se-nho-ra. Pa-re-ce me um pou-co tris-te. Ao con-trá-rio, tu-do vai bem...

Vno. I *p* *pp* *p*

Vno. II *p* *pp* *p*

Vla. *p* *pp* *p*

Vc. *p* *pp* *p*

Cb. *p* *pp* *p*

=

237 D. ANA

Seu ros - to ___ diz u-ma coi-sa ___ e seus lá-bios ou - tra. ___ Se al-go a-qui lhe fal- ta...

Vno. I *pp*

Vno. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb.

240 AUG. D. ANA AUG. D. ANA

Na ver-da-de fal-ta tu-do. Tu- do? Ca-ro-li-na. Gos-ta de mi-nha ne-ta, se-nhor Au-gus-to?

Vno. I *fz* *p* *mf* *pp*

Vno. II *fz* *p* *mf* *pp*

Vla. *fz* *p* *mf* *pp*

Vc. *fz* *p* *mf* *pp*

Cb. *fz* *p* *mf* *pp*



243 AUG. D. ANA (com uma mesura)

É a de-li-ca-da bor-bo-le - ta des-te jar-dim. Pois vá bus-cá-la en-tão! Foi por a-li. Meu se-nhor!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cena 1

120 Allegro

246

Fl. *fz* *p*

Ob.

Cl. *p*

Fg. *fp* *p*

Tr.

AUG. (com uma mesura)

(saem em direções opostas)

(A cena fica vazia, logo voltam as três moças e repetem o mesmo jogo com as bolsinhas de baile)

Mi-nha se-nho-ra!

Pandeiro

Pan. *p*

120 Allegro

Vno. I *fz* *stacc.sempre* *p*

Vno. II *f*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

251

Fl.
Cl.
Fg.
Pan.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.

stacc. sempre

Detailed description: This block contains the musical score for measures 251 through 255. It features nine staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Pan flute (Pan.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Clarinet and Bassoon parts have more rhythmic, eighth-note patterns. The Pan flute part has a steady eighth-note accompaniment. The Violin and Viola parts have similar rhythmic patterns, with the Viola part marked *stacc. sempre*. The Violoncello and Contrabass parts provide a harmonic foundation with eighth-note accompaniment.

256

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Pan.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.

mf

Detailed description: This block contains the musical score for measures 256 through 260. It features ten staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Pan flute (Pan.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part continues its melodic line. The Oboe part enters in measure 256 with a melodic line. The Clarinet and Bassoon parts continue their rhythmic patterns. The Pan flute part remains steady. The Violin and Viola parts have melodic lines with slurs and accents, marked *mf*. The Violoncello and Contrabass parts provide a harmonic foundation with eighth-note accompaniment.

121

262

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

JOANA

Que ra-paz a-bo-mi-ná-vel!

Pan.

121

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

266

Fl. *f* \Rightarrow *mf*

Ob. *f* \Rightarrow *p*

Cl. *f* \Rightarrow *p* *mf* \Rightarrow

Fg. *f* \Rightarrow

Tr. *f* \Rightarrow *p*

CLEMENTINA JOAQUINA (Carolina entra um pouco atrasada e finge não prestar atenção na conversa) CAROLINA

In-so-len-te! A-tre-vi-do! Quem é es-te vi-lão,

Vno. I *f* \Rightarrow *p*

Vno. II *f* \Rightarrow *p*

Vla. *f* \Rightarrow *p*

Vc. *f* \Rightarrow

Cb. *f* \Rightarrow

269

a tempo

Fl. *fp fz*

Ob. *fp fz*

Cl. *fp fz*

Fg. *fp fz*

Tr. *fp fz*

JOAQ., CLEM. E JOA.

CLEM.

— que - ri - das pri - mas? Au - gus - to, — na - tu - ral - men - te. Dis - se que meus

a tempo

Vno. I *fp fz p*

Vno. II *fp fz p*

Vla. *fp fz p*

Vc. *fp fz p*

Cb.

271 CLEM.

o - lhos ne - gros ti - nham mais luz que to - dos os can - de - la - bros do sa - lã o!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

122

273 JOAQ.

E que meus ca - be - los e - ram co - mo fios de ou - ro. Que a mi - nha fa - ce

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

275 JOAQ. JOANA

ti - nha a cor do a - ma - nhe - cer!

Ou - sou di - zer que me a - ma - va, com tão

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

277 JOA.

sú-bi-ta pai-xão, que se por mim fos-se a-ma-do, não ou-sa-ri - a bei-jar senão... meus

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.



280 **Vivo**

Fl. *fz* *fz* *fz* *f*

Ob. *fz* *fz* *fz* *f*

Cl. *fz* *fz* *fz* *f*

Fg. *fz* *fz* *fz* *f*

Tr. *fz* *fz* *fz* *f*

JOA. JOAQ., CLEM. E JOA.
pés! Men - ti - ro - so, in - so - len - te, ban - di - do!

Vivo

Vno. I *fz* *fz* *fz* *f*

Vno. II *fz* *fz* *fz* *f*

Vla. *fz* *fz* *fz* *f*

Vc. *fz* *fz* *fz* *f*

Cb. *f*

123

282

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

JOA.

fz

fz

JOAQ. E CLEM.

fz

JOA.

Es-te ra-paz pre-ci-sa ser_des-mas-ca-ra-do! A-poi-a-do! Di-

123

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

fp

fz

fz

fz

fz

p

fz

fz

p

fz

fz

p

285 JOA. (*Carolina desaparece discretamente atrás do biombo*) JOAQ. CLEM.

-an - te das três te - rá que re - pe - tir tu - do o que dis - se! Mas co - mo? Mas on - de?

Vno. I *p* *cresc.* *mf* *pp*

Vno. II *p* *cresc.* *mf* *pp*

Vla. *p* *cresc.* *mf*

Vc. *cresc.* *mf* *p*

Cb. *cresc.* *mf*



288 JOA.

Por mei-o de u - ma car - ta a - nô - ni - ma_ con - vi - dan - do pa - ra um en - con - tro na gru - ta, ao rom - per do di - a.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

291 **Allegro** 124

Fl. *fz* *mf*

Ob. *fz* *mf*

Cl. *fz*

Fg. *fz* *mf*

JOAQ. E CLEM.

Que bri-lhan - te i-dei - a!

Allegro 124

Vno. I *fz* *mf*

Vno. II *fz* *mf*

Vla. *fz* *mf*

Vc. *fz* *mf*

295

Fl.

Ob.

Fg.

JOA. *(escrevendo numa folha de carnê de baile)*

"Se - nhor: u - ma jo - vem que vos a - ma, e que de vós es - cu - tou pa - la - vras de ter - nu - ra,

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cena 1

314

296 JOA.

tem um se-gre - do a vos con-fiar. Ao rai-ar da au-ro - ra a en-con-tra-reis no

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

298 JOA.

ban-co de rel - va da gru - ta. Sê-de cir-cuns-pec - to e ve-reis a-que - la que,

Vla.

Vc.

300

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

fz *f*

fz *f*

fz *f*

fz

JOA. JOAQ.

por en-quan-to quer ser a-pe-nas...U-ma in-cóg-ni - ta" Mui-to bem! Eu me en-car-re-go de que e-

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

fz *f*

fz *f*

fz *f*

fz

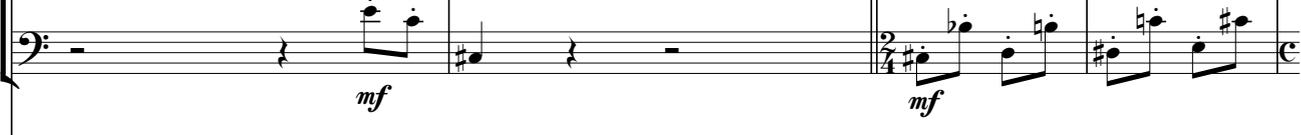
125 Moderato

302

Fl. 

Ob. 

Cl. 

Fg. 

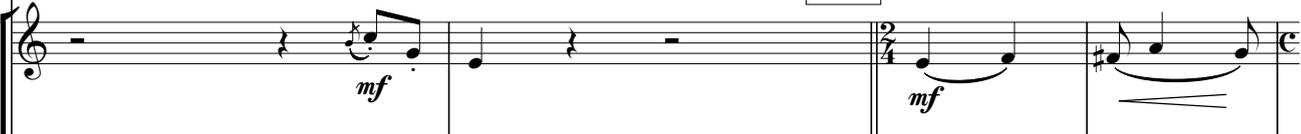
Tr. 

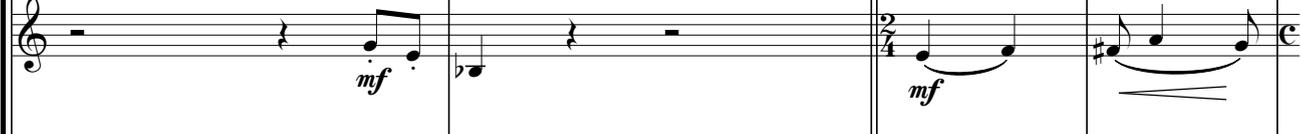
JOAQ.  - le re-ce - ba a car - ta.

CLEM.  Mas on - de es - tá Ca - ro - li - na?

(As três olham em torno e não a encontram)

125 Moderato

Vno. I 

Vno. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

306

Fl. *fz*

Ob. *fz*

Cl. *fz*

Fg. *fz*

Tr. *fz*

JOAQ. De - sa - pa - re - ceu!

JOANA Não faz mal. Vol - te - mos ao sa - lão. (*saem*)

Vno. I *fz* *p*

Vno. II *fz* *p*

Vla. *fz* *p*

Vc. *fz* *p*

Cb.

308 Allegro

Fl. *p*

Ob. *p sempre*

Cl. *p sempre*

Fg.

Tr.

Pan. pandeiro (levada de polca improvisada)

(A cena fica momentaneamente vazia)

Vno. I *p sempre* Allegro

Vno. II *p sempre*

Vla. *p sempre*

Vc. *p sempre*

Cb. pizz. *p sempre*

Cena 1

318

313

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Pr. Pratos Pandeiro *fz*

Vno. I *(Carolina surge de trás do biombo, abre seu carnê de baile,*

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

318

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Pan.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

escreve e depois lê o que está escrito em voz alta

322

Fl. *mf* *mp* rit.

Ob. *mf* *pp*

Cl. *mf* *pp*

Fg. *mf* *pp*

Vno. I *mf* *p* rit.

Vno. II *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Cb.

CAROLINA

"Se -



325

calmo
CAROL.

-nhor: u - ma mo - ça que nem é bo - ni - ta e nem es tá e - na - mo - ra - da, mas se in - te -

calmo

Vno. I *pp*

Vno. II *pp*

Vla. *pp*

327 CAROL.

res - sa por vós, en-ten-de de pre-ve-nir-vos que no ban-co de rel - va da gru - ta não a - cha-

Vno. I

Vno. II

Vla.



329 CAROL.

reis ao a-ma-nhe-cer u-ma in-cóg-ni-ta, po-rém, co-nhe - ci-das que pre-ten-dem zom-bar de vós,

Vno. I

Vno. II

Vla.



127

331 CAROL.

por-que es-ta mes-ma noi - te ju-ras - tes a - mar a ca-da u - ma de - las em par - ti - cu -

Vno. I

Vno. II

Vla.

pp

pp

pp

333 CAROL.

-lar. Não pro - cu - reis a - di - vi - nhar quem voz es - cre - ve, por -

Vno. I *fz* *p*

Vno. II *fz* *p*

Vla. *fz* *p*



rit.

128 a tempo

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

CAROL. (a luz vai caindo lentamente)

que a-pe-sar de vos-sa a-mi-ga, se-rá por a - go - ra... U-ma in-cóg-ni-ta".

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

338

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl.

(são retirados os objetos de cena do salão, descem as samambaias da gruta em semi-círculo)

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.



340

Ob.

Cl.

Tr. *pp*

Vno. I *rit.*

Vno. II

Vla.

Vc.

Cena 2

(gruta)

129

342 Adagio

Fl. *pp* *mf* *p* *mf* *p*

Ob. *pp* 3-

Cl. *pp* *mf* *p* *mf* *p*

Fg. *p* *pp* *p*

Tr. *pp* *p*

129

Adagio

(Ao subir a luz, as três moças já estão em cena, muito juntinhas e obviamente arrependidas. Augusto entra de supetão provocando um gritinho de susto nelas)

Vno. solo

Vno. I *pp* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Vno. II *pp* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Vla. *pp* arco

Vc. *pp* *p*

Cb. *pp* *p*

348

Fl.

Ob. *p*

Cl.

Fg.

Tr. *p* *pp* *p*

Vno. solo *mf*

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 348, 349, and 350. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Flute (Fl.) part is mostly silent. The Oboe (Ob.) plays a melodic line starting in measure 348 with a piano (*p*) dynamic. The Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fg.) parts are mostly silent. The Trumpet (Tr.) part features a melodic line with dynamics *p*, *pp*, and *p*. The Solo Violin (Vno. solo) has a complex, rhythmic passage with triplets and a *mf* dynamic. The Violin I (Vno. I) and Violin II (Vno. II) parts play a melodic line. The Viola (Vla.) part has a few notes. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts have a few notes.

130

351

Fl. *fz*

Ob. *fz*

Cl. *fz*

Fg. *fz*

Tr. *fz*

Pr. *fz*
prato
(entra de supetão)

130

(gritinhos)

AUGUSTO (melodramático)

Que ve - jo! A au - ro - ra mais be - la que meus

Vno. solo *fz*

Vno. I *fz* *pp*

Vno. II *fz* *pp*

Vla. *fz* *pp*

Vc. *fz* *pp*

Cb. *fz* *pp*

353 AUG.

o - lhos ja - mais vi - ram: Três don - ze - las que a ma - nhã a - briu, qual



355

flo - res de um jar - dim plan - ta - do à noi - te só pra mim.

spicatto
p
spicatto
p
spicatto
p
p
p

357

(Augusto tira um lenço do bolso, molha-o na fonte e umidece o rosto febril)

Cl.

Fg.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.



360

131

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Sin-to um ca-lor__ a-bra-sa-dor!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

363

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUG. *(com as mãos bebe um pouco de água)*

Há de ser o fo-go des-tes lin-dos o-lhos que me fi-tam!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

132

366

Fl. *fz*

Ob. *fz* *f*

Cl. *cresc.* *fz* *f*

Fg. *cresc.* *fz* *f*

Tr. *fz* *f*

AUG.

Mas ah! Cru-el de-cep-ção! O que a fon-te en-can-ta-da me re-ve-la,

132

Vno. I *cresc.* *fz* *f*

Vno. II *cresc.* *fz* *f*

Vla. *cresc.* *fz* *f*

Vc. *cresc.* *fz* *f*

Cb. *cresc.* *fz* *f*

369

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUG.

é que três gen-tis don-ze - las vie-ram pra zom - bar des-te po-bre co - ra-ção que sa - be só a -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

371

Fl. *f* *f*

Ob. *f* *f*

Cl. *f* *f* *f*

Fg. *f* *f* *f*

Tr. *f* *f* *f*

AUG. JOANA (*impressionada*) CLEMENTINA

-mar! Se- nhor! Va - mos em - bo - ra, Joa - qui - na!

Vno. I *f* *f* *f*

Vno. II *f* *f* *f*

Vla. *f* *f* *f*

Vc. *f* *f* *f*

Cb. *f* *f* *f*

373

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

JOAQ. AUG.

Es - pe - re um pou - co, — Cle - men - ti - na! Sim, es - pe - re um pou - co do - na Joa - qui - na!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

fp

fp

fp

fp

fp

334 **133** Allegro moderato

375 AUG.

A se-nho-ra quer zom-bar de mim por-que a-mo de - mais. E no en-tan - to,

Allegro moderato

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*



378 AUG.

co-me-te i-gual de-li - to! Sem pie-da - de es-cre-ve a cin-co mo-ços fin-gin - do que a-ma a to-dos

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

381 JOAQ. 134 AUG.

e - les. É men-ti - ra! Quer pro - vas? Pois on-tem mes-mo, ao vir pa-ra es-

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*



384 AUG.

-ta i - lha, dois des-tes mo - ços fo-ram con-de-na - dos ao ne-gro de-ses - pe - ro. U - ma car - ta com

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

387 AUG.

la-cre a-zul foi pa-ra o en-de-re-ço er-ra-do, on-de u-ma car-ta de la-cre ver-de e-ra es-pe-ra-da.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.



135

391

Pa-re, se-nhor! Va-mos, Cle-men-ti-na! Um mo-men-to! A fon-te en-can-ta-da tam-bém con-

JOAQ. AUG.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

395 AUG.

-tou-me o se-gre-do de do-na Cle-men - ti - na! De - bai-xo da ro-sei-ra do jar-dim

Vno. I *fz pp*

Vno. II *fz pp*

Vla. *fz pp*

Vc. *fz pp*



398 AUG.

há um em-bru-lhi-nho com u-ma me-cha de ca-be-lo des-ti-na-da um cer-to a-mi - go meu. _____

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

401 136

Fl. *mf fz mf fz fz*

Ob. *mf fz mf fz fz*

Cl. *mf fz mf fz fz*

Fg. *fz mf fz fz*

Tr. *fz fz fz*

CLEM. JOANA AUG.
 Se - nhor! — Por pie - da - de! Bas-ta se-nhor! Va-mos em - bo - ra, me-ni - nas! Ain-da

Vno. I *fz mf fz fz*

Vno. II *fz mf f f*

Vla. *fz fz fz*

Vc. *fz mf fz fz*

Cb. *f*

404

Cl. *mf*

Fg. *mf*

Tr.

AUG.

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

não, do - na Joa - na. Ain - da fal - ta a su - a vez. Pres - te mui - ta a - ten - ção ou per - de -



407

Tr.

JOANA

AUG.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

- rá o na - mo - ra - do Co - mo se a - tre - ve se - nhor? Eu não me a - tre - vo. É a fon - te que me

410

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg.

AUG.

8 diz. Com ex - ces - so de e - xi - gên - cias, pren - de um

Vno. I *pp* *mp* *mp*

Vno. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb.

413

Fg. *p* solo

AUG.

8 po - bre es - tu - dan - te em re - de, que an - tes e - ra tão do - ce

Vno. I *pp*

Vno. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *p*

415 137

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fg. *p*

Tr. *p*

Aug. JOANA (*pensativa*)
 e fi-cou a - go - ra pe - sa - da. Eu lhe a-gra-

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. V

Cb. V

137

418 JOA.

-de - ço, se-nhor. Ao a - brir-me os o - lhos pres tou me um fa - vor. A - go - ra

Vno. I

Vno. II

Vc.

421

Fg.

JOA. (saem)

va - mos, me - ni - nas! A - pren - de-mos a li - ção.

Vno. I

Vno. II

Vc.

424

138 Adagio

Fg.

(Augusto ri depois da saída delas) AUG.

Vie-ram bus-car lâ e sa - í - ram tos -

Adagio

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

427

Fl. *p* *mf*

Ob. *pp* *pp*

Cl. *p* *pp*

Fg. *pp* *pp*

Tr. *pp*

AUG. *(prepara-se para sair quando Carolina surge inesperadamente)* CAROLINA

-quia - das! Um mo-men-to, se-nhor Au-

Vno. I *pizz.* *p* *mf* *arco* *pp*

Vno. II *pizz.* *p* *mf* *arco* *pp*

Vla. *V*

Vc. *V*

Cb. *V*

430 CAROL. AUG. CAROL.

-gus - to! É che - ga - da a su - a vez! Ca - ro - li - na! Eu mes - ma. Tam -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

p



432

Fl.

Ob.

Cl.

pp

CAROL. (com as mãos em concha bebe um pouco de água)

bém co-nhe-ço a fa-da que mo-ra nes-ta fon-te.—

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

139

435

Fl.

Cl.

CAROL.

Quer que lhe fa-le do pre-sen-te, do pas - sa - do__ ou do fu-tu- ro?

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.



438 AUG.

Pa-ra ou- vir mais tem-po tão gen-til pi-to-ni- sa, que-ro sa-ber de to-das as é-po-cas...

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

441 CAROL.

Co-me-ce-mos en-tão pe-lo pas-sa-do. Oh! Que re-ve-la-ção tão be-la a fon-te faz! O se-

Vno. I *fp*

Vno. II *fp*

Vla. *pp* *fp*

Vc. *fp*



444

Fl. *p*

Ob. *pp*

Cl. *p*

CAROL.

nhor a-mou mui-to ce-do... ti nha a-pe-nas tre-ze a-nos... e su-a a-ma-da... e-ra a-in-da mais jo-vem...

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

140

447

Fl. *p* *fp* *fz* *fz* *fz*

Ob. *p* *fp* *fz* *fz* *fz*

Cl. *p* *fp* *fz* *fz* *fz*

Fg. *p* *fp* *fz* *fz* *fz*

Tr. *fp* *fz* *fz* *fz*

CAROL.

AUG. (poco agitato)

ti-nha a-pe-nas se- te... O no-me de- la? Qual e- ra? O que fa-zi - a?_

140

Vno. I *fp* *fz* *fz* *fz*

Vno. II *fp* *fz* *fz* *fz*

Vla. *fp* *fz* *fz* *fz*

Vc. *fp* *fz* *fz* *fz*

Cb. -

450 **rit.**

Fl. *fz* *p*

Ob. *f*

Cl. *fz*

Fg. *fz*

Tr. *fz*

AUG. CAROL.

— On-de mo-ra - va? Que pe - na! — Só a fa - da sa-be a res-pos - ta de tais per-

Vno. I *fz* **rit.** *p* *pp*

Vno. II *fz* *p* *pp*

Vla. *fz* *p* *pp*

Vc. *fz* *p* *pp*

Cb.

453

141

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

CAROL.

gun-tas. A fa - da e o se-nhor. E mais nin-guém.

141

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

456

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUG.

CAROL.

E que mais a fa - da diz a tão gen - til pi - to - ni - sa? Diz de um bo -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

458 CAROL.

-tão de es-me-ral - da e de um ca-ma-feu per - di - do. De um ju - ra-men - to so - le - ne que pre-

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

460 CAROL.

AUG. (decepcionado)

-ci - sa ser man-ti - do. Foi a se-nho-ra do-na A - na quem lhe con-tou tu - do is - so!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

fz

fz

fz

fz

f

p

p

462 CAROL.

Nun - ca, se-nhor! Mi-nha a-vó ja - mais se a-tre-ve - ri - a re - ve - lar o seu se-gre - do.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

fp

fp

fp

142

464 AUG. *3* *3* *3* *3* *3*

Lem-bro-me a-go-ra de al-guém na som-bra que es-ta-va es-cu-tan-do. E-ra vo-cê, Ca-ro-li-na?

Vno. I *fz* *fp*

Vno. II *f* *fp*

Vla. *fz* *fp*

Vc. *fz* *fp*

Cb. *fp*

467 CAROL.

Es-pe-re se-nhor! Ain-da não a-ca-bei. A fa-da me

Vno. I *pp*

Vno. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

469 CAROL. AUG.

fa-la-a-go-ra de u-ma a-pos-ta que o se-nhor es-tá pres-tes a per-der. En-tão a se-

Vno. I *cresc.*

Vno. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc.

Cb.

471 AUG. CAROL. AUG.

inho - ra sa - be? A fa - da me dis - se... Qual fa - da!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

f

f

f



473 AUG. rit. a tempo

Foi a fei - ti - cei - ra que rou - bou meu co - ra - ção! Ca - ro - li - na, eu..

rit. a tempo

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

(Augusto vira-se para verificar quem é, Carolina aproveita para desaparecer; quando Augusto se volta vê que está só)

475

Tr.

CAROL.

p

Vno. I

f *fp*

Vno. II

f *fp*

Vla.

f *fp*

Vc.

f *fp*

Cb.

fp

Ou - ça! Al - guém nos es - prei - ta! Não es - ta - mos so - zi - nhos!_

477

143

accelerando

Fl.

fz *fz*

Ob.

p *fz* *fz*

Cl.

p *fz* *fz*

Fg.

p *fz* *fz*

Tr.

fz *fz*

AUG.

143

Ca - ro - li - na! Ca - ro - li - na!

accelerando

Vno. I

fz *fz*

Vno. II

fz *fz*

Vla.

fz *fz*

Vc.

fz *fz*

Cb.

fz *fz*

Interlúdio

144

(a luz cai lentamente)

479 **Agitato**

Fl. *ff* *fp*

Ob. *ff* *fp*

Cl. *ff* *fp*

Fg. *ff* *fp*

Tr. *ff* *fp*

Tri. Triângulo *fz*

Pr. Prato *ff*

Vno. I *ff* *fp*

Vno. II *ff* *fp*

Vla. *ff* *fp*

Vc. *ff* *fp*

Cb. *ff* *fp*

Interlúdio

482

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Cl. *f* *p*

Fg. *f* *p*

Tr. *f* *p*

Vno. I *f* *p*

Vno. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

Interlúdio

489

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for a woodwind and string ensemble. It consists of nine staves. The woodwinds (Fl., Ob., Cl., Fg., Tr.) play a melodic line starting with a half note G4 (with a sharp sign) in measure 489, followed by quarter notes A4, B4, and C5 in measures 490-492. The strings (Vno. I, Vno. II, Vla., Vc., Cb.) provide harmonic support. Vno. I plays a melodic line with slurs and accents. Vno. II plays chords and a single note with an accent. Vla. plays a rhythmic pattern of eighth notes. Vc. and Cb. play a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

Interlúdio

493

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Interlúdio

360

497

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

Interlúdio

501

Fl. *p*

Ob. *p* *cresc.*

Cl. *p* *cresc.*

Fg. *p* *cresc.*

Tr. *cresc.*

Vno. I *p* *cresc.*

Vno. II *p* *cresc.*

Vla. *p* *cresc.*

Vc. *p* *cresc.*

Cb. *p* *cresc.*

Interlúdio

505

Fl. *f*

Ob. *f* *mf*

Cl. *f* *mf*

Fg. *f* 3 3 3 *f*

Tr. *f*

Pr. *mf*

Vno. I *f* *mf* V

Vno. II *f* *mf* V

Vla. *f* *mf* V

Vc. *f* 3 3 3 3 *mf* simile

Cb. *f* *mf*

145

510

Fl. *f*

Ob. *f* *mf*

Cl. *f* *mf*

Fg. *f* 3 3 3

Tr. *f*

Pr. prato *mf*

Vno. I *f* *mf* *p* *p*

Vno. II *f* *mf* *p*

Vla. *f* *mf* *p*

Vc. *f* 3 3 3 *mf* 3 3 *p*

Cb. *mf* *p*

Interlúdio

146

solo

528

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The Flute part is the central focus, marked 'solo' and 'mp'. The Violin I part also features a melodic line with a 'p' dynamic. The Violin II, Viola, and Bassoon parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The Trombone part has a single note marked 'p' at the end of the passage. The rest of the orchestra is mostly silent during this section.

Interlúdio

534

Fl. *mf*

Ob. *f* *p*

Cl. *f* *p*

Fg. *f* *p*

Tr. *f*

Tri. *p* *mf*

Pr. *mf*

Vno. I *f* *p* solo

Vno. II *f* *p* solo

Vla. *f* *p* solo

Vc. *f* *p*

Cb. *f*

540

Fl. *ff*

Ob. *f* *mf* *ff*

Cl. *f* *ff*

Fg. *f* *ff*

Tr. *f* *ff*

Tri.

Pr. *mf*

Vno. I *f* *tutti* *ff*

Vno. II *f* *tutti* *ff*

Vla. *f* *tutti divisi* *ff*

Vc. *f* *tutti* *ff*

Cb. *f* *ff*

Interlúdio

546

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tri.

Pr. prato

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

f *fz* *f*

Interlúdio

552 147 rit.

Fl. *f*

Ob.

Cl. *mf*

Fg. *f*

Tr.

Tri. *f fz*

Vno. I *f p*

Vno. II *f p*

Vla. *f p*

Vc. *f p*

Cb. *f*

558 poco meno mosso

Vno. I *pp*

Vno. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb.

148

570

Fl. *f*

Ob.

Cl. solo *p*

Fg.

Tr.

Vno. I *p* V

Vno. II *p*

Vla. *p* divisi

Vc. *p* V

Cb. *p* V

Interlúdio

576

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

V

V

Interlúdio

582

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *p < f*

Tr. *f*

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *< f*

Cb. *f*

Interlúdio

588

Fl. *ff* *dim.*

Ob. *ff* *dim.*

Cl. *ff* *dim.*

Fg. *ff* *dim.*

Tr. *ff* *dim.*

Vno. I *ff* *dim.*

Vno. II *ff* *dim.*

Vla. *ff* *dim.*

Vc. *ff* *dim.*

Cb. *ff* *dim.*

>

Interlúdio

149

594

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

pp

solo

pp

Tr.

pp

149

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

V

Interlúdio

376

600

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

616 rit.

Tr.

Vno. I rit.

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

619 a tempo

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Vno. I a tempo

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

622

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

pp

pp

pp

pp

rit.



151

626 LEOPOLDO

Estás in-que - to, a - mi - go. A - pai - xo - na - do. Ca - ro - li - na___ fis - gou,

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

pizz.

p

mf

mf

mf

mf

mf

629 LEOP. AUGUSTO

por cer-to, um na-mo-ra-do. A-pai-xo-na-do? Eu?_ Que con-tras-sen-so. E-la fu-

Vno. I *f* *fz* *p*

Vno. II *f* *fz* *p*

Vla. *f* *fz* *p*

Vc. *f* *fz* *p*

Cb. *f* *fz*

arco



633 152

Tr. *p*

AUG. LEOP.

giu de mim. Fui en-ga - na - do. O - ra con-fes-sa! Há três

Vno. I *fz* *p*

Vno. II *fz* *p*

Vla. *fz* *p*

Vc. *fz* *p*

Cb. *fz*

637 LEOP.

di-as não fa-la de ou-tro as-sun-to. Da noi-te ao rom-per da au-ro-ra_ é a-pe-nas e-la que os teus so-nhos po-

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p



640

vo - a. É Ca-ro-li - na, a be - la. Be - la? A-cho a fei - a, tem mau gê - nio. Real-men-te no-

AUG.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

153

644

Tr.

AUG.

tei mui-tos de-fei - tos, em-bo - ra, con - fes - so, às ve - zes... O-lha, Leo-pol - do,

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp



648

Tr.

AUG.

quan-do e-la fa - la, ou mes-mo, quan-do es-tá ca - la - da, me-lhor, quan-do e-la

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

651

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUG.
dan-ça, ou mes-mo quan-do es-tá sen - ta - da, Ah! _Quan-do e-la ri! e quan-do fi-ca sé-ria,

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

cresc.

f

fz

mf

154

655

AUG.

rit.

Adagio

quan-do e-la can - ta ou to - ca ou brin-ca ou cor-re. Quan- do... Ah! Leo-pol - do, sem-pre e-la é

rit.

Adagio

Instrumental accompaniment for Vno. I, Vno. II, Vla., Vc., and Cb. Dynamics include *fp* and *mf*.



658

AUG.

LEOP.

be - la, for-mo-sa, en-can-ta-do-ra, an - gé - li - ca! Au - gus - to, per-des-te o jú - zo! Co-

Instrumental accompaniment for Vno. I, Vno. II, Vla., Vc., and Cb. Dynamics include *p*, *fz*, *mf*, and *p*.

661 LEOP.

AUG.

me-ças di-zen-do: É fei - a. Ter-mi- nas... Co-mo u-ma fa- da! Fei- a? Eu dis-se fei- a?!

Vno. I *p* *fz*

Vno. II *p* *fz*

Vla. *p* *fz*

Vc. *fz*

Cb. *fz*



155

665 AUG.

calmo

Qual na- da! É es-te mal-di-to li-vro! Ah!_ Não con-si-go es-tu- dar. A-bra a li- ção e lei- a.

calmo

Vno. I *p* *fz* *f* *f* *p*

Vno. II *p* *fz* *f* *f* *p*

Vla. *p* *fz* *f* *f* *p* *pp*

Vc. *p* *fz* *f* *f* *p* *pp*

Cb. *p* *fz* *f* *f* *p* *pp*

670 **a piacere** **Agitato** **rit.**

Fl. *fz*

Ob. *fz*

Cl. *fz*

Fg. *fz*

Tr. *fz*

LEOP. (*lento*) AUG. *fz* *mf* *pp*

os va - sos lin-fá - ti-cos Pa-re!_ Es-te as-sun-to me en-fa-da. Ca-ro - li - na... Só
 dividem-se em...

Vno. I *p* *fz* *mf* *pp*

Vno. II *p* *fz* *mf* *pp*

Vla. *fz* *mf* *pp*

Vc. *fz* *mf* *pp*

Cb. *fz* *pp*

156

674

Cl. *p*

AUG.

es te as-sun-to é que me a-gra-da. Ah, mi-nha ca-be-ça se re-be-la_ por-que é meu co-ra

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*



678 AUG. Adagio

ção que man-da a-go - ra. Ca-ro - li - na, Ca-ro - li - na, Ca-ro - li - na. Ah! Leo-pol-do, meu co-ra- Adagio

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

157

681 a tempo

Fl. *mf*

Ob.

Cl. *mf*

Fg. *mf*

Tr. *mf*

LEOP.

cão é de-la... Nes-te ca-so co-me-ce a es-cre-ver o teu ro-man-ce.Au-

157

a tempo

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf* *p*

Cb. *mf* *p*

685 LEOP. AUG.

gus-to, não há re-mé-dio, per-des-te a a-pos-ta! Um ro-man-ce__ Leo-pol-do de-va-

Vno. I

Vno. II

Vla. *mf* *f* *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *f*



689 AUG.

gar!__ O pra-zo não se es-go-tou,__ te-nho a in-da quin-ze di-as, tem-po de

Vno. I *mf* *f*

Vno. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *f*

Cena 3

692

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

AUG.
so - bra a - té pra es - que - cer Ca - ro - li - na e tal - vez me a - pai - xo - nar por

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p

p

p

Allegro

695

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

(Augusto volta para a cama e abre o livro recomeçando a estudar com o máximo de concentração, a luz cai até uma penumbra suave sobre Augusto e Leopoldo, também estudando atentamente)

8

ou-tras três me-ni - nas... Se - rei o ven-ce-dor!_

Allegro

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

arco

699

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *cresc.*

Cl. *mf* *cresc.*

Fg. *mf* *cresc.*

Tr. *mf* *cresc.*

no fundo foco sobre um grupo compacto com os demais personagens vestindo as mesmas roupas do 1º ato, começo, mas totalmente em branco)

Vno. I *mf* *cresc.*

Vno. II *mf* *cresc.* *divisi*

Vla. *mf* *cresc.* *divisi* *V*

Vc. *mf* *cresc.*

Cb. *mf* *cresc.*

159

708 Lento ma non troppo

Cl.

CORO *p*

Ven - ce - dor... ven - ci - do... ven - ce - dor... ven - ci - do... És a -

159

Lento ma non troppo

Vno. I

Vno. II

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*



711

ma-do e a - mas. Tu - do faz sen - ti - do. Dei - xa dor - mir em paz, es - te cé - re - bro can -

Vla.

Vc.

Cb.

714

sa - do. Dei-xa rom - per de a-mor o co-ra-ção a-pai-xo - na - do, dei-xa rom

Vla. Vc. Cb.



717

per de a - mor o co-ra-ção a - pai - xo - na - do a-pai - xo - na

a-pai - xo na - do, a-pai-xo

Vla. Vc. Cb.

720 160

Ob. *p*

do. (Carolina traz uma boneca na mão)

na do. (a luz vai se apagando lentamente enquanto Carolina se destaca do grupo e desce em direção de Augusto que agora divaga diante do livro aberto.)

160

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb.



724

Ob. *p*

Cl. *p*

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

161

728

Fl.

mf

Ob.

CAROLINA

Se-nhor Au-gus-to! Se-nhor Au-gus-to!

Vno. I

fpp

Vno. II

fpp

Vla.

fpp

Vc.

fpp



732

AUGUSTO (vai ao encontro dela)

CAROL. (numa queixa suave)

Do-na Ca-ro-li - na! Não vei - o mais me ver se-nhor Au-gus - to!

Vno. I

mf

pp

Vno. II

mf

pp

Vla.

mf

pp

Vc.

mf

pp

735 AUG. (*confuso*) CAROL. (*infantil*) AUG.

Do-na Ca-ro-li - na_ eu não po - di a... Quer brin - car co-mi go, se-nhor Au-gus-to?___ E de

Vno. I *mp* *pp*

Vno. II *mp* *pp*

Vla. *mp* *pp*

Vc. *mp* *pp*



739 AUG. CAROL.

162

que va-mos brin-car, do-na Ca-ro-li - na?___ De ma-ri-do e mu-lher. Ve - ja!___ Mi-nha bo ne-ca não tem

Vno. I *mp* *fp*

Vno. II *mp* *fp*

Vla. *mp* *fp*

Vc. *mp* *fp*

742 CAROL. AUG.

pai. O se-nhor quer ser o meu ma - ri - do? E a se-nho - ra, do-na Ca-ro-

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*



745 AUG. CAROL. AUG.

li - na, quer ser mi-nha mu - lher? _____ Meu ma - ri - do... Mi-nha mu -

Vno. I *cresc.*

Vno. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.*

163

748

Fl. *p* *fz*

Ob. *fz* *f*

Cl. *p* *fz*

Fg. *fz* *f*

Tr. *p* *fz*

(caminham atraídos um para o outro, Leopoldo sempre estudando. Dr. Pedro entra inesperadamente quebrando o encantamento; Carolina foge, a luz volta ao normal)

DR. PEDRO (entrando) AUG.

lher! Au - gus - to! Meu pai!

163

Vno. I *div.* *fz* *f* *p*

Vno. II *fz* *f* *p*

Vla. *fz* *f* *p*

Vc. *fz* *f* *p*

Cb. *fz* *f*

752 (abraçam-se fortemente) DR. PEDRO

Co-mo vai o meu fi - lho? Pa - re-ce bem can-sa-do, os

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz. arco

p



756 DR. PEDRO

o-lhos es-tão fun-dos, o ros-to es-tá co-ra-do. Céus! A fron-te es-tá fe - bril! De

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

fz *p*

fz *p*

fz *p*

fz *p*

fz *p*

760 DR. PEDRO 164 LEOPOLDO

cer-to é mui-to es-tu - do. Qual na - da!__ Está a-pai-xo - na - do! São ar-tes de u-ma fon - te, _

Vno. I *p fz mf p*

Vno. II *p fz mf p*

Vla. *p fz mf p*

Vc. *p fz mf p*

Cb. *p fz mf p*



763 LEOP.

— nu-ma cer-ta i - lha, _ ar-te de cer-ta me-ni-na que lhe a-briu os ho-ri-zon-tes _ e lhe mu-dou a

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

165

766

Fl. *mf* *fz*

Ob. *mf* *fz*

Cl. *mf* *fz*

Fg. *mf* *fz*

Tr. *fz*

LEOP. AUG. DR. PEDRO

si - na. E - le a - ma!_ Leo-pol-do pi-lhe - ri - a. Tens que vol-tar pra

165

Vno. I *mf* *fz* *mf*

Vno. II *mf* *fz* *mf*

Vla. *mf* *fz* *mf*

Vc. *mf* *fz* *mf*

Cb. *mf* *fz* *mf*

769 DR. PEDRO

ca-ma, a-mor ou não, é fe-bre. Leo-pol-do, u-ma san-gri-a a so-lu-ção pra li-ber-tar Au-

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*



166

772

Cl. *fz* *mf*

Fg. *fz* *mf*

Tr. *fz* *mf*

DR. PEDRO

gus-to des-te fa-tal ar-dor. To-li-ce meu pai. Fi-car na ca-ma não é mi-nha in-ten-ção.

AUG. 3

166

Vno. I *fz* *mf*

Vno. II *fz* *mf*

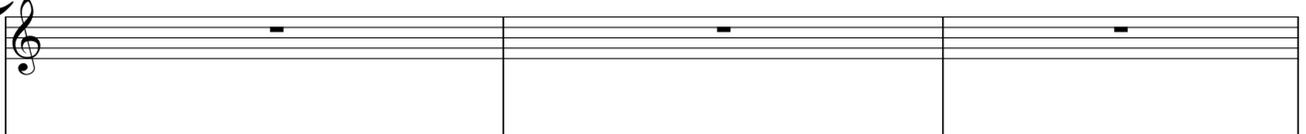
Vla. *fz* *mf*

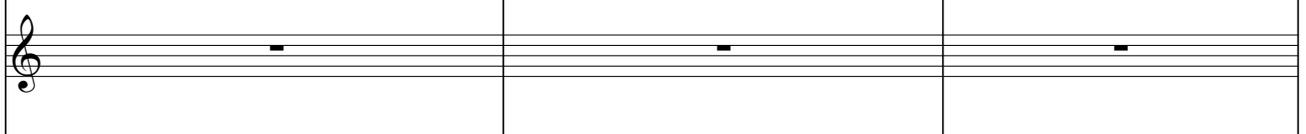
Vc. *fz* *mf*

Cb. *fz* *mf*

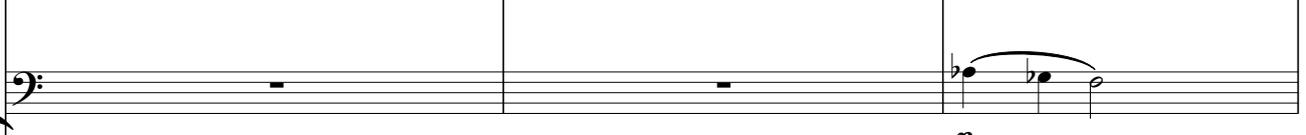
poco agitato

778

Fl. 

Ob. 

Cl. 

Fg. 

p

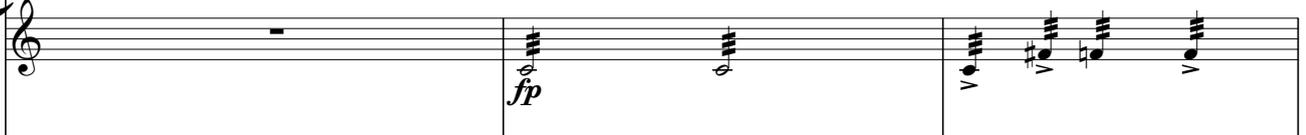
Tr. 

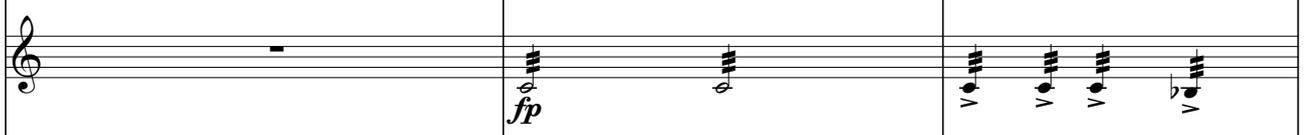
fp

AUG. DR. PEDRO 

pe-nas u-ma i-lha. — U-ma i-lha! Va-lha-me Deus! O meu fi-lho de-li-ra! — Leo-pol-do, um

poco agitato

Vno. I 

Vno. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

fp

p

pizz. arco

781

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

DR. PEDRO

AUG.

mé-di-co! Pa-re-ce doen-ça gra-ve. É as-sim que prin-ci-pi - a. Ca-ro - li - na!

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

784 **167**

Fl. *f dim.*

Ob. *p cresc. f dim.*

Cl. *p cresc. f dim.*

Fg. *p f dim.*

Tr. *p f dim.*

(Dr. Pedro e Leopoldo conduzem Augusto realmente febril de volta para a cama. Leopoldo toma o pulso de Augusto, o pai no lado oposto enxuga com um lenço o rosto do filho, a luz cai)

167

Vno. I *p cresc. f dim.*

Vno. II *p cresc. f dim.*

Vla. *p cresc. f dim.*

Vc. *p cresc. f dim.*

Cb. *p cresc. f dim.*

788 rit. molto

The musical score consists of ten staves, each representing a different instrument. The measures are divided into three measures by vertical bar lines. The first measure (788) shows active melodic lines for all instruments. The second measure (789) continues the melodic development. The third measure (790) is marked 'rit. molto' and features sustained notes and rests for most instruments, indicating a significant deceleration in tempo.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit. molto

168

Lento ma non troppo

791

Fg.

First staff of music for Fg. instrument, showing a melodic line starting with a half note and a quarter note.

(durante a mudança de cenário)

CORO

Vocal staff with lyrics: Ven-ce- dor... ven-ci- do... ven-ce- dor... ven-ci- do... És a - ma - do e a - mas. Tu - do faz sen-

Second vocal staff with lyrics: ti - do Dei-xa dor-mir em paz es-te cé - re-bro can - sa - do, dei-xa rom

168

Lento ma non troppo

Vno. I

First violin staff (Vno. I) with a melodic line.

Vno. II

Second violin staff (Vno. II) with a melodic line.

Vla.

Viola staff (Vla.) with a melodic line.

Vc.

Violoncello staff (Vc.) with a melodic line.

Cb.

Contrabasso staff (Cb.) with a melodic line.



795

First staff of music for the vocal line, starting with a melodic line.

ti - do Dei-xa dor-mir em paz es-te cé - re-bro can - sa - do, dei-xa rom

Second staff of music for the vocal line, showing a more complex melodic line.

Vla.

Viola staff (Vla.) with a melodic line.

Vc.

Violoncello staff (Vc.) with a melodic line.

Cb.

Contrabasso staff (Cb.) with a melodic line.

798

per de a-mor o co-ra-ção a pai-xo - na - do, dei-xa rom - per de a - mor o co-ra

Vla.

Vc.

Cb.



801

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

a - pai - xo - na - do

mf

ção a - pai - xo - na do.

a - pai - xo - na - do, a - pai - xo - na do.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

Cena 3

412

169

804

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

169

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

stacc. sempre

stacc. sempre

stacc. sempre

stacc. sempre

808

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

V

V

Detailed description: This page of a musical score contains measures 808 through 811. The score is for a full orchestra. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Flute (Fl.) part starts with a melodic line in measure 808, which continues through measure 811. The Oboe (Ob.) part has a similar melodic line. The Clarinet (Cl.) part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Bassoon (Fg.) part has a bass line with some melodic movement. The Trumpet (Tr.) part has a simple harmonic line. The Violin I (Vno. I) part has a melodic line with accents (V) in measures 809 and 811. The Violin II (Vno. II) part has a rhythmic eighth-note accompaniment. The Viola (Vla.) part has a rhythmic eighth-note accompaniment. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts have a rhythmic eighth-note accompaniment. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The measures are divided into four systems, each containing four measures.

poco rit.

812

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

V

poco rit.

>

This musical score page contains measures 812 through 816. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Trumpet (Tr.). The string section includes Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and dynamics. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes a 'poco rit.' (poco ritardando) marking above measures 814-816. A 'V' marking is present above the first violin staff in measure 813. The page number '414' is in the top left, 'Cena 3' is centered at the top, and '599' is in the top right. Measure numbers '812' and '816' are indicated at the beginning and end of the score respectively.

Cena 4

(são retirados os elementos de cena do quarto)

(Sugestão de interior. Ao subir a luz, Carolina e D. Ana bordam lado a lado. Elas estão vestidas com as mesmas roupas do 1º ato - começo - desta vez com suas cores originais; Carolina está visivelmente desatenta e preocupada. D. Ana nota esta preocupação e parece que lhe adivinha a causa, embora finja nada notar. Finalmente Carolina abandona o bordado e desce à praia para observar o mar atentamente)

170
817 *Andante*
solo
Ob. *p*

Andante
Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*
pizz.



822

Ob.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

827 **171**

Ob.

D. ANA CAROLINA

Nos-so a-mi - go não vei - o... Não, não vei - o...

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.



831

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

D. ANA CAROL.

Es-que-ceu-se de nós... Que ha-ve-rá nes-ta

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

837 CAROL.

i - lha ca - paz de a - tra - ir um ra - paz da ci - da - de?___

Musical score for Carol. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The accompaniment includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The lyrics are: "i - lha ca - paz de a - tra - ir um ra - paz da ci - da - de?___".



172

840

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Fl. Ob. Cl. Fg. Tr.

D. ANA (sempre bordando)

Há vo - cê, Ca - ro - li - na. ___

Vno. I Vno. II Vla. Vc. Cb.

Musical score for D. ANA (sempre bordando). The score includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass), and a vocal line. The lyrics are: "Há vo - cê, Ca - ro - li - na. ___". The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

844

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

CAROL. (*perturbada*)

D. ANA

Há mui - tas Ca - ro - li - nas na ci - da - de. Mas de

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.



173

847

Ob.

CAROL. (*triste*)

p

cer-to há u - ma só no co - ra - ção de Au - gus - to. Tal - vez... mas quem se - rá es - ta pes - so - a?__

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

cresc.

f

p

175

Vivo
873 D. ANA

(dá alguns passos para frente)

Ca - ro - li - na! Ca - ro - li - na! Um bar - co se a - pro -

Vivo

Vno. I *fz* *mf* *fz* *f*

Vno. II *fz* *mf* *fz* *f*

Vla. *fz* *fz* *f*

Vc. *fz* *fz* *f*



877

Ob. rit.

(mais alguns passos) D. ANA *pp* (desapontada)

xi - ma! É Fi - li - pe! Mas vem so - rit.

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb.

882 **a tempo**

Fl. *p* *fp*

Ob. *fp*

Cl. *p* *fp*

Fg. *p* *fp*

D. ANA (acendendo animadamente)

zi - nho... ...não!

Vno. I *fp*

Vno. II *fp*

Vla. *p* *fp*

Vc. *p* *fp*

Cb. *fp*



886 D. ANA

Vno. I *fp*

Vno. II *fp*

Vla. *p* *fp*

Vc. *p* *fp*

Vem com um ca - va - lhei - ro que não co - nhe - ço!

176

891 D. ANA

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

(finalmente corre para um dos lados do palco e puxa para a cena, Filipe e Dr. Pedro)

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

895

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Fg. *p cresc.*

Tr. *p cresc.*

Vno. I *cresc.*

Vno. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *pizz.*

mf

910 FIL.

A de-mo - ra é in - vo-lun-tá - ria. Não vim so - zi - nho. Te-nho um do - en - te

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. arco



912 FIL.

poco rit.

D. ANA

gra - ve na ca-ma em de - sa - li - nho: o po-bre Au-gus - to. Au-gus - to!

Vno. I *p* *fp* *fp*

Vno. II *p* *fp* *fp*

Vla. *p* *fp* *fp*

Vc. *p* *fp* *fp*

Cb. *p* *fp*

poco rit.

914 **178**

Ob.

Cl.

Fg.

p<

p<

p<

FIL.

Meu in-fe-liz co-le-ga ar-de em fe-bre, quem di-ri-a...

ví-ti-ma.

178

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p



917 FIL.

— da mais cru-el me-lan-co-li-a.— Po-rém pa-ra nós, mé-di-cos(ou qua-se) da no-va ge-ra-ção,— não há

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

920 FIL. D. ANA Fil.

mal que não te-nha so-lu-ção. Ain-da bem! E co-mo o mal de Au-gus-to é

Vno. I *mf*

Vno. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*



922 FIL.

mal de co-ra-ção, bas-tou en-con-trar a cau-sa: u-ma me-ni-na.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

924 D. ANA

FIL.

U - ma me - ni - na! U - ma me - ni - na que vi - ve nes - ta i - lha, a cu - ja mão vem lhe pe -

Vno. I *fp*

Vno. II *fp*

Vla. *fp*

Vc. *fp*

Cb. *fp*

179

926

Fl. *fz* *f* *mf* *f*

Ob. *fz* *f* *mf* *f*

Cl. *fz* *f* *mf* *f*

Fg. *fz* *f* *mf* *f*

Tr. *fz* *f* *mf* *f*

FIL.

dir an - sio - so es - te se - nhor. Se - nho - ra, o pai de Au - gus - to.

179

Vno. I *mf* *p* *fz* *f* *mf* *f*

Vno. II *mf* *p* *fz* *f* *mf* *f*

Vla. *mf* *p* *fz* *f* *mf* *f*

Vc. *mf* *p* *fz* *f* *mf* *f*

Cb. *mf* *p* *fz* *f* *mf* *f*

929

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Dr. PEDRO D. ANA ₃

Mi-nha se-nho - ra, — vos-so hu-mil-de ser - vi - dor Mui-to pra-zer! Mas

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

931

Fl. *p*

Ob.

Cl. *p*

Fg. *p*

Tr. *pp*

D. ANA FIL. D. ANA

an - tes de mais na - da, quem é es - ta me - ni - na? É Ca - ro - li - na. Ca - ro -

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb.

180

933

Fl. *fz*

Ob. *p fz*

Cl. *fz*

Fg. *fz*

Tr. *fz*

DR. PEDRO

li - na! — Te-nho a hon - ra, se-nho-ra, de pe - dir pa-ra meu fi-lho Au-gus-to a

180

Vno. I *fz* *p*

Vno. II *fz* *p*

Vla. *fz* *p*

Vc. *fz* *p*

Cb. *fz*

936 DR. PEDRO

FIL.

mão de vos - sa ne - ta Ca - ro - li - na. Sei que e - le a - ma des - vai - ra - da - men - te. A -

Musical score for measures 936-938. The vocal line (DR. PEDRO and FIL.) features a long note in measure 937. The instrumental parts (Vno. I, Vno. II, Vla., Vc.) provide accompaniment with various rhythmic patterns.



939 FIL.

té ca - iu de ca - ma, in - fe - liz - men - te e mais: per - deu u - ma a - pos - ta e um

Musical score for measures 939-940. The vocal line (FIL.) continues with the lyrics. The instrumental parts include dynamics markings of *mf* in measure 940.



941 FIL.

li - vro de - ve - rá es - cre - ver por ter se a - pai - xo - na - do doi - da - men - te.

Musical score for measures 941-942. The vocal line (FIL.) continues with the lyrics. The instrumental parts include dynamics markings of *p* throughout the section.

181 DR. PEDRO

943

E - le fa - rá de tu - do que es - ti - ver ao seu al - can - ce e mui - to mais a - in - da

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

945

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

mf

mf

mf

mf

mf

DR. PEDRO

pa - ra fa - zer de - la a sua e - ter - na da - ma.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

182

947

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

D. ANA

Se - nhor, a hon-ra é mi-nha. No que me diz res-pei - to,

182

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

950

Ob.

Tr.

D. ANA

a mão de mi-nha ne-ta é de vos-so fi-lho. A pa-la-vra fi-nal, po-rém, per-ten-ce à Ca-ro-li-na.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

953

Ob.

Tr.

D. ANA

(apagam-se as luzes)

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

436

183

Cena 4

Andante
solo

956

Fl. *pp*

Vno. I *pp*

Vno. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. pizz. *pp*



960

Ob. solo *mp* *pp*

Vno. I *mp* *pp*

Vno. II *mp* *pp*

Vla. *mp* *pp*

Vc. *mp* *pp*

Cb. *mp* *pp*

964

Fl.

Ob.

Cl. *solo*
p

Fg.

Tr.

Vno. I
p

Vno. II
p

Vla.
p

Vc.
p

Cb.
p

div. *V*

968

Fl. *mp* *pp*

Ob. *mp* *pp*

Cl. *mp* *pp*

Fg.

Tr. *p* *pp*

Vno. I *mp* *pp*

Vno. II *mp* *pp*

Vla. *mp* *pp*

Vc. *mp* *pp*

Cb. *arco* *mp* *pp*

Cena 5

184

972 Adagio

Fl. *pp*

Ob.

Cl. *pp*

Fg. *p*

Tr. *pp*

(ao subir a luz, ouve-se o tema da gruta, as samambaias já desceram sobre o palco e a luz verde-azulada domina a cena. Augusto passeia em círculos, preocupado, e de vez em quando consulta um relógio que tira da algibeira. Carolina entra discretamente sem que ele perceba e numa de suas voltas Augusto finalmente a vê)

184

Vl.solo

Vno. I *pp* *mf* *p* *mf* *p*

Vno. II *pp* *mf* *p* *mf* *p*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Adagio

pizz. arco pizz. arco

977

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

(Entra Carolina)

Vl. solo

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

978

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fg. *p*

Tr.

Vl.solo *p* *tr* *V* *pizz.*

Vno. I *p* *pizz.* *mf*

Vno. II *p* *pizz.* *mf*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb.

981

Cl.

Fg.

Tr.

Vl.solo

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

p

p

arco

arco

arco

arco

3

3



983

Tr.

Vl.solo

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

3

3

V

985

Tr.

Vl.solo

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

pp

pp

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

8va

185

986

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

fz

fz

fz

fz

fz

fz

AUGUSTO CAROLINA AUG.

185 Ca - ro - li - na! Se - nhor Au - gus - to! Es - pe - ro an - sio - so a sua res -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

fz

fz

fz

fz

fz

p

p

p

p

p

988

Fl. *fz*

Ob. *fz*

Cl. *fz*

Fg. *fz*

Tr. *fz*

AUG. CAROL. AUG.

pos-ta! Mas, se-nhor Au-gus-to, um ju-ra-men-to nos se-pa-ra! Um ju ra-men-to?

Vno. I *fz* *p*

Vno. II *fz* *p*

Vla. *fz* *p*

Vc. *fz* *p*



186 Allegretto poco rit. a tempo

991 CAROL.

Ti-nha na é - po-ca, tre-ze a - nos e sua a - mi - ga a-pe-nas

Vno. I *pp*

Vno. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

997 CAROL.

se - te... Foi nu-ma tar-de à bei-ra mar... e e - la... lhe deu u-ma es-me - ral - da an -

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

div.

pizz.



1003

187

Tr.

fp

CAROL. AUG.

ti - ga... Sim, eu sei, e eu lhe dei um ca-ma - feu. Eu e-ra um

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

fz

1008

Tr. *mf*

AUG.

lou - co, eu e - ra a - pe - nas um me - ni - no A - que - le a - mor an - ti - go fe - ne -

Vno. I *f* *dim.*

Vno. II *f* *dim.*

Vla. *f* *dim.*

Vc. *f* *dim.*

Cb. *f* *dim.*



1013 AUG. CAROL.

ceu. Se - nhor Au - gus - to, um ju - ra - men - to an - ti - go não po - de ser que - bra - do

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

188

1015

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

fp *mf*

fp *mf*

fp *mf*

fp *mf*

fp *mf*

CAROL.

AUG.

co mo se na da ti - ves-se a-con-te - ci - do. Um ju - ra-men-to de me-ni - no!

188

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

fp *mf*

fp *mf*

fp *mf*

fp *mf*

1017

Fl.

Ob. *fp*

Cl. *fp*

Fg. *fp*

Tr. *fp*

CAROL.

Um ju-ra-men-to de me-ni - no, na - da mais jus - to que se - ja es-que - ci - do.

Vno. I *fp* *p* *p*

Vno. II *fp* *p* *p*

Vla. *fp* *p* *p*

Vc. *fp* *p* *p*

Cb.

1020

Fl.

Tr.

AUG. CAROL.

En - tão a res-pos-ta é sim! A res-pos- ta é... tal-vez. De-pen- de de um ca-ma

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p



189

1023 CAROL. AUG.

feu que tem que ser en-con-tra - do. Um ca-ma-feu que su-miu en-tre as bru-mas do pas-

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

V

1025 rit. calmo poco accelerando

Tr. *pp* *cresc.*

CAROL.
sa - do. Um ca - ma - feu mui - to an - ti - go, há mui - to tem - po guar - da do, es pe - ran - do u - ma es - me -

Vno. I calmo *pp* *div.* *cresc.*

Vno. II *pp* *cresc.*

Vla. *pp* *cresc.*

Vc. rit. *pp* *cresc.*

Cb. *pp* *cresc.*

1028

Fl. *p*

Tr. *dim.*

CAROL.
ral - da, con - fi - a - da a um a - mi - go.

(com gestos lentos Carolina retira o camafeu escondido entre os selos e o prende na lapela de um atônito Augusto)

190

Vno. I *dim.* *pp* *sempre*

Vno. II *dim.* *pp* *sempre*

Vla. *dim.* *pp* *sempre*

Vc. *dim.* *pp* *sempre*

Cb. *dim.* *pp* *sempre*

1031

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

p

CAROL. AUG.

On-de es-tá mi-nha es-me-ral-da, se-nhor Au-gus-to? Ca-ro

Vno. I

p *mf*

Vno. II

p *mf*

Vla.

p *mf*

Vc.

p *mf*

Cb.

Cena 5

1034

Fl. *mf* *f* *ff*

Ob. *mf* *f* *ff*

Cl. *p* *f* *ff*

Fg. *f* *ff*

Tr.

Pr.

AUG. (ainda atônito) (Augusto desesperadamente procura pela esmeralda por todos os bolsos)

li - na! En - tão e - ra vo - cê?!

Vl.solo

Vno. I *f* *ff*

Vno. II *f* *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 1034, is for 'Cena 5'. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.), a Trumpet (Tr.) and Percussion (Pr.) section, a vocal line for Augusto (AUG.), a Violin solo (Vl.solo), and a string section (Vno. I, Vno. II, Vla., Vc., Cb.). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic of mezzo-forte (mf) and increasing to fortissimo (ff). The vocal line for Augusto begins with the lyrics 'li - na! En - tão e - ra vo - cê?!' and is marked as '(ainda atônito)'. The string section provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

191

1037

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Pr.

fz

(Finalmente a encontra e a prende na gola do vestido dela; afastam-se um do outro, olhando-se em silêncio)

CAROL.

Meu que-

AUG.

Meu a - mor!

191

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

dim.

p

fz

tr

V

Cena 5

454

1041 *solo*

Fl. *dolce* *p* *cresc.* *ff*

Ob. *p* *cresc.* *ff*

Cl. *ff*

Fg. *p* *cresc.* *ff*

Tr. *p* *cresc.* *ff*

Pr. *f*

Finalmente correm um para os braços do outro e abraçam-se fortemente.

ri - do!

Vno. I *cresc.* *ff*

Vno. II *cresc.* *div.* *ff*

Vla. *cresc.* *div.* *ff*

Vc. *p* *cresc.* *ff*

Cb.

1045 **calmo**

Fl. *f*

Ob. *solo* *mf*

Cl. *solo* *mf*

Fg. *solo* *p*

Tr. *fp*

Pr.

Vno. I *p* **calmo**

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *fp* V

Cb. *fp* V

Cena 5

Cena Final

1048

Fl. *f* *dim e rit.*

Ob. *f* *dim e rit.*

Cl. *f* *dim e rit.*

Fg. *f* *dim e rit.*

Tr. *f* *dim e rit.*

Pr. *f* prato

Vno. I *f* *dim e rit.*

Vno. II *f* *dim e rit.*

Vla. *f* *dim e rit.*

Vc. *f* *dim e rit.*

Cb. *f* *dim e rit.*

As samambaias da gruta tornam a subir. Entram os demais personagens e ao som da Valsa da Carolina, todos dançam. Em seguida, dispostos em fila horizontal com Augusto e Carolina ao centro cantam o coro "Bela esta manhã".

1051 **rit.molto**

The musical score consists of ten staves. The first four staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The fifth staff is for Trumpet (Tr.). The sixth staff is for Percussion (Pr.). The last six staves are for strings: Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 1051-1053 are marked **rit.molto**. The dynamics for measures 1051 and 1052 are *mf* (mezzo-forte), and for measure 1053, they are *p* (piano). The Flute, Oboe, and Clarinet parts play a melodic line in measure 1051, which then rests in measure 1053. The Bassoon part has a melodic line in measure 1051 and a more active line in measure 1053. The Trumpet part has a simple melodic line. The Percussion part is silent. The Violin I and II parts play a melodic line in measure 1051 and then rest in measure 1053. The Viola part has a melodic line in measure 1051 and a more active line in measure 1053. The Violoncello and Contrabass parts play a simple melodic line.

192

1054 Vivace

Fl. *mf*

Ob. *p*

Cl. *p* *cresc. poco a poco*

Fg. *p* *cresc. poco a poco*

Tr. *p cresc. poco a poco*

Tri. *triângulo* *p* *cresc. poco a poco*

Pan. *pandeiro* *cresc. poco a poco*

Pr. *prato*

B. *bumbo*

Vno. I *p* *cresc. poco a poco*

Vno. II *p* *cresc. poco a poco*

Vla. *cresc. poco a poco*

Vc. *cresc. poco a poco*

Cb. *cresc. poco a poco*

1064

Fl. *cresc.* *f*

Ob. *mf cresc.* *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Tr. *cresc.* *f*

Tri. *mf*

Pan. *mf*

Pr. *mf*

B. *mf*

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Cena Final

1074

Fl. *più f* *ff* *mf* *cresc.*

Ob. *più f* *ff* *mf* *cresc.*

Cl. *più f* *ff* *mf* *cresc.*

Fg. *più f* *ff* *mf* *cresc.*

Tr. *più f* *ff* *mf* *cresc.*

Tri. *f*

Pan. *f* *mf* *cresc.*

Pr. *f* *fz*

B. *f* *fz*

Vno. I *più f* *ff* *mf* *cresc.*

Vno. II *più f* *ff* *mf* *cresc.*

Vla. *più f* *ff* *mf* *cresc.*

Vc. *più f* *ff* *mf* *cresc.*

Cb. *più f* *ff* *mf* *cresc.*

Cena Final

462

193

1094

This musical score page contains measures 1094 through 1103. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Starts with a rest, then plays a sixteenth-note scale starting at measure 1100, marked *f*.
- Ob.** (Oboe): Plays a melodic line with slurs, marked *f*.
- Cl.** (Clarinet): Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*.
- Fg.** (Bassoon): Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*.
- Tr.** (Trumpet): Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*.
- Tri.** (Trombone): Remains silent throughout the page.
- Pan.** (Percussion): Plays a steady eighth-note pattern, marked *p*.
- Pr.** (Percussion): Remains silent throughout the page.
- B.** (Percussion): Remains silent throughout the page.
- Vno. I** (Violin I): Plays a melodic line with slurs, marked *f*.
- Vno. II** (Violin II): Plays a melodic line with slurs, marked *f*.
- Vla.** (Viola): Plays a melodic line with slurs, marked *f*.
- Vc.** (Violoncello): Plays a melodic line with slurs, marked *f*.
- Cb.** (Contrabasso): Plays a melodic line with slurs, marked *f*.

1104

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tri.

Pan.

Pr.

B.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 1104 through 1111. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.), a brass section with Trumpet (Tr.) and Trombone (B.), and a string section with Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Percussion (Pan.) and Triangle (Tri.) are also present. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and dynamics. The brass section provides harmonic support with rhythmic patterns. The percussion and triangle are mostly silent. The string section includes a 'pizz.' (pizzicato) marking for the Contrabass in measure 1111. Dynamic markings such as accents (>) and hairpins are used throughout the score.

Cena Final

464

194

1114

Fl. *cresc.* *f* *dim.*

Ob. *cresc.* *f* *dim.*

Cl. *cresc.* *f* *dim.*

Fg. *cresc.* *f* *dim.*

Tr. *p* *cresc.* *f* *dim.*

Tri. *dim.*

Pan. *cresc.*

Pr. *dim.*

B. *dim.*

Vno. I *cresc.* *f* *dim.*

Vno. II *cresc.* *f* *dim.*

Vla. *cresc.* *f* *dim.*

Vc. *cresc.* *f* *dim.*

Cb. *arco* *p* *cresc.* *f* *dim.*

Cena Final

1124

Fl. *cresc.* *ff*

Ob. *cresc.* *p* *ff*

Cl. *cresc.* *ff*

Fg. *cresc.* *ff*

Tr. *ff*

Tri.

Pan.

Pr. *p cresc.* *f*

B.

Vno. I *cresc.* *ff* *div.*

Vno. II *cresc.* *ff*

Vla. *cresc.* *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

195 Andante

Musical score for orchestra and strings, measures 1131-1135. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tri.), Pan Flute (Pan.), Percussion (Pr.), and Bass (B.). The second system includes Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 1131 and ends at measure 1135. The tempo is marked 'Andante'. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics are marked with 'p' (piano) in measures 1134 and 1135. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass instruments provide harmonic support. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

Andante

1137

8va

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Tr.

S. MS.
Be - la es-ta ma-nhã, be - lo o céu o mar. Ah, quem de-ra a vi - da in

C.

T.
Be - la es-ta ma-nhã, be - lo o céu o mar. Ah, quem de-ra a vi - da in

B.

Andante

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

1141 (8)

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fg. *pp*

Tr. *pp*

S.
MS. *p*
tei - ra fos - se as - sim! A - me - na... Es - ta - mos a -

C. *p*

T. *p*
tei - ra fos - se as - sim! A - me - na... Es - ta - mos a -

B. *p*

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

1145

Fl. (8)

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

S.
MS.

C.

T.

B.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

qui de a-mi-gos ro - dea - dos, num bar - co a na - ve - gar em mar se -

qui de a-mi-gos ro - dea - dos, num bar - co a na - ve - gar em mar se -

Cena Final

470

(8)-----

1149

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

S.
MS.

re - no, na - da mais só o a - mor a to-dos faz fe-liz!

C.

T.

re - no, na - da mais só o a - mor a to-dos faz fe - liz!

B.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

196

1153

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *mf*

Fg. *f*

Tr. *mf*

Tri. *mf* *f*

Pan. *p* *mf*

Pr.

B.

triângulo

pandeiro

pandeiro

196

Vno. I *mf* *f*

Vno. II *mf* *f*

Vla. *mf*

Vc. *f*

Cb. *mf*

Cena Final

1157

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f* *mf* *cresc.*

Tr. *cresc.*

Tri.

Pan.

Pr.

B.

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *cresc.*

Vc. *mf* *cresc.*

Cb. *cresc.*

1161

Fl. *f* *ff*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *fz*

Tr. *fz* *ff*

Tri. *f* *fz*

Pan. *fz* *f*

Pr. *fz*

B. *fz* *f* *fz*

Vno. I *f* *ff*

Vno. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f* *ff*

Cb. *f*

A MORENINHA

ópera em dois atos de Ersnt Mahle

Libreto de José Maria Ferreira

baseado no romance "A Moreninha" de Joaquim Manuel de Macedo

SUMÁRIO

ATO I

| | |
|-------------|----|
| Cena 1..... | 1 |
| Cena 2..... | 4 |
| Cena 3..... | 6 |
| Cena 4..... | 7 |
| Cena 5..... | 9 |
| Cena 6..... | 13 |
| Cena 7..... | 15 |
| Cena 8..... | 18 |

ATO II

| | |
|-----------------|----|
| Cena 1..... | 19 |
| Cena 2..... | 25 |
| Cena 3..... | 28 |
| Cena 4..... | 32 |
| Cena 5..... | 35 |
| Cena Final..... | 37 |
| ANEXOS..... | 38 |

ATO I

Cena 1

Filipe, Fabrício, Leopoldo e Augusto

(sugestão de quarto de estudante; uma cama, uma mesa pequena com livros e uma lâmpada a gás, um cabide com peças de vestuário da época; Filipe entra pela direita vindo da rua, Leopoldo entra pela esquerda vindo do interior da casa, Fabrício sentado à mesa parece estudar aplicadamente, Augusto deitado na cama lê um livro e faz anotações num caderno.

- FILIFE** *(entrando)* Atenção rapazes! Novidades!
(fechando o livro de Augusto e depois o de Fabrício)
- LEOPOLDO** *(entrando)* Alguém falou em novidades?
- FILIFE** Temos um convite para um fim de semana em casa da minha avó na ilha de Paquetá.
- LEOPOLDO** *(disposto a sair)* Vou já fazer as malas!
- AUGUSTO** *(irônico)* Um fim de semana na casa da vovó...
- FILIFE** *(ofendido)* Por que não? É uma senhora muito agradável.
- AUGUSTO** Não importa! Eu não vou! *(volta ao livro)*
- FILIFE** É pena... Minhas primas vão ficar desapontadas.
- LEOPOLDO** Primas?
- FILIFE** Pois é... Mas Augusto não está interessado...
- AUGUSTO** Um momento! Ninguém ainda me falou em primas!
- FILIFE** A mais velha tem dezoito anos, cabelos negros e olhos da mesma cor.
- FABRÍCIO** Joana!
- FILIFE** A mais moça tem um ano a menos. É loura e de olhos azuis.
- AUGUSTO** Como se chama?
- FILIFE** Joaquina. A do meio é a mais interessante. Pálida, romântica...
- LEOPOLDO** Mas Filipe, falta ainda tua irmã!
- FILIFE** É Carolina...

- LEOPOLDO** Uma bela moreninha!
- AUGUSTO** Que formidável quarteto!
Uma de dezoito anos, pálida, romântica,
e portanto, sublime.
Outra com um ano a menos, loura de olhos azuis, uma boneca.
A terceira é a dama misteriosa.
A quarta, bela moreninha, seja prosaica ou poética,
é sempre deliciosa,
capaz de meu coração fazer peteca!
- FILIFE** (*animado*) Então vais?
- AUGUSTO** Claro que vou!
- LEOPOLDO** Eu também!
- FILIFE** E você, Fabrício?
- LEOPOLDO** Ele não parece entusiasmado!
- FILIFE** É que está apaixonado por uma das meninas.
- AUGUSTO** Não se preocupe, Fabrício. Ninguém há de roubar a tua dama.
- FABRÍCIO** Nada mais fácil de ouvir
Augusto a dizer
"te amo" a cada menina que passa;
Inconstante, volúvel velhaco.
Não diz o que sente, não sente o que diz.
O amor de Augusto não dura três dias!
Em coisas de amor ele só faz mentir!
- AUGUSTO** Meus caros amigos,
enfim eu sou mau,
eu sou perigoso
e vocês são os tais!
Não digo o que sinto, não sinto o que digo.
Não sou como certos amigos
que dizem verdades banais.
Se sou inconstante, vocês são iguais!
- FILIFE** Augusto tem razão. Mas este sentimento que às vezes votamos
a dez jovens num só dia, não pode ser amor.

- AUGUSTO** Senhores, eu afirmo: Eu nunca amei. Eu não amo ainda. Não amarei jamais.
- FABRÍCIO** Tolice! Aposto como na segunda-feira você vai voltar da ilha apaixonado por uma das primas de Filipe.
- LEOPOLDO** Ou pela irmã dele!
- FILIFE** Se não for pelas quatro ao mesmo tempo!
- AUGUSTO** Nunca!
- FILIFE** Papel e tinta por favor!
- FABRÍCIO** Quem perder pagará a conta de uma ceia no melhor restaurante do Rio de Janeiro.
- LEOPOLDO** Qual nada! Pagará um camarote para a próxima ópera no teatro lírico.
- FILIFE** Nem ceia e nem camarote. Se Augusto perder, escreverá a história da sua derrota. Se Augusto ganhar, escreverei eu a história do triunfo de sua inconstância.
- AUGUSTO** Feito!
(senta-se à mesa e começa a escrever dizendo as palavras em voz alta à medida que escreve; a luz cai em resistência até restar apenas um foco sobre Augusto)
 “No dia vinte de julho de mil oitocentos e sessenta e cinco, na sala parlamentar da casa de número seiscentos, da rua Joaquim Manuel de Macedo, sendo testemunhas os estudantes Fabrício e Leopoldo, concordaram Filipe e Augusto, também estudantes, que se até o dia vinte de agosto do corrente ano, o segundo concordante tiver amado a uma só mulher durante quinze dias ou mais, será obrigado a escrever um romance em que tal acontecimento confesse; e no caso contrário, igual pena sofrerá o primeiro concordante. Sala parlamentar, vinte de julho de mil oitocentos sessenta e cinco salva a redação”.
(apagam-se as luzes - são retirados os móveis e objetos de cena)

Cena 2

*Clementina, Joaquina, Joana, Carolina, D. Ana, D. Violante, Keblerc, Paula,
Augusto, Filipe, Fabrício e Leopoldo*

(Joana, Joaquina, Clementina e Carolina, com vestidos leves de praia e sombrinhas da mesma cor, surgem no salão - casa de D. Ana, na ilha - a caminho da praia; a cena se passa numa brilhante manhã de sábado)

- CLEMENTINA** Inconstante... volúvel... velhaco...
Não diz o que sente... não sente o que diz...
- JOAQUINA** O amor de Augusto não dura três dias!
Em coisas de amor ele só faz mentir!
- JOANA** Poiscomigo acontece outra coisa!
Fabrício obedece. Fabrício é fiel!
- CLEMENTINA** Já o Augusto é um caso perdido,
de todas faz troça, a todas machuca...
- JOAQUINA** Inconstante... volúvel... velhaco...
Não diz o que sente... Não sente o que diz...
- JOANA** Os rapazes são todos assim,
são vocês que não sabem tratá-los.
Um rapaz precisa de mão firme
e não pode ter muitos regalos.
- CLEMENTINA** Pobre de nós, suas damas,
o nosso destino é sempre esperar.
- JOAQUINA** Quem espera nem sempre alcança.
Um dia Augusto vai nos escapar.
- CAROLINA** *(a parte)* Que meninas bobinhas são elas!
Se é Augusto quem querem, vão ter que esperar!
- JOANA** Obediente, constante, atencioso.
O meu namorado é o meu bem querer.
Quatro vezes por dia ele passa
na minha janela desde o amanhecer.
Em papel perfumado me escreve
quatro vezes na mesma semana.
E se vou ao teatro já sabe:
mesma cor na gravata e na fita.
- CAROLINA** E como é que ele sabe a cor da fita que você vai usar?

JOANA Mando avisá-lo, ora!

CAROLINA Que rapaz mais bobo!

JOAQUINA, Um rapaz precisa de mão firme
CLEMENTINA e não pode ter muitos regalos!
E JOANA

(D. Ana entra acompanhada de D. Violante e Keblerc)

D. ANA Bela esta manhã, belo o céu, o mar.
Ah! Quem dera a vida inteira fosse assim!
Amena.
Aqui estou enfim, de amigos rodeada
num barco a navegar em mar sereno.
Não quero nada mais, apenas
ser feliz!

D. VIOLANTE E por falar em barco senhora Dona Ana,
um barco se aproxima,
alguém está acenando!
Um barco de rapazes!
Que coisa mais galante!
Um deles é seu neto!
Estou quase acertando?

D. ANA De fato,
são Filipe e seus amigos
que vem se aproximando.
A brisa está bem forte.
O sol está brilhando!

KEBLERC São eles mesmo, dona Ana!
Já posso até ver Filipe ali na proa!
Mas que excelente ocasião para um brinde!
Ah! Dona Ana!
Aquele seu borgonha...

(todos na boca de cena acenando, as moças um pouco afastadas do grupo dos mais velhos)

JOAQUINA, Um rapaz precisa de mão firme
CLEMENTINA e não pode ter muitos regalos!
E JOANA

CAROLINA Que meninas bobinhas são elas!
Se é Augusto quem querem, vão ter que esperar!

6

(Todos correm para um dos cantos do palco e com os braços puxam para dentro da cena os quatro rapazes, com as malas e ramos de flores para as moças e senhoras; todos se abraçam e se confraternizam)

CORO Bela esta manhã, belo o céu, o mar.
Ah! Quem dera a vida inteira fosse assim!
Amena.
Estamos aqui de amigos rodeados
num barco a navegar em mar sereno.
Nada mais só amor a todos
faz feliz!

(Aos poucos os personagens vão desaparecendo pelos bastidores em pequenos grupos...)

(Dona Violante encontra um jeito de se colocar ao lado de Augusto e de impedi-lo de se juntar ao resto do grupo)

Cena 3

D. Violante e Augusto

DONA Senhor Augusto!
VIOLANTE Um momentinho, por favor!
Ouvi dizer a seu respeito, coisas de espantar.
Que é galante, encantador e médico sagaz.
Sinto uma coisa estranha aqui e ali.
Será que pode me curar?

AUGUSTO Mas, minha senhora, sou apenas estudante!

DONA E dos melhores que se pode encontrar!
VIOLANTE Não seja tão modesto ou lhe faltarão clientes
depois de se formar!
O caso é que sinto:
uma dorzinha aqui no baixo ventre,
sempre que espirro dói-me até o dente,
e conseqüentemente...
Ai! Que canseira
de tomar remédio em vão!

AUGUSTO Tenho ali uns colegas do sexto ano...

DONA E não é só isso.
VIOLANTE Há calafrios, crises de bronquite,
a vista fica turva e a voz aguda,
sem que remédio algum evite.
Às vezes penso que é pneumonia,

- DONA** o que me causa só melancolia.
VIOLANTE Ai que tormento!
 Senhor Augusto acuda!
 Ou me arrebento!
- AUGUSTO** Mas, Dona Violante, o caso é que...
- DONA** Um momentinho,
VIOLANTE falta terminar...
 A insônia às vezes me provoca crises,
 morro de medo de hemoptises,
 um simples vento me faz espirrar,
 eu me pergunto: é grave?
 Responda, doutor!
 Será um tumor?
- AUGUSTO** Nada receie, nada assim tão grave...
 Porém o momento e a hora...
- DONA** Vejo que hesita, falta-lhe coragem,
VIOLANTE vamos! Avante! Diga o que tenho, agora!
- (Augusto murmura no ouvido um diagnóstico inocente mas deselegante, o que provoca uma reação de compreensível indignação por parte de D. Violante)*
- DONA** Não pode ser!
VIOLANTE Senhor Augusto!
 Não pode ser!
(Augusto sai, sorrindo, Violante vai atrás indignada)
 O Senhor não entende nada de medicina!

Cena 4

Fabrcio e Augusto

- FABRÍCIO** Augusto! Tens que ajudar!
 Já não aguento mais!
 Dona Joaninha,
 o juízo me estraçalha!
 Quer agora um poema todo dia!
 Não bastam as cartas que já escrevo,
 o que só me atrapalha.
 E ainda mais:
 minha gravata não tem hoje a mesma cor
 de seu vestido.
 Ficou zangada e eu desiludido.

- FABRÍCIO** Se diz perante as primas desmoralizada.
Porque jurou que eu lhe obedecia.
Que eu passava à sua porta quatro vezes,
todo dia!
- AUGUSTO** O que de resto é verdade.
- FABRÍCIO** Estava apaixonado!
- AUGUSTO** E já não está mais!
(a parte) Pobre coitado!
Não sabe se livrar
das namoradas,
e agora quer ajuda...
Por isso sempre digo
a meus camaradas,
cuidado com meninas!
Elas só sabem conjugar três verbos:
Iscar, pescar, casar.
Por isso, nós rapazes, precisamos,
não esquecer jamais
de nossos próprios verbos:
Rir, fingir, fugir.
- FABRÍCIO** Iscar, pescar, casar!
Então é isso?
- AUGUSTO** Rir, fingir, fugir,
é meu conselho.
- FABRÍCIO** Preciso muito mais, já estou pescado,
agora vejo.
Porém casar, jamais, ainda é cedo!
Você que sabe muito bem lidar com elas,
dona Joaquina tem que conquistar.
E então, liberto, desimpedido,
não terei mais
que usar gravatas da cor de seu vestido!
- AUGUSTO** *(a parte)* Conquistar dona Joaquina até que seria um exercício
muito agradável.
Mas p'ra salvar este malandro...
Não, não e não!
- AUGUSTO** *(a Fabrício)* A grande diferença entre nós dois,
é que eu não minto!

- AUGUSTO** Eu digo a todas elas do meu fugaz amor
e todas elas sabem que no fim do baile,
ele cessou.
Com o raiar do dia nasce sempre um novo amor.
Sou inconstante,
não juro como tu amor eterno.
Por isso não te ajudo. Escapa,
se puderes, mas sozinho!
Ou cumpre a palavra: casa!
- FABRÍCIO** *(agastado)* Então é assim? Vais te arrepender, Augusto!
Contarei a todas tuas artimanhas!
- AUGUSTO** Isso me fará interessante aos olhos delas.
- FABRÍCIO** Então é à guerra!
- AUGUSTO** Vai ser divertido!
- FABRÍCIO** *(sai)* À guerra!
- AUGUSTO** *(sai)* À guerra!
- FABRÍCIO** À guerra!
- AUGUSTO** À guerra!

(Fabrício sai furioso pela esquerda, Augusto pela direita com muito bom humor) (As moças começam a arrumar a mesa para o almoço; começam estendendo a toalha e depois entram e saem alternadamente com pratos e travessas enquanto comentam entre si...)

Cena 5

Todo o elenco

- CLEMENTINA** Iscar, pescar, casar! Que atrevido!
- JOAQUINA** Rir, fingir, fugir! Que desaforo!
- JOANA** E o meu Fabrício com tal pilantra por amigo!
- CAROLINA** *(irônica)* Que perigo!
- JOANA** Iscar, pescar, casar! Que desalmado!
- CLEMENTINA** Rir, fingir, fugir! Que desastrado!
- JOAQUINA** Ainda bem que Fabrício nos contou.

CLEMENTINA Este rapaz, este tal de Augusto precisa de lição!

JOAQUINA Ai que vontade de lhe dar um beliscão!

CAROLINA *(alegre)* Iscar, pescar, casar!

AS OUTRAS *(indignadas)* Rir, fingir, fugir!

CAROLINA *(alegre)* Iscar, pescar, casar!

AS OUTRAS *(indignadas)* Rir, fingir, fugir!

(Entram os demais personagens e formam um semicírculo em torno da mesa já pronta, D. Ana e Keblerc no centro, Augusto numa extremidade e Carolina na outra; Paula serve vinho a todos, Keblerc lidera os brindes)

KEBLERC Esta ocasião festiva merece um brinde.
Brindemos primeiro a nobre senhora que nos acolhe.
Brindemos também o seu rico borgonha.
Brindemos ainda tão belo jardim...
... de meninas.
Brindemos a natureza, brindemos o país,
brindemos os estudantes,
brindemos a alegria da juventude...

D. VIOLANTE E não se esqueçam de brindar a mim!

FABRÍCIO Aqui há um estudante que não merece brindes!

CAROLINA Seu crime qual é, por tamanho castigo?

FABRÍCIO Roubar corações e zombar do amor.
É ser inconstante e namorador.

CAROLINA Qual deles é este senhor que nos põe em perigo?
Acaso é o senhor Fabrício o nosso inimigo?

JOANA Fabrício não pode ser.
Fabrício é fiel.

CAROLINA Portanto só restam três. Será o Filipe?

FABRÍCIO Filipe não é e Leopoldo é inocente.

(incômodo silêncio, Joana vai até Augusto e lhe tira a taça das mãos colocando-a sobre a mesa, apesar da coqueteria com que ela executa a ação, forma-se um clima de evidente mal-estar.)

(mal Joana volta a seu lugar, Carolina sai do seu e torna a encher uma taça para Augusto)

- CAROLINA** Minha prima Joana exagerou em seus cuidados,
senhor Augusto, peço desculpas.
Mas talvez possa nos contar,
curiosos que somos,
o que há de passar
na cabeça dum rapaz, assim,
namorador,
simpático e galante,
um estudante enfim... como o senhor?
- AUGUSTO** Fabrício tem razão.
Sou mesmo inconstante.
E se num baile eu vejo três beldades,
meu coração se reparte em três.
O que fazer?
Se uma delas tem nos olhos o brilho do sol...
A outra o talhe leve como um ramo a ondular
ao vento,
e a outra duas longas negras tranças?
O que fazer, senhoras e senhores,
se não se apaixonar de vez,
pelos olhos desta, o talhe daquela,
os cabelos d'outra,
enfim...
é à mulher formosa que eu almejo
e se ela se reparte em mil é a todas elas
que eu amo
e brindo!
- D. ANA** Saiu-se muito bem, senhor Augusto!
Vejo que é muito inteligente.
Assim, com tantos dotes, há de convir,
que entre as belas uma certamente um dia lhe parecerá
mais bela
e esta há de ser aquela
que então escolherá, a única entre todas,
Estrela solitária,
rainha do seu coração,
sua mulher.
- LEOPOLDO** Augusto que pense
como quiser!
Eu, de minha parte,
sou muito diferente
e quando amo, amo a uma só,

- LEOPOLDO** intensamente.
 Já que ele ama a todas,
 se poderá dizer também
 que ele não ama...
 ...ninguém.
 O amor é uma arte
 e eu um dedicado artista
 que hesita, treme e se atrapalha
 diante da mulher que ama.
 Dedico este brinde
 apenas a uma dama,
 não sei se sou banal,
 seu nome não direi (não sei se sou amado).
 Sua inicial, mais nada,
 é meu único dado.
(olha fixamente para Carolina) À C.
- FILIFE** *(idem, a Clementina) À C.*
- FABRÍCIO** *(idem, a Joana) À J.*
- KEBLERC** *(atrapalhado hesita entre Violante e Joaquina e por fim acaba optando por Joaquina) À J.*
- CAROLINA** Um momento!
 É muito justo,
 que o senhor Augusto
 também participe
 destes brindes.
- CLEMENTINA** Justo, talvez.
 Mas na prática,
 impossível.
- CAROLINA** Nada de melindres!
 O senhor Augusto
 poderá brindar...
 ao alfabeto inteiro.
- AUGUSTO** Pois seja!
 Isso não me causa susto.
 Ao alfabeto!
- (finalmente todos bebem; opera-se uma mudança de luz sugerindo o entardecer, formam-se pares que deixam a cena com pequenos intervalos)*

(Filipe sai com Clementina, Fabrício com Joana, Leopoldo pretende sair com Carolina, mas ela sai antes de braços dados, com Joaquina e ele acaba oferecendo o braço a D. Violante)

(Augusto sai com D. Ana, Keblerc se atrasa por causa do vinho e vai ficando)

Cena 6

Paula, Keblerc, Carolina, D. Ana, D. Violante e Joaquina

(Paula entra para retirar os objetos da mesa e Keblerc lhe dá um cálice de vinho)

PAULA Senhor Keblerc, isto não se faz!

KEBLERC Um vinhozinho, que mal pode fazer?

PAULA Não sei se devo, não sei se faço mal.

KEBLERC Olhe que este vinho é muito especial!
Prove um pouquinho.

(Paula prova e sai levando alguns objetos)

KEBLERC Esta ocasião festiva merece um brinde.
Brindemos primeiro a nobre senhora que nos acolhe.
Brindemos principalmente seu rico borgonha!
(Paula reentra para apanhar mais objetos)
Ah! Dona Paula! Mais um bocadinho?

PAULA Não sei se devo, não sei se faço mal.

KEBLERC Claro que deve. E não faz mal nenhum.
É um grande vinho, coisa sem igual.
(Paula bebe outro cálice e sai levando novos objetos)
Brindemos ainda tão belo jardim
de meninas.
Brindemos a natureza, e sua pol... pol?
Despoluição!
Brindemos o pa... o pa... o papa? O país!
(Paula reentra)
Ah! Já de volta? Mais um pouquinho, claro!

PAULA Não sei se devo, não sei se faço mal.

- KEBLERC** Nem pense nisso! Prove que é sem igual!
(Paula bebe desta vez rapidamente e apanha mais objetos e sai)
 Esta ocasião festiva me-merece um brinde.
 Brindemos à do-do-dona Ana, à sua travessa ne-ne-neta!
 Brindemos à do-do-dona Ana, à sua ansiosa grade grandiosa adegá!
(Paula entra e vai direto no vinho e serve-se sem esperar por Keblerc, saindo de cena, já cambaleante, leva novos objetos, Keblerc nem nota, continua bebendo e cantando)
 Brindemos dona Violante com mu-muitos cuidados!
 Brindemos dona Violante de olhos fe-fechados.
- PAULA** *(Paula entra já com voz pastosa)*
 Merece um brinde... merece um brinde... merece um brinde...
(finalmente cai desacordada, Keblerc se assusta e sai em busca de socorro)
- KEBLERC** Dona Ana! Dona Ana! Acuda! Acuda!
(A cena fica momentaneamente vazia com Paula ainda desmaiada no chão, Carolina entra e também se assusta, grita e corre imediatamente para Paula, ajoelha-se e coloca a cabeça dela sobre seu colo)
- CAROLINA** Minha mãe!
 Minha mãe!
(atraídas pela exclamação de Carolina, entram Joaquina e Violante, agitadas)
- JOAQUINA** Desmaiou?
- D. VIOLANTE** Parece um ataque de maleita. Já vi muitos iguais! Um vinhozinho é o melhor remédio.
(Pega a primeira garrafa que vê sobre a mesa e despeja o vinho pela garganta de Paula que se reanima, tosse e agita muito as mãos)
 Eu não disse! Está novinha em folha!
- CAROLINA** *(muito preocupada)* Um médico, depressa, por favor!
(Entra Keblerc agitado, seguido por Augusto e D. Ana, igualmente pressurosos)
- KEBLERC** *(desculpando-se com D. Ana)* Foi culpa minha!
 Não pensei que ela fosse assim tão fraca!
(Augusto examina Paula profissionalmente e logo percebe a situação, mas a preocupação de Carolina é muito evidente e ele prossegue o jogo, sem no entanto conseguir ocultar o próprio riso, mas procurando manter a postura séria e grave)
- CAROLINA** *(realmente preocupada)* É grave doutor!

- AUGUSTO** Não é nada sério. Providenciem um escalda-pés e depois uma boa cama.
- JOAQUINA** Agora mesmo, doutor!
- (sai seguida de Keblerc, sempre agitados)*
(Augusto ajuda Carolina a sentar Paula numa cadeira; D. Ana e D. Violante, nos fundos da cena examinam intrigadas as muitas garrafas vazias que estão sobre a mesa e parecem chegar a uma conclusão do que aconteceu ali. Com ar cúmplice trocam comentários entre si e examinam Paula disfarçadamente enquanto Carolina e Augusto tiram os sapatos e as meias dela)
- KEBLERC** *(Volta com uma bacia de água quente)* Pronto! Aqui está o escalda-pés.
- (Joaquina entra com uma toalha e um cobertor, com o qual cobre os ombros de Paula)*
(Carolina e Augusto colocam os pés de Paula na bacia)
- D. ANA** O médico encontrou sua enfermeira. E juntos dedicados o doente recuperam.
- KEBLERC** Foi minha culpa! Não pensei que fosse assim, tão fraca!
- D. ANA** A culpa foi de Baco, foi do espírito da festa. Agora vamos. Se não... atrapalhamos...
- (D. Ana comanda a retirada de cena de todos. Augusto e Carolina ficam sozinhos ocupados com Paula e subitamente percebem a presença um do outro. Olhos nos olhos, um do outro, permanecem enlevados, esquecidos de Paula, enquanto cai a luz suavemente)*

Cena 7

D. Ana, Augusto e Carolina

(Interior de uma gruta, descem as samambaias do teto formando um semicírculo; ao subir a cena está vazia, Augusto e D. Ana entram de braços dados)

- D. ANA** Pronto, senhor Augusto.
- D. ANA** Nesta gruta estaremos a sós.
Qual a confiança que queria me fazer?
- AUGUSTO** Senhora dona Ana, não é verdade que nunca tenha amado.
- D. ANA** Então o senhor já ama?

AUGUSTO Julgo que sim.

D. ANA A uma moça?

AUGUSTO Pois então a quem?

D. ANA Sem dúvida, bela.

AUGUSTO Creio que deve ser.

D. ANA Pois o senhor não sabe?

AUGUSTO Juro que não.

D. ANA O seu semblante?

AUGUSTO Não me lembro dele.

D. ANA Mora na corte?

AUGUSTO Ignoro-o.

D. ANA Encontra-a sempre?

AUGUSTO Nunca!

D. ANA Como se chama?

AUGUSTO Queria sabê-lo.

D. ANA Que mistério...

AUGUSTO Um mistério antigo.
Eu tinha treze anos e ela
apenas sete.
Duas crianças numa praia
ao cair da tarde.
Era linda e eu... sempre sozinho.
Queria uma concha na beira do mar.
Tinha medo
da onda que vinha e queria molhar
seus pezinhos graciosos.
Pensei:

AUGUSTO vou ajudar esta menina linda
a conseguir a concha
e então
inesperadamente ela se voltou,
caiu entre os meus braços
como um mimo
que o mar mandou.
O meu amor nasceu ali
naquele instante.
Eu tinha treze anos
e ela apenas sete.
E eu nunca me esqueci!
Será que ela...
passados estes anos todos,
se esqueceu de mim?
Trocamos um presente.
Eu lhe dei um camafeu
que tinha na camisa.
E ela
um botão de esmeralda
muito antigo
que trazia na gola
do vestido.
Nunca, nunca mais nos vimos.
Nem seu nome me lembrei de perguntar.
Só sei que era muito bela.
Era uma dádiva do mar.
Nunca, nunca mais nos vimos.
Mas ela prometeu que ia ser minha
e eu seria seu
quando chegasse o dia.
Por isso hoje, moço feito,
eu não esqueço
aquele encontro,
aquela menina,
aquela promessa.
E espero o dia
de encontrar de novo
a minha eterna amada.
Minha namorada.

D. ANA (*pensativa*) É uma bela história, meu amigo...

AUGUSTO Não vai se rir de mim?

- D. ANA Nem pense nisso...
- AUGUSTO Um momento!
- D. ANA O que foi?
- AUGUSTO Tive a impressão que alguém nas sombras nos ouvia.
(saem da direção dos bastidores, um de cada lado, espiam e voltam a se encontrar no centro da cena)
- D. ANA Não era nada, apenas Carolina que brincava.
- AUGUSTO Ainda bem!
Um gole desta fonte cristalina
eis tudo o que desejo agora.
(com as mãos em concha bebe um pouco da água da fonte escondida entre as samambaias, riso cristalino de D. Ana, Augusto se volta)
De que se ri?
- D. ANA O meu amigo está perdido.
Diz uma lenda antiga que todo aquele
que beber
da água desta fonte,
não deixará a ilha sem se apaixonar,
irremediavelmente,
por uma moça do lugar.
- CAROLINA Tra la la la la la, tra la la la la la.
(fora de cena)
- AUGUSTO Ouça! Alguém canta lá fora.
Este lugar parece mesmo misterioso.
- D. ANA É Carolina,
a cantar sua balada preferida.
- D. ANA *(com um gesto convida Augusto a segui-la, ambos deixam a gruta, a luz cai suavemente)*

Cena 8

Carolina

(apenas um foco isolando Carolina, vestida de branco para o sarau)

- CAROLINA Estou na flor dos anos,
E sou morena linda!
Mas amo, e não me amam,
E tenho amor ainda.

CAROLINA E por triste amar
 Aqui venho chorar.
 O riso dos meus lábios
 há muito, que murchou;
 Aquele, que eu adoro,
 Ai! Foi quem o matou.
 Ao riso que morreu,
 o pranto sucedeu.
 O fogo de meus olhos
 de todo se acabou;
 Aquele, que eu adoro,
 Foi quem o apagou.
 Onde houve fogo tanto
 Agora corre o pranto.
 A face cor de jambo
 Enfim se descorou;
 Aquele, que eu adoro
 Ai! Foi quem a desbotou.
 A face tão rosada
 De pranto está lavada!
 O coração tão puro
 Já sabe, o que é o amor;
 Aquele que eu adoro.
 Ai! Só me dá rigor.
 O coração no entanto
 desfaz o amor em pranto.

ATO II

Cena 1

*Keblerc, Augusto, Leopoldo, Filipe, Fabrício, D. Violante, Clementina, Joaquina,
 Joana, Carolina e D. Ana*

*(salão de descanso com biombo e sofá durante um intervalo do sarau. Quando a luz sobe,
 entram os rapazes com cálices, Keblerc no meio da roda; todos estão vestidos com as mesmas
 roupas da última cena do primeiro ato)*

AUGUSTO, Não há razão melhor para brindar,
FABRÍCIO, que Carolina,
FILIPE, esta menina há de ser a minha sina!
LEOPOLDO E Não há melhor razão para brindar,
KEBLERC que Clementina,
 que Joana ou Joaquina,
 esta menina há de ser a minha sina!

(todos tocam os respectivos cálices simultaneamente; Keblerc, desastrado, entorna o seu no peito de Augusto que recua sem tempo de evitar o desastre e sua camisa branca ostenta uma grande mancha de vinho; Dona Violante entra justamente neste momento)

- AUGUSTO** Cuidado!
- KEBLERC** Que desastre!
- D. VIOLANTE** Ah! Senhor Keblerc!
Então foi aqui que se escondeu?
Prometi-lhe contradança
e de certo se esqueceu.
- KEBLERC** De fato, dona Violante,
como foi que aconteceu?
Para a quadrilha que começa,
ninguém melhor que eu.
(disfarçadamente)
Ora graças!
Eis que me livra de um belo embaraço.
(saem de braços dados)
- FABRÍCIO** Ouviu isso, Leopoldo?
As danças recomeçaram.
- FABRÍCIO** Vamos trocar de damas,
tentarei dona Joaquina,
você fica com Joana.
- LEOPOLDO** Eu prefiro a Carolina!
Já que Augusto está em apuros,
ninguém me tira a menina!
(saem)
- AUGUSTO** Maldito Keblerc desastrado!
E agora o que fazer,
com o casaco manchado?
- FILIFE** Pra tudo se dá um jeito...
Até que o casaco está bem,
me passa agora a camisa,
que aqui não virá ninguém.
- AUGUSTO** Mas Filipe...
- FILIFE** É só um instantinho,
trago logo de volta.

(Augusto tira a camisa. Mal Filipe sai com ela pela esquerda, Joana, Joaquina e Clementina se aproximam pela direita. Augusto atarantado se esconde atrás do biombo)

- JOANA,
JOAQUINA E
CLEMENTINA**
(fora de cena)
- Um rapaz precisa de mão firme.
E não pode ter muitos regalos.
- JOANA** *(entrando)* Fabrício está me saindo
uma decepção.
Imaginem que atreveu-se
a me deixar na mão.
- JOAQUINA** Leopoldo parecia amigo,
mas não passa de um fingido!
- CLEMENTINA** E eu nem sei o que acontece.
Filipe... desaparece!
- (alternadamente sentam-se no sofá, retocando penteados e maquiagem,
examinam-se em espelinhos e consultam seus carnês de baile.)*
- JOAQUINA** Pois a mim não me fazem de boba, troco cartas com cinco
rapazes.
Se um deles me falha não fico na mão.
- TODAS** Cinco?!
- JOAQUINA** Às vezes isso me traz problemas.
Outro dia enviei uma carta a dois deles.
Cansei de explicar ao portador:
a de lacre azul é do senhor Joãozinho e a de lacre verde é para
o senhor Juca.
Pois o sonso do moleque me trocou as cartas!
A de lacre azul foi para o senhor Juca e a de lacre verde ao
senhor Joãozinho.
- TODAS** Que tragédia!
- JOAQUINA** Foi assim que perdi dois namorados de uma vez.
- CLEMENTINA** Namorado por enquanto só tenho um.
Prometi a Filipe uma madeixa de cabelo.
Antes da meia noite ela estará num embrulhinho debaixo da
roseira no jardim.

- TODAS** Que romântico!
- JOANA** Eu, na verdade não posso me queixar.
Fabrício é muito fiel.
Com ele vou me casar.
- TODAS** Que conquista!
- JOANA** Vamos meninas!
- TODAS** Um rapaz precisa de mão firme.
E não pode ter muitos regalos.
(saem as três por onde entraram)
(Augusto sai de trás do biombo)
- AUGUSTO** Que diabinhas!
- FILIPE** *(entrando pelo lado oposto com uma camisa limpa)*
Pronto! Está limpa.
Agora vamos que a quadrilha
continua.
Garanto que as meninas já notaram,
a minha falta e a tua.
(Saem)
(A cena fica momentaneamente vazia. Entra Keblerc com aparência cansada, ao notar a cena vazia senta-se no sofá aliviado, mas logo entra Dona Violante e ele acaba se conformando)
- D. VIOLANTE** Senhor Keblerc! Há meia hora lhe procuro! De certo estava aflito com a minha ausência.
- KEBLERC** De fato, minha senhora...
- D. VIOLANTE** *(Violante dança em direção de Keblerc e agarra-o)*
Vamos, vamos., estão tocando a polca de novo!
(sai arrastando Keblerc)
(A cena fica vazia e é atravessada rapidamente por Carolina; depois surge Augusto no mesmo trajeto e cruza com D. Ana que entra pelo mesmo lado em que Carolina saiu.)
- DONA ANA** Não dança mais, senhor Augusto?
- AUGUSTO** Por ora não, minha senhora.
- D. ANA** Parece me um pouco triste.

- AUGUSTO Ao contrário, tudo vai bem...
- D. ANA Seu rosto diz uma coisa e seus lábios outra.
Se algo aqui lhe falta...
- AUGUSTO Na verdade, falta tudo.
- D. ANA Tudo?
- AUGUSTO Carolina.
- D. ANA Gosta de minha neta, senhor Augusto?
- AUGUSTO É a delicada borboleta deste jardim.
- D. ANA Pois vá buscá-la então!
Foi por ali.
(com uma mesura) Meu senhor!
- AUGUSTO *(com uma mesura)* Minha senhora!
- (saem em direções opostas)*
(A cena fica vazia, logo voltam as três moças e repetem o mesmo jogo com as bolsinhas de baile)
- JOANA Que rapaz abominável!
- CLEMENTINA Insolente!
- JOAQUINA Atrevido!
- (Carolina entra um pouco atrasada e finge não prestar atenção na conversa)*
- CAROLINA Quem é este vilão, queridas primas?
- TODAS Augusto, naturalmente.
- CLEMENTINA Disse que meus olhos negros tinham mais luz que todos os candelabros do salão!
- JOAQUINA E que meus cabelos eram como fios de ouro.
Que a minha face tinha a cor do amanhecer!

- JOANA Ousou dizer que me amava, com tão súbita paixão,
que se por mim fosse amado, não ousaria beijar
senão... meus pés!
- TODAS Mentiroso, insolente, bandido!
*(menos Carolina,
sempre distraída)*
- JOANA Este rapaz precisa ser desmascarado!
- JOAQUINA E Apoiado!
CLEMENTINA
(Carolina desaparece discretamente atrás do biombo)
- JOANA Diante das três terá que repetir tudo o que disse!
- JOAQUINA Mas como?
- CLEMENTINA Mas onde?
- JOANA Por meio de uma carta anônima convidando para um
encontro na gruta, ao romper do dia.
- JOAQUINA E Que brilhante ideia!
CLEMENTINA
- JOANA *(escrevendo numa folha de carnê de baile)*
"Senhor: uma jovem que vos ama, e que de vós escutou
palavras de ternura, tem um segredo a vos confiar.
Ao raiar da aurora a encontrareis no banco de relva da gruta.
Sêde circunspecto e vereis aquela que, por enquanto quer ser
apenas – Uma Incógnita".
- JOAQUINA Muito bem! Eu me encarrego de que ele receba a carta.
- CLEMENTINA Mas onde está Carolina?
(As três olham em torno e não a encontram)
- JOAQUINA Desapareceu!
- JOANA Não faz mal. Voltemos ao salão.
(saem)
(A cena fica momentaneamente vazia)
*(Carolina surge de trás do biombo, abre seu carnê de baile, escreve e
depois lê o que está escrito em voz alta)*

CAROLINA "Senhor: uma moça que nem é bonita e nem está enamorada, mas se interessa por vós, entende de prevenir-vos que no banco de relva da gruta não achareis ao amanhecer uma incógnita, porém, conhecidas que pretendem zombar de vós, porque esta mesma noite jurastes amar a cada uma delas em particular.
Não procureis adivinhar quem voz escreve, porque apesar de vossa amiga, será por agora - Uma Incógnita".

(a luz vai caindo lentamente)
(são retirados os objetos de cena do salão, descem as samambaias da gruta em semicírculo)

Cena 2

Augusto, Joana, Joaquina, Clementina e Carolina

(Ao subir a luz, as três moças já estão em cena, muito juntinhas e obviamente arrependidas, Augusto entra de supetão provocando um gritinho de susto nelas)

AUGUSTO *(melodramático)* Que vejo!
A aurora mais bela
que meus olhos jamais viram:
Três donzelas,
que a manhã abriu,
qual flores de um jardim
plantado à noite
só pra mim.
(Augusto tira um lenço do bolso, molha-o na fonte e umidece o rosto febril)
Sinto um calor abrasador!
Há de ser o fogo destes lindos olhos que me fitam!
(depois com as mãos em concha, bebe um pouco de água)
Mas ah!
Cruel decepção!
O que a fonte encantada
me revela,
é que três gentis
donzelas
vieram pra zombar
deste pobre coração
que sabe só amar!

JOANA *(impressionada)* Senhor!

- CLEMENTINA Vamos embora, Joaquina!
- JOAQUINA Espere um pouco, Clementina!
- AUGUSTO Sim, espere um pouco dona Joaquina!
A senhora quer zombar de mim porque amo demais.
E no entanto, comete igual delito!
Sem piedade escreve a cinco moços fingindo que ama a todos eles.
- JOAQUINA É mentira!
- AUGUSTO Quer provas?
Pois ontem mesmo, ao vir para esta ilha, dois destes moços foram condenados ao negro desespero.
Uma carta com lacre azul foi para o endereço errado, onde uma carta de lacre verde era esperada.
- JOAQUINA Pare, senhor!
Vamos, Clementina!
- AUGUSTO Um momento!
A fonte encantada também contou-me o segredo de dona Clementina!
Debaixo da roseira do jardim há um embrulhinho com uma mecha de cabelo destinada um certo amigo meu.
- CLEMENTINA Senhor! Por piedade!
- JOANA Basta senhor! Vamos embora, meninas!
- AUGUSTO Ainda não, dona Joana. Ainda falta a sua vez.
Preste muita atenção ou perderá o namorado.
- JOANA Como se atreve, senhor?
- AUGUSTO Eu não me atrevo.
É a fonte que me diz.
Com excesso de exigências, prende um pobre estudante em rede, que antes era tão doce e ficou agora pesada.
- JOANA *(pausa, depois pensativa)* Eu lhe agradeço, senhor.
Ao abrir-me os olhos prestou-me um favor.
Agora vamos, meninas! Aprendemos a lição.
(saem)

- AUGUSTO** *(ri depois da saída delas)*
Vieram buscar lâ e saíram tosquiadas!
(prepara-se para sair quando Carolina surge inesperadamente)
- CAROLINA** Um momento, senhor Augusto! É chegada a sua vez!
- AUGUSTO** Carolina!
- CAROLINA** Eu mesma.
Também conheço a fada que mora nesta fonte.
(com as mãos em concha bebe um pouco de água)
Quer que lhe fale do presente, do passado ou do futuro?
- AUGUSTO** Para ouvir mais tempo tão gentil pitonisa, quero saber de todas as épocas.
- CAROLINA** Comecemos então pelo passado.
Oh! Que revelação tão bela a fonte faz!
O senhor amou muito cedo... tinha apenas... treze anos...e sua amada... era ainda mais jovem... tinha apenas sete...
- AUGUSTO** O nome dela? Qual era?
O que fazia? Onde morava?
- CAROLINA** Que pena! Só a fada sabe a resposta de tais perguntas.
A fada e o senhor. E mais ninguém.
- AUGUSTO** E que mais a fada diz a tão gentil pitonisa?
- CAROLINA** Diz de um botão de esmeralda e de um camafeu perdido.
De um juramento solene que precisa ser mantido.
- AUGUSTO** *(decepcionado)* Foi a senhora dona Ana quem lhe contou tudo isso!
- CAROLINA** Nunca, senhor!
Minha avó jamais se atreveria a revelar o seu segredo.
- AUGUSTO** Lembro-me agora de alguém na sombra que estava escutando.
Era você,
Carolina?
- CAROLINA** Espere senhor! Ainda não acabei.
A fada me fala agora de uma aposta que o senhor está prestes a perder.
- AUGUSTO** Então a senhora sabe?

CAROLINA A fada me disse...

AUGUSTO Qual fada!
Foi a feiticeira que roubou meu coração!

AUGUSTO Carolina, eu....

CAROLINA Ouça! Alguém nos espreita!
Não estamos sozinhos!

(Augusto vira-se para verificar quem é, Carolina aproveita para desaparecer; quando Augusto se volta vê que está só)

AUGUSTO Carolina!
Carolina!

Cena 3

Augusto, Leopoldo, Carolina, Dr. Pedro e Coro

(Quarto de estudante como no primeiro ato. Leopoldo sentado à mesa escreve e estuda. Augusto deitado na cama tenta fazer o mesmo, mas está obviamente inquieto. Levanta, fecha o livro, deita novamente, abre o livro outra vez e assim por diante. Augusto e Leopoldo vestem as mesmas roupas do começo do 1º ato)

LEOPOLDO Estás inquieto, amigo.
Apaixonado.
Carolina físgou, por certo,
um namorado.

AUGUSTO Apaixonado?
Eu?
Que contrassenso.
Ela fugiu de mim.
Fui enganado.

LEOPOLDO Ora confessa!
Há três dias não fala de outro assunto.
Da noite ao romper da aurora
é apenas ela
que os teus sonhos povoa.
É Carolina, a bela.

AUGUSTO Bela?
Acho-a feia. Tem mau gênio.
Realmente notei
muitos defeitos,
embora, confesso, às vezes...

- AUGUSTO** Olha, Leopoldo,
quando ela fala, ou mesmo,
quando está calada,
melhor,
quando ela dança,
ou mesmo, quando está sentada,
Ah! Quando ela ri!
e quando fica séria,
quando ela canta ou toca
ou brinca ou corre.
Quando...
Ah! Leopoldo,
Sempre ela é bela,
formosa, encantadora,
angélica!
- LEOPOLDO** Augusto, perdeste o juízo!
Começas dizendo: É feia.
Terminas... como uma fada!
- AUGUSTO** Feia? Eu disse feia?!
Qual nada!
- AUGUSTO** É este maldito livro!
Ah, não consigo estudar.
Abra a lição e leia
- LEOPOLDO** (*lendo*) “Os vasos linfáticos...”
- AUGUSTO** Pare! Este assunto me enfada.
Carolina...
Só este assunto é que me agrada.
Ah, minha cabeça se rebela
porque é meu coração que manda agora.
Carolina, Carolina, Carolina.
Ah! Leopoldo, meu coração é dela.
- LEOPOLDO** Neste caso comece a escrever o teu romance.
Augusto,
não há remédio, perdeste a aposta!

- AUGUSTO** Um romance?
Leopoldo, devagar!
O prazo não se esgotou,
tenho ainda quinze dias,
tempo de sobra até
pra esquecer Carolina
e talvez me apaixonar
por outras três meninas.
Serei o vencedor!
- (Augusto volta para a cama e abre o livro recomeçando a estudar com o máximo de concentração, a luz cai até uma penumbra suave sobre Augusto e Leopoldo, também estudando atentamente; no fundo foco sobre um grupo compacto com os demais personagens vestindo as mesmas roupas do 1º ato, começo, mas totalmente em branco)*
- CORO** Vencedor... vencido...
(quase sussurrando) Vencedor... vencido...
És amado e amas.
Tudo faz sentido.
Deixa dormir em paz,
este cérebro cansado.
Deixa romper de amor o coração apaixonado, deixa romper
de amor o coração apaixonado.
- (O coro – som e luz – vai se apagando lentamente enquanto Carolina se destaca do grupo e desce na direção de Augusto que agora divaga diante do livro aberto.)*
(Carolina traz uma boneca na mão)
- CAROLINA** Senhor Augusto! Senhor Augusto!
- AUGUSTO** Dona Carolina! *(vai ao encontro dela)*
- CAROLINA** *(numa queixa suave)* Não veio mais me ver, senhor Augusto!
- AUGUSTO** *(confuso)* Dona Carolina, eu não podia...
- CAROLINA** *(infantil)* Quer brincar comigo, senhor Augusto?
- AUGUSTO** E de que vamos brincar, dona Carolina?
- CAROLINA** De marido e mulher. Veja! Minha boneca não tem pai.
CAROLINA O senhor quer ser o meu marido?
- AUGUSTO** E a senhora, dona Carolina, quer ser minha mulher?

- CAROLINA** Meu marido...
- AUGUSTO** Minha mulher!
- (caminham atraídos um para o outro, Leopoldo sempre estudando. Dr. Pedro entra inesperadamente quebrando o encantamento; Carolina foge, a luz volta ao normal)*
- DR. PEDRO** *(entrando)* Augusto!
- AUGUSTO** Meu pai!
(abraçam-se fortemente)
- DR. PEDRO** Como vai o meu filho?
Parece bem cansado,
os olhos estão fundos,
o rosto está corado.
Céus! A frente está febril!
De certo é muito estudo.
- LEOPOLDO** Qual nada!
Está apaixonado!
São artes de uma fonte,
numa certa ilha,
arte de certa menina
que lhe abriu os horizontes
e lhe mudou a sina.
Ele ama!
- AUGUSTO** Leopoldo pilheria.
- DR. PEDRO** Tens que voltar pra cama.
Amor ou não, é febre.
Leopoldo, uma sangria
Seria a solução
pra libertar Augusto
deste fatal ardor.
- AUGUSTO** Tolice meu pai.
Ficar na cama
não é minha intenção.
Eu ardo, sim, mas é de amor.
E o remédio não é sangria alguma.
O remédio é apenas uma ilha.

DR. PEDRO Uma ilha!
Valha-me Deus!
O meu filho delira!
Leopoldo, um médico!
Parece doença grave.
É assim que principia.

AUGUSTO Carolina!

(Dr. Pedro e Leopoldo conduzem Augusto realmente febril de volta para a cama. Leopoldo toma o pulso de Augusto, o pai no lado oposto enxuga com um lenço o rosto do filho, a luz cai)

CORO
*(durante a
mudança de
cenário)*

Vencedor... vencido...
Vencedor... vencido...
És amado e amas.
Tudo faz sentido.
Deixa dormir em paz,
este cérebro cansado.
Deixa romper de amor o coração apaixonado, deixa romper
de amor o coração apaixonado.

Cena 4

Carolina, D. Ana, Filipe e Dr. Pedro

*(são retirados os elementos de cena do quarto)
(Sugestão de interior. Ao subir a luz, Carolina e D. Ana bordam lado a lado. Elas estão vestidas com as mesmas roupas do 1º ato - começo - desta vez com suas cores originais; Carolina está visivelmente desatenta e preocupada. D. Ana nota esta preocupação e parece que lhe adivinha a causa, embora finja nada notar. Finalmente Carolina abandona o bordado e desce à praia para observar o mar atentamente)*

D. ANA Nosso amigo não veio...

CAROLINA Não, não veio...

D. ANA Esqueceu-se de nós...

CAROLINA Que haverá nesta ilha capaz de atrair um rapaz da cidade?

D. ANA *(sempre bordando)* Há você, Carolina.

CAROLINA *(perturbada)* Há muitas Carolinas na cidade.

D. ANA Mas de certo há uma só no coração de Augusto.

CAROLINA *(triste)* Talvez... mas quem será esta pessoa?

- D. ANA** Gosta muito dele?
- CAROLINA** *(perturbada)* É um bom companheiro, mais nada.
(Carolina sai rapidamente enxugando as lágrimas)
(Dona Ana desce pensativa à praia abandonando os bordados e observa atentamente o mar.)
- D. ANA** Carolina! *(dá alguns passos para frente)*
Carolina! Um barco se aproxima!
(mais alguns passos)
É Filipe!
(depois desapontada)
Mas vem sozinho...
(acenando animadamente)
...não! Vem com um cavalheiro que não conheço!
(finalmente corre para um dos lados do palco e puxa para a cena, Filipe e Dr. Pedro)
- FILIFE** *(abraçando a avó)* Salve, minha avó!
- D. ANA** Filipe! Finalmente!
- FILIFE** A demora é involuntária.
Não vim sozinho.
Tenho um doente grave
na cama em desalinho:
o pobre Augusto.
- D. ANA** Augusto!
- FILIFE** Meu infeliz colega
arde em febre, quem diria...
vítima da mais cruel
- FILIFE** melancolia.
Porém para nós,
Médicos
- ou quase -
da nova geração,
não há mal que não tenha
solução.
- D. ANA** Ainda bem!
- FILIFE** E como o mal de Augusto é mal de coração,
bastou encontrar a causa:
uma menina.

- D. ANA** Uma menina!
- FILIPE** Uma menina
que vive nesta ilha,
a cuja mão
vem lhe pedir ansioso
este senhor.
Senhora, o pai de Augusto.
- DR. PEDRO** Minha senhora, vosso humilde servidor.
- D. ANA** Mas antes de mais nada,
quem é esta menina?
- FILIPE** É Carolina.
- D. ANA** Carolina!
- DR. PEDRO** Tenho a honra, senhora,
de pedir para meu filho Augusto
a mão de vossa neta Carolina.
Sei que ele a ama
desvairadamente.
- FILIPE** Até caiu de cama, infelizmente e mais: perdeu uma aposta e
um livro deverá escrever por ter se apaixonado doidamente.
- DR. PEDRO** Ele fará de tudo
que estiver ao seu alcance
e muito mais ainda
para fazer dela
a sua eterna dama.
- D. ANA** Senhor, a honra é minha.
No que me diz respeito,
a mão de minha neta
é de vosso filho.
A palavra final, porém,
pertence à Carolina.
- (apagam-se as luzes)*

Cena 5*Augusto e Carolina*

(ao subir a luz, ouve-se o tema da gruta, as samambaias já desceram sobre o palco e a luz verde-azulada domina a cena. Augusto passeia em círculos, preocupado, e de vez em quando consulta um relógio que tira da algibeira. Carolina entra discretamente sem que ele perceba e numa de suas voltas Augusto finalmente a vê)

- AUGUSTO** Carolina!
- CAROLINA** Senhor Augusto!
- AUGUSTO** Espero ansioso a sua resposta!
- CAROLINA** Mas, senhor Augusto, um juramento nos separa!
- AUGUSTO** Um juramento?
- CAROLINA** Tinha na época,
treze anos
e sua amiga apenas sete.
Foi numa tarde
à beira mar...
e ela lhe deu uma esmeralda antiga...
- AUGUSTO** Sim, eu sei,
e eu lhe dei
um camafeu.
Eu era um louco,
eu era apenas um menino.
Aquele amor antigo
feneceu.
- CAROLINA** Senhor Augusto,
um juramento antigo
não pode ser quebrado
como se nada tivesse
acontecido.
- AUGUSTO** Um juramento de menino!
- CAROLINA** Um juramento de menino...
nada mais justo,
que seja esquecido.

AUGUSTO Então a resposta é sim?

CAROLINA A resposta é... talvez.
Depende de um camafeu
que tem que ser encontrado.

AUGUSTO Um camafeu que sumiu
Entre as brumas do passado.

CAROLINA Um camafeu muito antigo,
há muito tempo guardado,
esperando uma esmeralda,
confiada a um amigo.

(com gestos lentos Carolina retira o camafeu escondido entre os selos e o prende na lapela de um atônito Augusto)

CAROLINA Onde está minha esmeralda, senhor Augusto?

AUGUSTO *(ainda atônito)* Carolina! Então era você?!

(Augusto desesperadamente procura pela esmeralda por todos os bolsos. Finalmente a encontra e a prende na gola do vestido dela; afastam-se um do outro, olhando-se em silêncio)

AUGUSTO Meu amor!

CAROLINA Meu querido!

(Finalmente correm um para os braços do outro e abraçam-se fortemente.)

(As samambaias da gruta tornam a subir. Entram os demais personagens e ao som da Valsa da Carolina, todos dançam. Em seguida, dispostos em fila horizontal com Augusto e Carolina ao centro cantam o coro "Bela esta manhã".)

Cena Final

Todo o elenco

CORO FINAL¹ Bela esta manhã, belo o céu, o mar.
Ah! Quem dera a vida inteira fosse assim!
Amena.
Estamos aqui de amigos rodeados
num barco a navegar em mar sereno.
Nada mais só amor a todos
faz feliz!

¹ No libreto original produzido em 9 de junho de 1979, o texto apresentado no Coro Final por Ferreira não consta neste libreto. O texto original pode ser encontrado na página seguinte nos anexos.

ANEXOS

ANEXO A - VERSÃO ORIGINAL DO TEXTO DO CORO FINAL

CORO FINAL

(as samambaias da gruta tornam a subir, os atores retornam como tais e não como personagens e se juntam a Augusto e Carolina)

ELES Cumpriu-se o destino, o amor foi premiado.
A aposta foi perdida, Augusto conquistado.

ELAS Vencedor...vencido...
Vencedor...vencido...

ELES O amor quando floresce, o mundo transfigura,
Augusto transformado, de fato é o vencedor.

ELAS Es amado e amas,
Tudo faz sentido.

ELES Não há força maior, nada mais poderoso.
O centro do universo é o coração humano.

ELAS Deixa dormir em paz
este cérebro cansado.

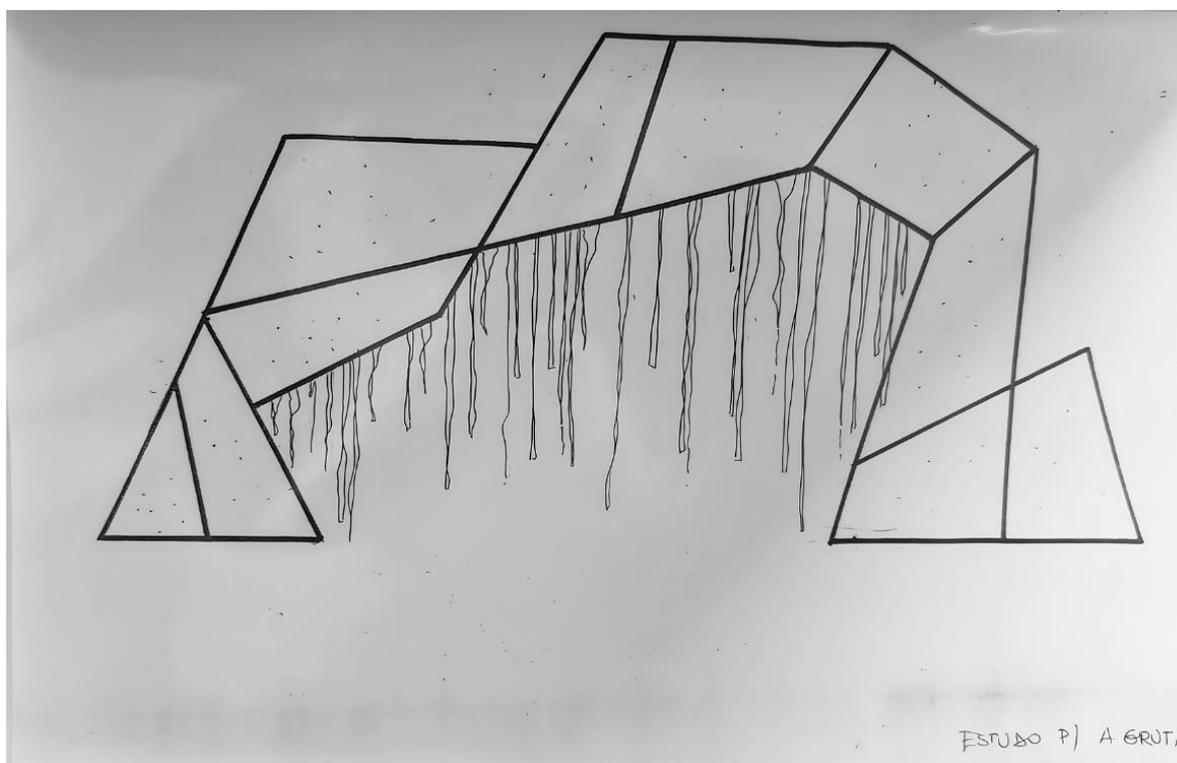
TODOS Deixa romper de amor
o coração apaixonado.

FIM

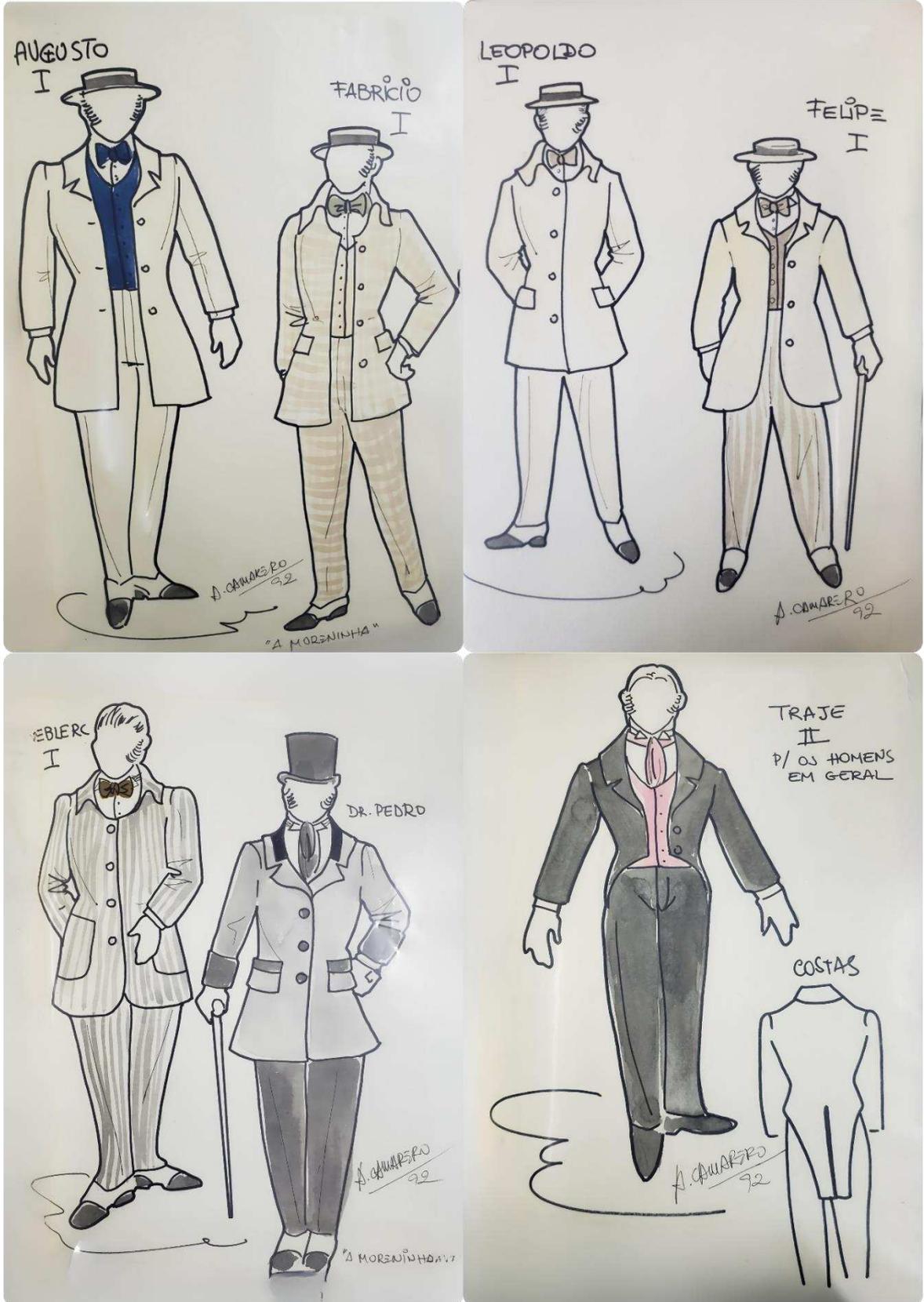
ANEXO B – ILUSTRAÇÕES SUGERIDAS PARA CENÁRIOS E FIGURINOS



Fonte: Associação Amigos Mahle



Fonte: Associação Amigos Mahle



Fonte: Associação Amigos Mahle



Fonte: Associação Amigos Mahle



Fonte: Associação Amigos Mahle



Fonte: Associação Amigos Mahle



Fonte: Associação Amigos Mahle