

vol. 6 n. 2 novembro de 2013

ISSN 1981-7126



música *em* perspectiva

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ISSN 1981-7126

música *em* perspectiva

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

volume 6 • número 2 • novembro de 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Reitor

Zaki Akel Sobrinho

Diretora do Setor de Artes, Comunicação e Design

Dalton Razera

Chefe do Departamento de Artes

Maurício Soares Dottori

Coordenador do Curso de Música

Hugo de Souza Mello

Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Música

Silvana Scarinci

Editores chefes

Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)

Norton Dudeque (UFPR)

Conselho Editorial

Roseane Yampolschi (UFPR)

Álvaro Luiz Ribeiro da Silva Carlini (UFPR)

Conselho Consultivo

Acácio Piedade (UDESC)

Adriana Lopes Moreira (USP)

Ana Rita Addessi (Università di Bologna, Itália)

Claudiney Carrasco (UNICAMP)

Carole Gubernikof (UNIRIO)

Elizabeth Travassos (UNIRIO)

Fausto Borém (UFMG)

Ilza Nogueira (UFPB)

John Rink (University of London, Inglaterra)

Jusamara Souza (UFRGS)

Luis Guilherme Duro Goldberg (UFPEL)

Marcos Holler (UDESC)

Maria Alice Volpe (UFRJ)

Mariano Etkin (Universidad de La Plata, Argentina)

Paulo Castagna (UNESP)

Rafael dos Santos (UNICAMP)

Sergio Figueiredo (UDESC)

Rodolfo Coelho de Souza (USP)

Capa: Geraldo Leão (sem título)

Música em Perspectiva: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR – v. 6, n. 2 (nov. 2013) – Curitiba (PR) : DeArtes, 2013.

Semestral

ISSN 1981-7126

1. Música: Periódicos. I. Universidade Federal do Paraná. Departamento de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. II. Título

CDD 780.5

Solicita-se permuta: ppgmusica@ufpr.br – Tiragem: 100 exemplares As ideias e opiniões expressas neste periódico são de inteira responsabilidade de seus autores

Sumário

5 Editorial

Artigos

- 7 Truffaldino, Pantaleone, Riculina. As *commedie di maschere* e a música no período barroco em Roma e outras cidades
Truffaldino, Pantaleone, Riculina. *Commedie di maschera* and Baroque music in Rome and other cities
Teresa Chirico
- 34 A poética no caso dos personagens das velhas amas de leite cômica na ópera veneziana do século XVII
Poetics in old comic wet nurses roles in the 17th-century Venetian opera
Ligiana Costa
- 49 Dystopic Marital Narratives at the Opéra-Comique during the Regency
Marcie Ray
- 84 Comédia, leituras e representações do teatro de Eugène Scribe na Corte brasileira
Comedy, readings and representations of Eugène Scribe's theatre in the Brazilian court
Denise Scandarolli
- 104 Self-reflective dramaturgy in Rossini's comic operas
Maria Birbili
- 113 Sobre os autores
About the authors
- 115 Diretrizes para submissão/Submission Guidelines

Editorial

Neste v. 6.2 de *Música em Perspectiva*, apresentamos um número temático relacionado a um instigante tópico que é analisado sob os mais diversos olhares: a presença do cômico na música. Por uma feliz coincidência, este número foi escrito apenas por mulheres: coletamos significativas contribuições de duas autoras brasileiras, uma autora americana, uma italiana e ainda uma autora de origem grega, mas ativa na Alemanha, França e Estados Unidos.

De Teresa Chirico temos um interessante relato que traz novas luzes para a relação ainda pouco estudada das *commedie di maschere* e os espetáculos dramático musicais do século XVII, em Roma e arredores. A tradição das comédias têm sofrido certo esquecimento nos estudos musicológicos devido ao caráter evanescente das improvisações – este estudo traz estimulantes revelações, graças ao exaustivo levantamento em fontes/acervos italianos realizado pela autora.

Ainda neste tecido de felizes coincidências, o artigo de Ligiana Costa conversa diretamente com as descobertas de Teresa: a cantora e musicóloga brasileira traz, como resultado de estudos na Itália, a divertida discussão sobre a personagem das velhas amas de leite, herança direta da *commedia dell'Arte*. Neste artigo somos convidados a vislumbrar questões importantes que ilustram uma poética do cômico recriada pelos compositores e libretistas venezianos do novo *dramma per musica*.

O artigo de Marcie Ray, professora assistente de Musicologia Histórica da Universidade de Michigan, aborda o gênero francês de teatro musicado, o *opéra-comique*. Ela faz o estudo de duas peças de Jacques-Philippe D'Orneval e Alan René Le Sage, *Le tableau de mariage* e *L'Isle des Amazones* respectivamente, para apresentar as variações propostas por estes autores na utilização de casamentos ou promessas de casamentos característicos dos finais de peças cômicas da primeira metade do século XVIII. O teatro de *opéra-comique* tem uma trajetória bastante particular que começa a ser recuperada por estudos recentes. Estes espetáculos nascem como teatro marginal, motivo pelo qual encontram grande liberdade de criação e modificações se comparado ao estrito cenário das artes teatrais na França do Antigo Regime, período em que os privilégios dos teatros régios e as

regulamentações impostas à própria estrutura das obras, dificultavam o desenvolvimento de novas linguagens tanto para o teatro lírico como para o dramático.

Denise Scandarolli aborda *opéra-comiques* e um dos seus autores que mais se destacou, Eugène Scribe. Suas obras estão entre as de maior número de récitas nos principais teatros parisienses no século XIX, o Teatro Opéra-Comique, o Teatro do Vaudeville e o Teatro Gymnasio. O Brasil não fica de fora do amplo movimento de difusão do teatro francês realizado pelos artistas itinerantes. A autora faz uma análise das representações estabelecidas pelo público brasileiro das obras de Scribe e como o impacto das relações engendradas pelo repertório cômico dos artistas franceses levaram à estruturação dos teatros na corte do Rio de Janeiro, seja das práticas ou da censura das peças colocadas em cena.

Maria Birbili nos oferece novas reflexões sobre o renomado compositor do século XIX, Gioachino Rossini. Birbili é especialista no repertório rossiniano, trabalha com as edições críticas do autor e, em seu artigo, ela aborda as singulares nuances de humor nas óperas cômicas de Rossini, como este compositor e seus libretistas lançam mão das técnicas de autorreflexão nas situações dramáticas e em especial, como ele utiliza as estruturas musicais para intensificá-las ou negá-la completamente. Este estudo mais aprofundado nas técnicas musicais de intensificação da intenção do libreto apresenta características importantes da maneira como Rossini entendia a comédia. Este é um estudo bastante importante para compreender as formas do cômico no século XIX, partindo de um dos compositores de maior destaque do período.

A possibilidade de unir estes artigos escritos por profissionais de diversas áreas de estudo da música e a diferentes centros de pesquisa da Europa e das Américas partindo de um tema comum, o elemento cômico, proporciona uma riqueza de informação e questionamento fundamentais para o desenvolvimento de novas reflexões nos diversos âmbitos da história da música europeia.

Silvana Scarinci

Denise Scandarolli

Truffaldino, Pantalone, Riciulina. As *commedie di maschere*¹ e a música no período barroco em Roma e outras cidades

Teresa Chirico

(Conservatorio di musica “L. Refice” di Fosinone)

Tradução: Silvana Scarinci e Denise Scandarolli
(UFPR/UNICAMP)

Resumo: Crônicas e documentos do período barroco em Roma - entre século XVII e XVIII - trazem relatos sobre "comediantes" e saltimbancos. Naquela época, o teatro de máscaras era considerado um gênero menos nobre se comparado aos melodramas e oratórios. Permanecem muitas dúvidas sobre estas obras, mas nova documentação vem iluminar a atividade destes comediantes em teatros e palácios da aristocracia romana. Deste modo, podemos apreciar e compreender a importância destas peças em Roma e outras cidades italianas. Uma questão ainda sem respostas diz respeito à música utilizada nestas obras: meu estudo busca investigar o assunto através de documentos históricos, fontes iconográficas, relatos sobre instrumentos musicais.

Palavras-chave: Commedia no Barroco; Teatro e música barroca; Roma e comédias; Família Ottoboni e comédias.

TRUFFALDINO, PANTALEONE, RICULINA. *COMMEDIE DI MASCHERA AND BAROQUE MUSIC IN ROME AND OTHER CITIES*

Abstract: Chronicles and documents dated back to the Roman Baroque period - between XVII and XVIII centuries – tell us about performances of “comedians” and “mountebanks”. At the time, mask play was considered a less noble genre if compared to melodramas and oratorios. There are still many doubts about those plays, but new statements now shine a light on the activity of those comedians in theatres and palaces of the Roman aristocracy. In this way, we can appreciate and understand the importance and consideration of those plays in Rome and in other Italian cities. A matter still unresolved is represented by music in those plays: my study wants to investigate the issue by documentary testimonies, iconographical sources, news about musical instruments.

Keywords: Comedies and Baroque; Theatre and Baroque Music; Rome and Comedies; The Ottoboni family and comedies.

¹ *Commedia delle maschere*, *commedia dell'arte* e *commedie degli istrioni* são nomes distintos para a mesma manifestação teatral/musical, sendo utilizada em suas diversas formas em lugares diversos.

Durante os séculos XVI e XVII, os textos das *commedie di maschere* não eram publicados como ocorria com outros gêneros considerados mais “nobres”, por exemplo os melodramas, com música do começo ao fim, os quais frequentemente chegavam à versão impressa. Muitas das obras de *commedia* se baseavam em *canovacci*, ou seja, enredos descritos resumidamente, sobre os quais os atores improvisavam. Considera-se que a ausência de documentos impressos causou a perda deste gênero de teatro no decorrer do tempo.

Os textos editados de *commedia* que ainda sobrevivem revelam, às vezes, a existência de música no Prólogo, nos *intermezzi* entre os atos, nos *balli*. Certamente, algumas partes do corpo da comédia também eram cantadas (mesmo que não encontramos indicações explícitas sobre isto) e de maneira particular nos trechos que se apresentam em forma de versos entre as partes em prosa. Além disto, os atores introduziam peças musicais *ad libitum*. A pesquisa sobre esta música, baseada nos textos editados e ainda remanescentes traz frutos quase inexistentes. No entanto, não podemos mais excluir a hipótese de que algumas dessas músicas tenham sobrevivido, talvez em forma manuscrita sem apresentar nenhum indício em relação ao contexto teatral no qual se inseriam.

Crônicas e documentos narram as performances musicais de *comici* e *saltimbanchi*, mas frequentemente não informam detalhes sobre a música executada. Estamos longe ainda de saber quantas e quais tipos de músicas se faziam presentes nas *commedie di maschere*. O meu estudo, que se baseia no exame de fontes textuais, documentos inéditos, notícias sobre instrumentos musicais, fontes iconográficas, tende a traçar algumas diretrizes sobre as *maschere* e a música, particularmente em Roma. Este tema se entrelaça inevitável e inseparavelmente com a história da presença deste gênero musical em outros territórios, justamente pela natureza ‘nômade’ das companhias, que levavam sua arte em turnês pela península italiana e além dos Alpes.

Música sobrevivente e instrumentos musicais nas *commedie di maschere*.

Encontramos ainda hoje a música de algumas danças nas *commedie di maschere* italianas, as *sfessanìe*, imortalizadas nas gravuras *I balli di Sfessanìa* (1621-22), de Jacques Callot di Nancy, que esteve em Roma, em 1608 e, entre 1612 e 1621, em Florença, sob a proteção de Cristina di Lorena. Callot fez suas gravuras em 1621, quando retornou a Nancy após a estadia na Itália. Não sabemos em qual cidade italiana ele assistiu tais *commedie*. *La sfessanìa* era un *ballo* em voga em Nápoles, no século XVI, e podia ser cantado². Diversos instrumentos musicais (sobretudo napolitanos) são representados na obra de Callot, como o *colascioni*,³ guitarras, pandeiros, guizos.

Fig. 1 - Balli di Sfessanìa, British Museum, X.4.460



² Giovanni Battista del Tufo, *Ritratto o modello delle grandezze, delitie e maraviglie della Nob.ma Città di Napoli [...]*, ms. XIII C 96, Biblioteca Nazionale di Napoli [1588 c.ca].

³ O *colascione* é um instrumento semelhante à teorba, mas com apenas 2 ou 3 cordas graves.

Em uma imagem de *I balli di Sfessania*, por detrás da máscara de Scaramucia, percebemos um *colascione* e um *aerofone* com fole,⁴ provavelmente uma *sordellina*.

Fig. 2a - Balli di Sfessanìa / Scaramucia- Fricasso (detail), British Museum, 1861,0713.885 e Fig. 2b - M. Mersenne, *Harmonie universelle*, sordellina



Fig. 2a

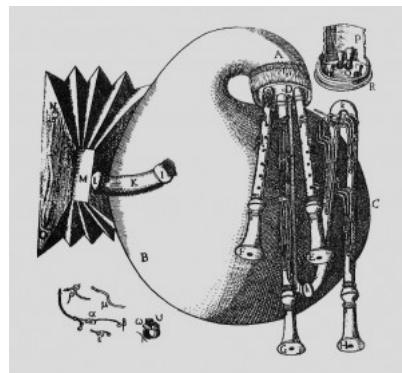


Fig. 2b

A *sordellina* era um instrumento de origem napolitana com um fole, similar à gaita de foles, mas sem sopro.⁵ Marin Mersenne refere-se ao instrumento em sua *Harmonie Universelle*, de 1636.⁶

Sobrevivem hoje músicas de *sfessanìe* no manuscrito *Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline*, de Giovanni Lorenzo Baldano, de 1600. Certamente algumas destas músicas foram utilizadas em comédias, como sugere a *Sfesanìa di Pascariello*,⁷ uma personagem napolitana da *commedia*

⁴ Mauro Gioielli, I balli di Sfessanìa di Jacques Callot, *Extra*, 29 gennaio 2011 (XVIII), n. 3, p. 17-18; e Id. 5 febbraio 2011 (XVIII), n. 4, p. 17-1.

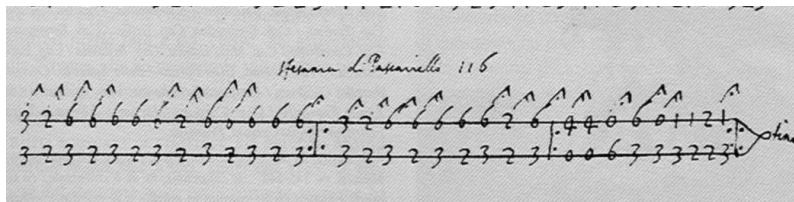
⁵ Sobre a sordellina, ver: Barry O'Neill, The Sordellina, a Possible Origin of the Irish Regulators, *The Seán Reid Society Journal*, Vol. 2, November 2001.

⁶ Marin Mersenne, *L'Harmonie universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636, II, p. 293-294.

⁷ Giovanni Lorenzo Baldano, *Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline*, Savona, ms.1600, Fac-símile do manuscrito e estudo introdutório editado por Maurizio Tarrini, Giovanni Farris, John Henry van der Meer, Savona, Associazione Ligure per la Ricerca delle Fonti Musicali - Editrice Liguria, 1995 (*Studi e Fonti per la Storia della Musica in Liguria*, 2), música gravada no CD Lirum Li Tronc. Sordellina Colascione Buttafuoco Renaissance in Naples, Stradivarius, STR 33741.

dell'arte. É notável que as músicas em questão estejam escritas em tablatura, tipo de escrita utilizada para os instrumentos de corda.

Fig. 3 - Giovanni Lorenzo Baldano, *Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline*, Savona, ms, 1600.



As *commedie di maschere* e a música em Roma e arredores, o início do Seiscentos

As *commedie di maschere* (chamadas também de *commedie degli istrioni*) eram normalmente dirigidas a um público popular, frequentemente por causa de sua linguagem licenciosa e desbocada. Por tal motivo, em geral, as comédias tinham vida mais difícil em Roma – cidade do papa – do que em outras cidades italianas, como Veneza, Modena, Bolohna, Nápoles, mesmo se fossem frequentemente bem recebidas pelos nobres da cidade eterna.

Fig. 4 - *Balli di Sfessania/ Cap. Cardoni – Maramao*, British Museum, 1861,0713.875



Uma vintena de textos impressos de *commedie di maschere* que circularam em Roma na primeira metade do Seiscentos, declaram explicitamente a presença de partes musicais.⁸

Particularmente, entre os anos 1617–20, são publicadas as comédias com intermezzi musicais do dramaturgo, ator, músico e pintor, Giovanni Francesco Braccio (nascido e morto em Roma, entre 1579 e 1645), conhecido também como Giovanni Francesco del Leuto⁹ (do alaúde), como vemos na tabela seguinte:

Tabela I

Ano de representação	Local de representação	Título	Dedicatória	Local de publicação da obra	Presença declarada de música	Localização e número da fonte ¹⁰
1617	Mazzano?	<i>Pantalon Imbertonao</i>	Francesco Biscia romano signore di Mazzano	Viterbo, Discepoli	Não, mas a música é declarada na re-ed. de 1619	Rn, 34. 1.G.16.6
1619	Mazzano?	<i>Pantalon innamorao</i>	Francesco Biscia romano signore di Mazzano	Viterbo	4 <i>intermedi musicali.</i>	Rn, 34.1.G.19.4,
1619	?	<i>La ventura di Zanne e Pascariello</i>	Luca De Carli da Cottanello (pseudônimo do mesmo autor) Roma 15 dic 1618	Viterbo	5 atos e 4 <i>intermedi “a chi piacesse di farli, tanto apparenti, come musicali”.</i>	Rc, Comm. 229/2
1620 Já publicada 9 anos antes em Orvieto	?	<i>La giudìata in aria da zingarate con un norcino che la beffeggia</i>	sem dedicatória	Ronciglione Vendida em Roma, Praça Navona, insegnà della Lupa (loja com um signo de lobo)	Alguns textos eram talvez musicados (<i>ottava, madrigale, canzonetta pastorale</i>)	Rvat, Capp V 684

⁸ O elenco das *commedie di maschere* que recolho indicações das partes musicais faz parte do trecho de um inventário sobre texto de Saverio Franchi, *Drammaturgia romana: Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e Lazio, Secolo XVII*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1988.

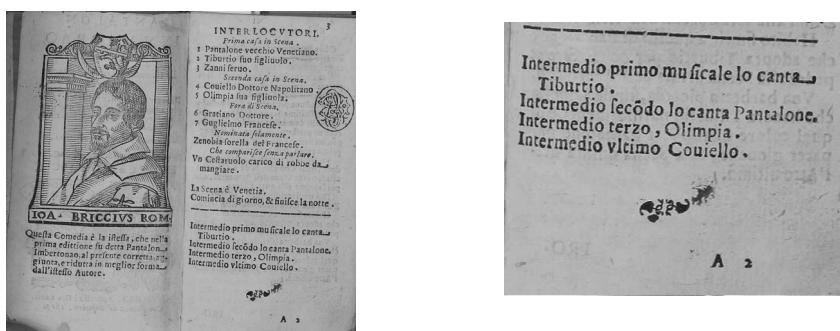
⁹ Michel, 1972. Bricci (Braccio, Brissio, Brizio), Giovanni, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14.

¹⁰ Todas as comédias estão conservadas junto à biblioteca romana, como segue: Rn = Biblioteca Nazionale; Rc = Biblioteca Casanatense; Rvat = Biblioteca Apostólica Vaticana (Città del Vaticano).

Pode-se notar como diversas comédias, até o final dos anos '40 do século XVII, não foram impressas em Roma (provavelmente por causa da hostilidade dos papas em relação a tais espetáculos), mas vieram à luz principalmente em Viterbo, favoritos do nobre mecenas Francesco Biscia. Não obstante, estes textos certamente circularam em Roma como mostra a dedicatória de *La ventura di Zanne e Pascariello* e o anúncio de venda na Praça Navona (uma das praças mais importantes da cidade eterna) de *La giudiata in aria da zingarate*. Além disto, Briccia e Biscia eram romanos e é compreensível que favorecessem a presença destes textos em sua cidade de origem, a mais importante do território. A venda de comédias na Praça Navona foi um costume nos anos posteriores (podemos ver nas Tabelas seguintes).

Em *Pantalon innamorao*, de 1619, encontramos o retrato de Briccio¹¹. Esta comédia tinha quatro *intermedi* musicais; tratava-se da re-edição de *Pantalon Imbertonao*, de 1617¹² que, ao contrário, não apresentava nenhuma indicação sobre música. Lamentavelmente, não é possível localizar hoje referências às músicas dos *intermedi*, mas é provável que Briccio tivesse composto também a música, além do texto da comédia.

Fig. 4 - G. F. Briccio, *Pantalon innamorao*, retrato do autor, p. 2; detalhe da página 3.

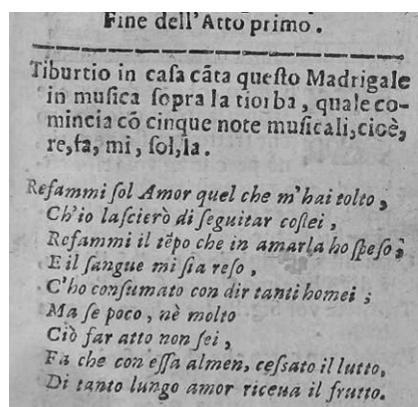


¹¹ *Pantalon innamorao*: commedia de Giovanni Briccio romano con piacevoli e ridicolose scene si mostra spesso esser vero quel proverbio. Che un disordine accomoda un'ordine, Viterbo, Discepoli, 1619. Nova edição, dedicada a Francesco Biscia, romano, signore de Mazzano, emblema que mostra um dragão. No texto se encontra 18 pequenas figuras xilogravadas. O retrato do autor está na pag. 2 Cfr. Franchi, cit., p. 101-102.

¹² Ver Tabela I.

Ao final do I Ato, no primeiro *intermedio* de *Pantalon innamorao*, Tiburtio cantava um *Madrigale in musica sopra Tiorba*, o qual começa com cinco notas, ré fá mi sol lá”, do título *Refammi sol Amor quel che mi hai tolto*, portanto, um *soggetto cavato*.

Fig 5 - Giovanni Francesco Briccio, *Pantalon innamorao*, fim do I ato.



No segundo *intermedio*, Pantalone cantava ao alaúde a canção *Pantalon innamorao*. No terceiro, Olimpia exibia-se com o madrigal *Poco mi giova amore* ao *gravecimbalo* (cravo). No quarto *intermezzo*, Coviello cantava a canção *Belle Zitte gratiose* acompanhando-se à *chitarra spagnola*.

A comédia posterior de Briccio, *La ventura di Zanne e Pascariello*, foi escrita em Roma, em 1618, e publicada em 1619¹³. Era possível recitar em uma *Mascherata*, com em um sarau, ou em um festim. A comédia *La ventura di Zanne e Pascariello* possuía quatro *intermedi*, com ou sem música, *ad libitum*, sobre os quais não encontrei outras referências. Como sabemos, ainda hoje sobrevivem muitas músicas italianas para *Mascherate*: temos, por exemplo, a música de Andrea Gabrieli, reeditada em 1601, em que aparecem as personagens *Pantaloni, dottori bergamaschi, contadini, greci studiosi, tedeschi*¹⁴; algumas *Mascherate*

¹³ Rc, Comm. 229/2. Franchi, cit., p. 99.

¹⁴ *Mascherate [...] a tre, quattro, cinque, sei, et otto voci di Andrea Gabrieli. Novamente stampate, et date in luce. Venezia: A. Gardano, 1601.*

fiorentine, de 1613;¹⁵ e ainda temos a música de Marco da Gagliano e di Gastoldi para as *Mascherate*.

Em 1620, ainda de Briccio, é publicado *La giudiata in aria da zingarate con un norcino che la beffeggia: frottola piacevole e bella*.¹⁶ Aqui convergem dois gêneros teatrais, a *giudiata* e a *zingarata*, muito comuns em Roma dos séculos XVI e XVII. Nas *giudiate*, frequentemente representadas em vagões itinerantes, caçoava-se dos judeus, enquanto no segundo tipo, os *zingare* frequentemente interagiam com a figura do carniceiro, açougueiro da Umbria, região da Itália central. A *giudiata*, que apresentava diversos cantos populares, era um gênero muito apreciado da plebe romana.¹⁷

Em *La giudiata in aria da zingarate* encontramos o *strambotto* *Che debbo far? Che mi consigli Amore?* Como é sabido, o texto de *Che debb'io far? Che mi consigli Amore?* de Francesco Petrarca foi utilizado por Giovanni Pierluigi da Palestrina em um de seus famosos madrigais, mas tenho dúvidas de que na *giudiata* se cantasse justamente o madrigal palestriniano. Além disso, a definição de *strambotto* exige um texto poético de oito versos (*ottava*), coisa que não corresponde ao poema de Petrarca, estruturado sobre estrofes de onze versos cada uma. É possível, no entanto, que o cantor-ator se exibisse com uma paródia do texto de Petrarca (e talvez também com o madrigal de Palestrina) adaptando aquele(s) modelo(s) ao esquema popular do *strambotto*.

Não tivemos nenhum contato com as outras músicas da *giudiata*, como a *ottava "alla norcina," O que sia benedetto sa fantella*, e a *canzonetta pastorale, Oh mia cara Amaranta*.

As formas musicais como a *canzonetta*, o *strambotto*, a *ottava*, em voga até um ou dois séculos anteriores na Itália, eram, no entanto, ultrapassados nos

¹⁵ Descrizione della barriera e della mascherata fatte in Firenze a XVII e a XI. Firenze: Sermartelli Bartolommeo e F.lli, 1613.

¹⁶ Rvat. Capp V 684 já publicada nove anos antes, em Orvieto.

¹⁷ As *giudiate* eram de hábito recitadas sobre um carro de boi ornado de ramos onde se cantava “in varie maniere, tutte particolari del volgo, e coll’accompagnamento di tali suoni, che non sono sconvenevoli a tutto il resto; e pure, allorchè si fanno, o giorno, o notte, che sia, infinito popolo si tirano appresso, e con estremo godimento, e riso s’ascoltano”, cfr. Giovanni Mario Crescimbeni, *Comentarij [...] intorno alla sua Istoria della Volgar Poesia*. Roma: Antonio de’ Rossi alla Piazza di Ceri, 1702, I, p. 199.

anos de 1617-1620; mesmo o madrigal começava, nesta época, a tornar-se uma forma obsoleta. Creio que tal ‘arcaísmo’ musical fosse ligado às antigas raízes da *commedia dell'arte* e que tais formas musicais fossem conservadas também por causa do influxo da música popular.

Em 1624, em Orvieto e, em 1625, em Viterbo (ver Tabela II), foi publicada *La vendetta amorosa* de Vergilio Verucci¹⁸, em que personagens da comédia (como Ricciolina serva, Zanni Hoste, Coviello, etc.) misturavam-se aos coros de pastores de ninfas. Na comédia, diversos instrumentos executavam sinfonias e *concerti*.¹⁹ A presença de personagens pastorís e da orquestra transformava esta comédia em um produto destinado ao público culto.

Tabela II

Ano	Lugar	Autor	Título	Dedicatória	Lugar de publicação, editor	Presença de música	Localização
1625 Já apresentada em Orvieto em 1624	Roma?	Vergilio Verucci dottor di Legge e Accademico Intrigato di Roma	La vendetta amorosa	Giovan Battista Olgiali marchese di Poggio Catino	Viterbo, Agostino Discepoli si vendono a Piazza Navona al Morion d'oro	Sì, strumenti musicali “di più sorte da far sinfonie, e concerti”	Rn, 35.9. I.7.4
1636		Melchior Bossi da Cori	Lo Gnaccara		Orvieto, Rinaldo Ruuli, vendita a Piazza Navona alla Palla d'Oro	Robe da provvedersi: tre vestiti, due facchini, un chitarrino.	Rn, 34.1.G.20.7
1638	Roma	Gio. Battista Pianelli “romano”	Li falsi mori	Monsignor Ferrante Cesario	Roma, Grigni vendita a Piazza Navona alla Palla d'Oro.	Madrigali da cantarsi	Rn, 34.1.E.6.3

Estas *maschere* e a presença de muitos instrumentos nos fazem pensar na companhia do célebre ator Francesco Gabrielli, que frequentemente interpretou a máscara de Scapin, embora não saibamos se Gabrielli, intérprete e inventor de diversos instrumentos musicais, ativo em diversas cidades do norte da Itália e da

¹⁸ Virgilio Verucci já havia publicado *La moglie superba*. Viterbo: 1621.

¹⁹ Virgilio Verucci, *La vendetta amorosa*. cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*: p. 142.

França,²⁰ apresentou-se efetivamente em Roma naquele ano. Seu retrato, feito por Carlo Biffi, o apresenta circundado de instrumentos musicais muito curiosos, entre os quais, a *chitarra-cetra a tre manichi*, retratada à direita, em baixo,²¹ uma teorba em forma de “lira” grega à esquerda, embaixo,²² uma *sordellina* à esquerda.

Fig. 6 - Carlo Biffi, Retrato de Francesco Gabrielli (1588 – 1636)



No *Libro di piume*, escrito por Dionisio Minaggio, em Milão, em 1618,²³ aparecem imagens curiosas de Carlo Biffi e outros atores de sua companhia. Scapin faz uma serenata à dama Spineta com um instrumento de cordas com braço. À sua direita, pendurado em uma árvore, vemos um cornetto, talvez um oboé, dois alaúde, um violino, um *chitarrone* e outros instrumentos de uso popular, provavelmente uma *sordellina* e dois *buttafuoco*.²⁴

²⁰ Teresa Megale, Gabrielli Francesco detto Scapino o Scappino, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, 1998.

²¹ Sobre este instrumento e a sua presença no retrato ver: Patrizio Barbieri, *Musiche e strumenti “alla greca” nel Seicento italiano*, in *Francesco Buti tra Roma e Parigi: diplomazia, poesia, teatro Atti del Convegno Internazionale di studi*, Parma 12-15 dicembre 2007 a cura di Francesco Luisi. Roma: Torre d’Orfeo, 2009, p. 350-352.

²² Um instrumento muito similar é hoje conservado no Museu Cívico Medieval de Bolonha, John Henry van der Meer, *Strumenti musicali europei del Museo Cívico Medievale di Bologna*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1993, p. 108, scheda 106, Tiorba in forma di kithara, e p. 183 tavola a colori.

²³ Conservado hoje na McGill University Library, Montreal.

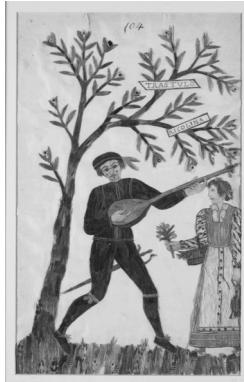
²⁴ O buttafuoco é um instrumento de cordas “batido.” cfr. der Meer, *Alcune considerazioni intorno al buttafuoco in Giovanni Lorezo Baldano, Libro per scrivere l'intavolatura*.

Fig. 7 - Dionisio Minaggio *Libro di piume*, Milão, 1618, f. 110, McGill University Library, Montreal



Em outra imagem do *Libro di piume* vemos Trastulo que faz uma serenata a Ricolina com um *colascione*, enquanto dança.

Fig. 8 - Dionisio Minaggio *Libro di piume*, Milão, 1618, f. 104, McGill University Library, Montreal



Voltemos à cronologia das comédias que circularam em Roma (Tabela II). Em *Lo Gnaccara* de Melchior Bossi, de 1636, há indicação de um *chitarrino*; não há nenhuma outra indicação sobre música.²⁵

Em *Li falsi mori*, de Gio. Battista Pianelli,²⁶ de 1638, cantava-se diversos madrigais. O primeiro, *L'Empio ch'ancide l'alme* de Giovani Martino Longo deveria ser cantado no princípio do primeiro ato (da cantarsi nel principio del primo atto), seguido por *O quest'Amor fallace*, de Giovanni Santi De Andreis (ao final do I ato), *Gite, o fatali amanti*, de Francesco Nocera da San Tomaso (fim do II ato), *Quelle facelle ardenti*, de Francesco Thidei (fim do III) e *Cessi, cessi, o Castoro* de Guid'Ubaldo Abbatini (fim do IV). Infelizmente não encontrei traços destes madrigais nem dos compositores citados; fato que nos leva a pensar que os autores não fossem músicos profissionais, mas os próprios atores das comédias que compunham e executavam suas próprias peças.

Parece-me importante recordar que, em 1639, Giulio Rospigliosi introduziu personagens da *commedia dell'Arte* no *intermezzo La fiera di Farfa*, com música de Marco Marazzoli, ao final do segundo ato do melodrama *Chi soffre speri* de Virgilio Mazzocchi. A apresentação ocorreu no Carnaval, no Palácio Barberini alle Quattro Fontane.²⁷ Tratava-se de uma mescla rara entre melodrama e *commedia dell'arte*, em que esta última possuía música do começo ao fim e misturava as personagens, idiomas e estilos, com os traços de um gênero mais “nobre”, o melodrama.

Roma, segunda metade do Seiscentos. Os príncipes Ottoboni.

Por volta da metade do século, em Roma, assistimos a uma redução na produção de *commedie con maschere*, o primeiro texto com intervenções musicais

²⁵ Melchior Bossi, *Lo Gnaccara*. Orvieto: Rinaldo Ruuli, 1636. A primeira edição da comédia foi feita em Veneza, em 1637. A cena da comédia era ambientada em Roma. “Robe da provvedersi: tre vestiti, due facchini, un chitarrino”.

²⁶ Giovanni Battista Pianelli, *Li falsi mori*. Roma: Grignani, 1638.

²⁷ Sobre o tema ver: Lorenzo Bianconi - Thomas Walker. Dalla “Finta pazza” alla “Veremonda”: storie di Febiarmonici. *Rivista italiana di musicologia*, X, 1975, p. 223-227.

que conhecemos hoje é *Non v'ha mel senza mosche*, de Tomaso Santagostini, com um prólogo musical em que cantam *Orbo pitocco* e *Gelosia*, a peça foi publicada em 1671 (Tabela III).²⁸ Em seguida, encontramos *mascherate* em versos para cantar,²⁹ comédias com prólogos e *intermezzi* musicais, e *balli*.³⁰

Tabela III

Ano	Autor	Título	Dedicatória	Local de publicação, editor	Presença de música	Localização
1671	Sottogisnio Manasta [Tomaso Santagostini],	<i>Non v'ha mel senza mosche</i>	Girolamo Velli del Cairo nel Monferrato	Roma, Tizzoni Já publicada em Milão e Bolonha. Vendida na Praça Navona, Francesco Lupardi Libraro.	<i>Prologo per musica: Orbo pitocco e Gelosia</i>	Rn, 34, 1. G.29.1
[1675-80]		<i>Mascherata piacevole</i>		Viterbo, Pietro Martinelli, [1675-80].	Mascarada com versos para cantar.	Rn, 69.6. A.54.8
1676	Pietro Francesco Minacci fiorentino Accademico Apatista	<i>Il Bernardone</i>	Maffeo Barberini principe di Palestrina,	Roma Michel'Ercole, vendido em Roma na Praça Madama, loja de Francesco Leone libraro.	<i>Ballo ao final do terceiro ato.</i>	Rn, 34,1. G.29.3
1676	Gio Battista Salviati	<i>Il Tesoro</i>	Camillo Pelandini	Roma, Francesco Tizzoni vendido em Roma; Francesco Leone libraro; praça Madama.	Prologo musical	Rn, 34.1. G.30.3.

²⁸ [Tomaso Santagostini], *Non v'ha mel senza mosche*. Roma: Tizzoni, 1671, já impressa em Milão e em Bolonha. O autor usava o pseudônimo “dottor Sottogisnio Manasta”, 3 atos em prosa.

²⁹ Anônimo, *Mascherata piacevole* “da recitarsi il Carnevale composta nuovamente di un Pulcinella e due Furbi”. Viterbo: Pietro Martinelli, [1675-80]; Pietro Francesco Minacci, *Il Bernardone*. Roma: Michel'Ercole, 1676; Giovanni Battista Salviati, *Il Tesoro*. Roma: Francesco Tizzoni, 1676.

³⁰ Neste período, em outra cidade da península italiana circulavam diversas comédias de máscaras com música, como exemplo: Domenico Balbi, *Il Lippa overo El pantalon burlao, commedia [...] honestissima piena di sottili intentioni e tanto per rappresentarla quanto anco per semplicemente legerla [...] tutta ridicolosa. Con alcune composizioni accademiche in prosa e in rima ad essa concernenti in questa seconda impressione accresciute, intrecciate con Ariette musicali da cantarsi di D. Domenico Balbi*. Venetia: Giacomo Dedini, 1680.

Na última década, em Roma, os espetáculos de *mascherate* começaram a gozar de melhor fortuna. Ao final de 1689, o velho cardeal Pietro Vito Ottoboni, de família nobre veneziana, foi eleito papa com o nome de Alessandro VIII. Por causa de sua paixão pelos espetáculos e pela música, foi apelidado de *il papa Pantalone*. Apenas eleito, Alessandro VIII nomeou como cardeal seu sobrinho neto Pietro Ottoboni, que na época tinha apenas 22 anos. Pietro, que era também dramaturgo, tornou-se um dos mecenatas mais importantes de Roma, graças também à fortuna que acumulava em função de seu cargo. Na sua sede, o *Palazzo della Cancelleria*, o cardeal Pietro e seu pai, o príncipe Antonio, promoveram numerosos espetáculos teatrais, muito elogiados pelas crônicas. Diversos estudos têm sido publicados sobre o mecenato musical deste cardeal,³¹ mas nenhum, até este momento, ocupou-se das comédias *mascherate* e de sua relação com a

³¹ Hans Joachim Marx. Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottoboni unter Arcangelo Corelli, *Analecta musicologica*, V (1968), p. 104-177, trad. La musica alla corte del cardinale Pietro Ottoboni all'epoca di Corelli in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento* a cura di Claudio Annibaldi. Bologna: Il Mulino 1993, p. 85-107; Mercedes Viale Ferrero. Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro ideati o promossi a Roma in Venezia e il melodramma nel Settecento a cura di Maria Teresa Muraro. Firenze: Olschki 1978, p. 287; Maria Letizia Volpicelli, Il Teatro del Cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria in *Il teatro a Roma nel Settecento*, a cura del Servizio Attività Culturali dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989 (*Biblioteca internazionale di cultura*, 21), II, p. 681-782; Stefano La Via, Il cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove lettere ed ipotesi in Intorno a Locatelli. Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) a cura di Albert Dunning, Lucca, LIM, 1995, I, p. 319-526 e relativa bibliografia; Teresa Chirico, L'inedita serenata alla regina Maria Casimira di Polonia: Pietro Ottoboni committente di cantate e serenate (1689-1709), in *AAVV. La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica* a cura di Nicolò Maccavino, Atti del Convegno Internazionale di Reggio Calabria, p. 16-17 maggio 2003, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007, vol. II, p. 397-449; Teresa Chirico, Strumenti a corde e a fiato e strumentisti in casa Ottoboni all'epoca di Händel a Roma in *AAVV.*, Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom a cura di Sabine Ehrmann-Herfort e Matthias Schnettger, Atti del Convegno Internazionale di Roma, 17-20 ottobre 2007, *Analecta musicologica*, vol. 44 (2010), Kassel, Bärenreiter-Verlag, p. 291-306; Teresa Chirico, Noticias inéditas sobre instrumentos de teclado, constructores y músicos en Roma, en la corte del príncipe cardenal Pietro Ottoboni entre los años 1689 y 1719. In *AAVV. Domenico Scarlatti en España* a cura di Luisa Morales, Atti del Convegno Internazionale di Garrucha, 2006-2007, Garrucha, Leal, 2009, p. 143-159; Teresa Chirico, Harpsichords and Harpsichords makers employed in Rome by Cardinal Pietro Ottoboni and his Father Antonio, *The Galpin Society Journal*, vol. LXII (2009), p. 101-115; Teresa Chirico, La vicenda di Adonia nelle opere di Girolamo Frigimelica Roberti (1695) e Pietro Ottoboni (1699). Un unico progetto ottoboniano?, in *AAVV.*, Musikstadt Rom. Geschichte Forschung Perspektiven. Beiträge der Tagung Rom, Atti del Convegno internazionale a cura di Markus Engelhardt, Roma, 28-30 settembre 2004 *Analecta musicologica*, vol. 45 (2011) Kassel, Bärenreiter, p. 218-262.

música. As informações a este respeito encontram-se em documentos inéditos, hoje conservados na Biblioteca Apostólica Vaticana da Cidade do Vaticano.³²

Os príncipes Ottoboni, a partir de dezembro de 1689, possuíam camarotes nos teatros romanos *Capranica* e *Della Pace* (chamado *delli Saltainbanchi*), onde eram apresentadas as *commedie con maschere*. Os aluguéis dos camarotes estão documentados pelo menos até o ano de 1694.³³

No carnaval de 1690, no teatro do Palazzo della Cancelleria, apresentaram-se alguns *istrioni*, talvez os mesmos que se exibiram no Teatro Pace.³⁴ Os príncipes, evidentemente satisfeitos com as apresentações, ofereceram generosas gratificações aos cômicos Filippo Rope (dito Pantalone), Lucha Richiara, Antonio Nardacci, Marco Antonio Zanetti (ou Zannetti),³⁵ quem interpretava

³² Biblioteca Apostólica Vaticana de agora em diante citada como I-R-vat. Todos os documentos citados fazem parte da Contabilidade Ottoboni; fica omitido esta informação por considerá-la subtendida. Reforço que a moeda em uso era o escudo (s.) e o baiocco (b.); m.ta = moeda; s.n.i = sem número inteiro, há fascículo não numerado.

³³ I-R-vat., vol.13, n. 81, 18 dicembre 1689, “Conto delli lavori fatti da me M.[aest]ro Pasquale Tamburini per servitio delli Palchetti al Teatro di Tor di Nona e per Capranica e per la Pace [...]”; vol. 14, n. 148: “A di 29 [novembre 1689, ...] “Per haver dato al solaro appoggi di pelle rossa che fanno pelle n.6 a b. 16 la pelle al teatro al Pace :96”; vol. 13, n. 158, conta de 16 de fevereiro de 1690, “Memorie dell denari pagati à diversi per noli e porti di alcune robbe come per ordine del S. Fran.[cesc]o Niccoli maestro di Casa per serv.[i]tio di Sua Em.[in]entissi]ma [...] e più per il nolo di tre sedie di damasco cremesino alla francese per il Teatro delli Saltaimbanchi alla pace con anche tre scabelletti per detto dalli 30 Xbre 1689 a tutto li 8 febb.o 1690 s.[cudo] 1”; vol. 14, n. 159: “A di 7 detto [gennaio 1690] et altro per servizio delli palchetti al Teatro della Pace s. :40 rasi, sete e stoffe”; vol. 14, n. 163: “A dì primo gennaro 1690 Si è pagato a Salvator Torre rigattiero s. 40 m.[one]ta per il nolo di quattro scabelletti di Punto francese per il Teatro della Pace per tutto il Carnevale s. :40”; vol. 14, n. 658: Conto di diversi lavori fatti da Mro Sebastiano Cartosi? Falegname [...] Palazzo della Cancelleria [...], f. int. 6: Lavori fatti per Teatro della Cancelleria e Pace; vol.29, s.n.int: “A di 2 d.o [aprile 1694] s. otto b. 70 m.a pagati à Gio: Batt.a Boccaletti falegname per lavori fatti nel Teatro della Pace per Serv.[izi]o di S.[ua] Em.[in]enza s. 8.70”; vol. 30, n. 61, 11 de janeiro de 1694 “Conto di lavori diversi di pitture per palchetti in diversi teatri, tra cui il Pace”; vol. 30, nn. int. 20 (assinatura de P. Ottoboni), 24, 28, aluguel de teatro à Pace do carnaval até junho de 1694; outros trabalhos, n. 200.

³⁴ Alguns documentos citando “Rastelli per li Abiti di Commedie” e “quattro orinali ordinari per le stanze dove si vestono li comici”. I-Rvat, vol. 13, n. 158, conta de 16 de fevereiro de 1690, “Memoria dell denari pagati à diversi per Noli e porti di alcune robbe come per ordine del S.[ignor] Fran.[cesc]o Piccoli mastro di Casa per servitio di Sua Em.ma [...] E più b. 30 m.ta spesi in 14 rampini per accomodare li Rastelli per li Abiti di Commedie s._. 30”; vol. 13, n. 180, “Spese diverse [...] 1690 li 20 febbraio [...] E più per haver comprato quattro orinali ordinari per le stanze dove si vestono li comici s._. 20”.

³⁵ I-Rvat, vol. 13, n. 171, “Noi infrascritti abbiamo ricevuto dal Sig.e Francesco Niccoli Mastro di casa [...] scudi trenta moneta sono per mancia che da l’Em.mo come Comici, questo dì 3 marzo 1690 et in fede lo Filippo Rope (?) detto Pantalone [altra grafia] io Lucha Richiara Mano Propria [altra grafia] lo Antonio Nardacci Mano Propria”; vol. 13, n.

habitualmente o personagem de Truffaldino. Zannetti havia se apresentado em Modena, em 1688 e, depois do Carnaval romano de 1690, transferiu-se para o Norte da Itália junto com sua companhia.³⁶ Não sabemos quais comédias foram representadas no *Palazzo della Cancelleria*, mas sabemos que naquele Carnaval apresentou-se o músico Antonio Bonazzi, sobre o qual não tenho nenhuma outra referência.³⁷

Entre outubro e novembro de 1690, em *Cancelleria*, foram representadas outras comédias de *istrioni* com muitos espectadores e grande sucesso, como testemunham as crônicas da época.³⁸ As comédias (como sabemos a partir dos documentos da Biblioteca Apostolica Vaticana) foram o *Convitato di pietra*, *Il finto Prencipe* e *La dama superba*. Sobre esta última comédia não encontrei, infelizmente, nenhum documento. *Il finto pr[incipe]* era talvez uma comédia de Carlo Ambrosi, publicada em Bolonha, em 1687, ou a de Santi Nicoletti que seria publicada em Brescia e Milão anos depois, em 1698.³⁹ *Il convitato di pietra* foi

108 “Note di pagamenti fatti per diversi [...] A dì 3 marzo s.di trenta m.a pagati alli comici del Teatro della Pace”. vol. 13, n. 163, “Lista delle spese fatte da Benedetto Pastorelli M.[aest]ro di casa dell'Ecc.[ellentissi]mo Sig.r Pre[nci]pe D. Ant. Otth.[oboni] P[ad]rone per tutto il mese di marzo 1690 [...] A di detto [7 marzo 1690] s. 15 pagati a Marco Antonio Zannetti Comico nell teatro della Pace per mancia data di ordine di S.E. Pren.[cip]e per r.[icevu]ta s. 15 [...].”

³⁶ Estas informações foram encontradas em uma carta de 10 de agosto de 1690, enviada da mesma companhia da Brescia: os atores, encontrando-se em dificuldades econômicas por causa dos rendimentos insuficientes, escreveram ao duque de Mantova pedindo para que ele enviasse dinheiro, se quisessem que eles fossem até Bolonha a seu serviço. Luigi Rasi, I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia, L-Z, II, 1905, pp. 693-694; Carmelo Alberti. *La scena veneziana nell'età di Goldoni*. Roma: Bulzoni, 1990, p. 42 nota 52: Marco Antonio Zanetti interpretava Truffaldino; Vito Pandolfi, Siro Ferrone, *La Commedia dell'arte: storia e testo*, Vol. 5 1988.

³⁷ Em 25 março Pietro Ottoboni pagou uma gorjeta de 10 escudos a um músico, Antonio Bonazzi, e em 14 maio 6 escudos a diversos artistas (tais pagamentos foram feitos imediatamente depois aos atores cômicos: I-Rvat, vol 13, n. 108, “A dì 25 detto [marzo] d.ti diece moneta pag.ti ad Antonio Bonazzi musico per Mancie s. 10 [...] A dì 14 Mag. S.di sei m.a pag.ti a diversi artisti per Mancie s. 6.”).

³⁸ Gloria Staffieri, Colligite fragmenta. *La vita musicale romana negli Avvisi Marescotti (1683-1707)*. Lucca: LIM, 1990, p. 94-95.

³⁹ Sobre Pietro Ottoboni: I-Rvat, vol. 15, n. 599, anno 1690, 25 ott spesa per lumini “per servitio de i comici”; novembre, commedie dei comici: 7, 17 (*Convitato di pietra*), 22 ; dic: 22 per 2 sere, 25 *Il finto Prencipe* (forse opera di Santi Nicoletti, *Il D. Antonio*, o *Il birba finto principe*, Brescia, et in Milano, Agnelli, 1698; oppure Carlo Ambrosi, *Il finto principe* comedia non meno ridicola, che honesta, Bologna, Longhi, 1687), il 29 *La dama superba*. Sobre Antonio Ottoboni: I-Rvat, vol. 21, n. 670, 26 nov 1690 “Conto e misura di alcuni lavori fatti da Mastro Sebastiano Carzoni fal.[egna]me per servizio dell'Ecc.mo Prencipe D. Antonio Ottoboni, nel Teatro del Palazzo della Cancelleria: Per avere attanato, stanato, e

uma notável comédia de Giacinto Andrea Cicognini, publicada em 1663, que seria ainda re-editada em Veneza, em 1691,⁴⁰ o ano posterior à representação na casa Ottoboni. No texto surgem também personagens da *commedia dell'arte*, como Pantalone, Dottore, ou o servo Fichetto.

Fig. 9 - Giacinto Andrea Cicognini, *Il convitato di pietra*, Venezia, Zamboni, 1691, frontispício e p. 40-41.



40	A T T O	T R A K C O.
	Qui portano la Taula, D.Giovanni fide, e magna.	
	D.G.Che ne dici Paffarino?	Gli portano i macaroni, e dedici qui, e ogni cosa che magna gli danno un bicchier di vino.
	Paff. Alli mi fai Sior?	Paff. Dau da beuer.
	D.G.Son non buon fume non mifaci posso.	Quando beue, se gli scotteggia con le Trembe.
	Taula.	D.G.Magna Paffarino:
	Paff. Se ricorda quau'ta hietta in Napoli, quella bella Zouzenotta, ch'andau a dormir con lei.	Si sente battere dentro.
	D.G.Si si, eontra bella?	Va frouz uadi à vedere con un Condillero; poi faccia la cofeada, e torni in piedi col lumine impazzata.
	Paff. Alli mangià vi Sior, eminò.	D.G.Che cos'hai?
	D.G.Era un po' di tempo che non colei.	Paff. L'è infuocato col'd?
	Paff. Quella peccatice, che ce de quel'Inghiale quando a calzam in tal Mani ve piueta un'ò.	Torni à battere:
	D.G.Bella è vero, benché era Villana.	Paff. Cos'ha quel bordo quand al se magna; al n'è bisserm, vegno a dar fiafidi.
	Paff. A mangià vi Sior.	D.G.Vedi chi è Paffarino,
	D.G.Vedelli come piangue quando mi partij;	Paff. Eh ch'ainé niflum diauò.
	Paff. A vil mi j'usquà vi Sior.	Torni à battere:
	D.G.Datemi da here.	D.G.Senti, che riuforzo il battere, vò dico:
	Gli fanno le Trembe;	Paffarino vò col lumine à vedere;
	Paff. Sala cosa dis i Fiorentini quand'i magna lor.	Paff. Ohimè, ò pouereti mi.
	D.G.Cosa dicono?	D.G.Cos'hai,
	Paff. Oh degoutui, degouti, a mangià vi Sior,	Paff. L'è quel Barbon.
	D.G.I fatti appreto n' Paffarino.	D.G.Giugno il lumen, e vò ad incontrar la Stagno, in conduta à l'Isola, e posidice.
	Paff. A l'ora fum ch'a crepp.	D.G.
	D.G.Preto le gli dia da federe,	
	Paff. Ecco le crodosi becchi tornudi da federe;	
	D.G.Se diano quei macaroni;	
	Gli	

Muito provavelmente a comédia feita no Palazzo di Ottoboni baseou-se neste libreto, ou sobre um *canovaccio*⁴¹ muito semelhante, obtido antes ainda da publicação da mesma comédia, em Veneza. Fato absolutamente plausível visto que o cardeal pertencia a uma poderosa família veneziana. No libreto encontramos intervenções musicais, por exemplo: no ato III, cena V, soam trompetes enquanto Don Giovanni está à mesa (p. 40-41, ver imagens); no ato III,

riposto d.[ett]o telone sud.[dett]o cinque volte quando si faceva la Comedia dell'Istrioni e d'[etti]. 4 homini s.3 [...] Per haver messo in opera le due scene con le casse per gl'Istrioni e serrato a mano 4 torcieri più volte -10 [...]"

⁴⁰ Giacinto Andrea Cicognini, *Il convitato di pietra*, Venezia, Zamboni, 1691. Como se pode notar, a comédia era uma variante do *Convidado de piedra* de Tirso de Molina; pela difusão de *Il Convitato come l'Ateista fulminato*, cfr. Nicola Michelassi, *La Finta pazza a Firenze: commedie 'spagnole' e 'veneziane' nel teatro di Baldracca (1641 – 1665)*, *Studi secenteschi*, 2000, p. 317-325.

⁴¹ Enredo básico sobre o qual os atores improvisavam.

cena VIII, a estátua do rei canta ameaçadoramente, enquanto Don Giovanni banqueteia-se.

Entre o final de 1690 e o início de 1691, no Teatro Tordinona de Roma, protegido e financiado pelo cardeal Ottoboni, foi representado, com pouco sucesso, o melodrama *Il Colombo*, sobre a história do famoso navegador italiano, com texto do cardeal e música de Bernardo Pasquini. No mesmo período, o teatro recebeu *commedie di maschere*, talvez representadas como *intermezzi* dos melodramas.⁴² Muito provavelmente tratava-se da mesma companhia que havia se apresentado no *Palazzo della Cancelleria*, no mesmo período. Neste caso, a companhia de *istrioni* estaria inserida em um sistema ‘coprodutivo’, administrado por nobres e empresários que normalmente se ocupavam das representações dos melodramas na maioria dos teatros, públicos e privados, uma espécie de “nobilização” do gênero da *commedia dell’arte* que entrava no circuito romano mais importante, embora com importância menor em relação ao melodrama. Outro fato que atesta a boa fortuna das *commedie di maschere* naquele período é a chegada a Roma, em dezembro de 1690, de outras companhias de atores, tanto que, além das apresentações no *Teatro della Pace*, houve outras também no *Teatro Capranica*.⁴³

A peste iminente e a morte do pontífice Alessandro VIII foram funestas para o carnaval de 1691. Durante um ano foram proibidas comédias com música e as récitas dos atores.⁴⁴ No carnaval de 1692, no entanto, as apresentações de comédias de máscaras foram retomadas na casa Ottoboni, como se infere do aluguel de figurinos de Coviello e de Dottore.⁴⁵

Em março do mesmo ano, o cardeal foi obrigado pelo Papa Innocenzo XII a destruir o teatro de seu palácio. Mas, em 1694, manda construir um novo, ainda

⁴² Sobre esta notícia que fala da “cadute di Pantalone”, ver: Volpicelli, cit., p. 698.

⁴³ Staffieri, cit. p. 96.

⁴⁴ Alberto Cametti. *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, Tivoli, Arti Grafiche Chicca, 1938, II, p. 347, dagli Avvisi nel carteggio mediceo, 13 gen 1691.

⁴⁵ I-Rvat, vol. 23, n. 35, f. 168v: “A dì d.o [3 febbraio 1692] A quello, che diede due Vestiti, uno da Coviello, et uno da dottore per la Commedia di nolito”.

mais impressionante, mas para marionetes.⁴⁶ Ottoboni buscava os textos e a música (*arie e villanelle*) de apresentações já feitas em teatros romanos.⁴⁷

Seguramente Ottoboni, que havia promovido dois melodramas de Bernardo Pasquini, entre 1690 e 1692, no Seminário Romano, sobre *Alessio* e *Eudossia*⁴⁸, conheceu as *commedie di maschere* com *balli* e *intermezzi* com música representadas naquele Seminário no Carnaval de 1693 a 1698 (Tabela IV). Não são conhecidos os autores dos textos destas obras e música, hoje perdidas. As comédias eram apresentadas em forma de *scenario*⁴⁹, ou em poucas folhas com uma descrição sumária do enredo, do prólogo e dos *intermezzi*. Como percebemos a partir dos libretos, os atores destas representações eram os próprios seminaristas, coadjuvantes, às vezes, de profissionais.

Tabela IV: Comédia com intervenções musicais no Seminario romano durante o Carnaval

1693	<i>Scenario di Plauto alla moderna</i> ⁵⁰	Primeiro <i>intermezzo</i> com música: <i>Pulcinella cacciatore</i> ; Segundo <i>intermezzo</i> com música: <i>Ballo dei paggi</i> . Maestro de <i>ballo</i> : Fabritio Gatti. Personagens com máscara: Norcino, Fracassa, Cornacchia, etc. junto com personagens como Polidoro, Ortenzio, etc.	Rc, vol. misc. 1731/12.
1694	<i>Scenario del Moro della bianca fè</i> ⁵¹	I <i>intermezzo ballo dei fauni</i> ; II int. <i>ballo introdotto in musica da Apollo e Tersichore</i>	Rc, ms 3788/76
1696	<i>L'inganno della fantasia</i> ⁵²	Ao final do I atto: <i>viene introdotto un Musico a cantare in camera; balli nos intermezzi</i> . Personagens: Purgone, Scappino, Moscone, etc	Rc, ms. 3788/78.

⁴⁶ Sobre a notícia do teatro do palácio da Cancelleria di Ottoboni, cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, II (1701-1750), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. CV-CVIX.

⁴⁷ I-Rvat, vol. 29, s.n. int, “Denari spesi [...] da me Hippolito Bresciano Per un’Opera presa ha [sic] Capranica della Opera nova che fecero ultima s. _20 Per un opera presa alla pace s_10 per un Opera presa ha Tordinona s_ 10 [tot] _40 lo Hippolito Missidono ho ricevuto li suddetti baiocchi quaranta [feb 1694]”; vol.31: 1) n. 74, f. 242, 3 febbraio 1694, conto di legatura: “villanelle della Pace”; 2) n. 74, conto di legatura., 1695: “villanelle delle Arie della Pace”; 3) n. 5, 1695, f.7v: “ariette della Pace”.

⁴⁸ Franchi, II, p. CX.

⁴⁹ Breve sumário do enredo em prosa não em verso, no libreto da ópera.

⁵⁰ Anônimo, *Scenario di Plauto alla moderna*. Roma: Francesco de' Lazari 1693.

⁵¹ Anônimo, *Scenario del Moro della bianca fè*. Roma: Francesco de' Lazari 1694.

⁵² Anônimo. *L'inganno della fantasia*. Roma: Francesco de' Lazari, 1696.

1696	<i>La bugia in gioco</i> ⁵³	<i>Intermezzi com balli.</i> Personagens como Sgannarella, Carcazza, etc	Rc, ms. 3788/79
1697	<i>I litiganti ovvero il giudice impazzito</i> ⁵⁴	<i>Intermezzi com balli.</i> I int.: <i>L'interesse propone un ballo di dottori a suon di piastre</i> ; II int.: <i>due spiriti ballano</i>	Rc, ms 3788/80
1698	<i>Il vecchio credulo</i> ⁵⁵	<i>Intermezzi com balli.</i> I int: <i>Ballo di baccanti</i> ; II int: <i>ballo di cinque medici</i> .	Rc, vol. misc. 1118/19

O papa continuava a exercitar sua severidade em relação aos teatros: mandou destruir o Teatro Tordinona por razões de moral pública, em 1697, e proibiu os espetáculos públicos, em 1698. Do mesmo modo, as representações de comédias dos *istrioni* não tiveram vida fácil.

De modo a contornar as severas imposições do papa, pelo menos a partir de 1697, Ottoboni acolheu o pintor Trevisani,⁵⁶ quem representava comédias no teatro do *Pallazzo* que lhe pertencia oficialmente. O teatro foi refeito para o Carnaval de 1698.⁵⁷ Naquela temporada, entre 20 de janeiro e 11 de fevereiro, foram representadas algumas comédias, como percebemos a partir de alguns figurinos alugados: um traje para Cola; uma *cimarra* (vestido) para *dottore*, quatro barbas postiças e uma peruca; um capote enfeitado com pele branca de marinheiro; um *tamburlacho rosso [...] di Panno guarnito d'Arg.to*⁵⁸; uma vestimenta de peregrino (uma túnica e uma de inverno feita de lã) e duas golas grandes. As vestes e acessórios eram alugados de Giovanni Comis *mascheraro alla Pace* (negociante de máscaras próximo ao Teatro).⁵⁹ Outras representações de

⁵³ Anônimo, *La bugia in gioco*. Roma: Francesco de' Lazari, 1696.

⁵⁴ Anônimo, *I litiganti ovvero il giudice impazzito*. Roma: Francesco de' Lazari, 1697.

⁵⁵ Anônimo. *Il vecchio crêduolo*. Roma: Stamperia del Lazzari, 1698.

⁵⁶ I-Rvat, vol.39, s.n. int., "A di 4 7mbre 1697 Lavori [di facchinaggio] fatti per l'Emin.mo Sigr Cardinale Ottoboni [...] e ripresi diversi banchi da Trevisani e riportati al Teatrino, e altre robbe [...] e più riprese dal Sig.re Trevisani per servitio della Commedia sedie e in Guardaroba, e un cimbalino dorato riportato nell'Appartamento e doi Scabelloni foderati riportati alla Stantia del Giardino".

⁵⁷ I-Rvat, vol.38, n. 93, f. int 8: il conto dei lavori recava la data del 13 febbraio del 1698.

⁵⁸ uma espécie de veste, com pao enfeitado com algo prateado.

⁵⁹ I-Rvat, vol 39, "Conto dell'Em.o [...] Otthoboni de abbiti dati per le Commedie fatte dall'Sig.ri Trivisani in Cancelleria presi da Gio. Batt.a Cavalletti d'ordine datomi dall'Guardaroba di Sua Em.za Un Abbito da Cola dato alli 20 Gen.ro 1698 et tenuto per tutto l'11 feb.ro detto che fanno gior.te ventidue da cordo à b 19 il giorno s. 3.30 A di 24 gen.ro una cimarra da dottore quattro Barbe un Chapello tenuto gior.te quattro -60 A di 28

comédias com máscara foram feitas no Palácio do Cardeal de Albano, vizinho de Roma, onde apresentou-se uma personagem que carregava uma espada (*i recitanti* – os intérpretes – tomaram a espada).⁶⁰

O teatro do pintor Trevisani funcionou até o final de 1701, como verificamos nos documentos, mesmo sem notícias quanto às representações a música esteve sempre presente, documentado pelo uso de vários cravos naquele teatro.⁶¹

A partir de 1700, em Roma, voltaram a surgir várias restrições ainda mais severas: o Papa Clemente XI proibiu os espetáculos durante os dez anos que seguiram as comemorações pelo novo século (1700), pela guerra de sucessão espanhola, e pelo terremoto de 1703. Muitos teatros foram obrigados a fechar suas portas, mesmo que temporariamente, entre eles está o *Teatro Pace*, reduzido a um grande depósito, e alugado ao Cardeal Ottoboni.⁶²

d.o dato un chapotto guarnito di pelle Biancha alla marinara servito sette giorni à dì 19 il giorno -11.5 (?) A dì P.o feb.ro dato un tamburlucho rosso tenuto otto giorno di Panno guarnito d'Arg.[en]to a dì 19 il giorno – 90 (o 80?) E più la cimarra da dottore per otto giorni E più due veste da pelegrino una saia e l'altra di Panno, e due collari grandi tenuti per due giorni b. cinq.ta -50 [...]” f.v: “Io infrascritto fede come Giovanni Comis mascheraro alla Pace ho ricevuto [...] scudi sette m.a [...] 9 marzo 1698 [...].” Vol. 39, “Lista di spese fatte [...] nel mese di marzo 1698 da me Pietro Pescatore [...] A dì 8 d.o E per sette b. 65 m.a a Gio. Comis per nolo di diversi vestiti di maschere date nel Carnevale pross. P.to per le commedie fatte dal Trevisani come per conto e ricevuta [...].”

⁶⁰ Vol. 39, “Lista di spese fatte [...] nel mese di marzo 1698 da me Pietro Pescatore [...] A dì 8 d.o e d. sette moneta dati a Gasparo Sciape che disse per altrettanti pagati al Capitan Lupelli per prezzo d'una spada, che prestò alli recitanti della commedia, che fece S.E. in Albano, e da essi perduta 7”.

⁶¹ No Carnaval de 1699 houve algumas récitas no teatro de Trevisani; por Di Facchini sabemos que alguns cenários e três cravos foram transportados a outros teatros romanos, evidentemente para a repetição do mesmo espetáculo, I-Rvat, vol. 16, s. n. int, 7 marzo 1699: “Lista de' facchini di lavori fatti per la Guardaroba e altro cominciando li 3 febb,o per tutto li 7 marzo 1699 [...] E più per porto e riporto di sciene da Trevisani à Campo Marzio otto viaggi s._60 [...] E più per porto, e riporto, di tre cimboli da Trivisani all'Collegio Nazareno s. 40” Outros transportes de bancos do teatro de Trevisani ao teatro do Cardial foi feito em 1701 I-Rvat, Comp. Ott.:vol.43, s.n.”Conto di lavori fatti nel mese di Marzo e noliti di taffetani [...] a dì 4 Gen.ro 1701 [...] Per havere fatto pigliare tutti li Banchi dal S. Trevisano e portarli nel nostro Teatrino b. 30 per porti e riporti di doi cimbali da Chapo le Case all'teatro del Sr Trivisani b. 30”.

⁶² O Cardeal alugou por pelo menos três anos (da settembre 1704 fino almeno a settembre del 1707). Constando como “della Rimessa del Teatro Pace”: I-Rvat, vol. 49, n. 61, “Dalli 15 7bre 1704 per tutto xbre 1705 “Francesco Catani muratore lavori in Cancelleria [...] “A dì 30 Xbre 1705 Rimessone che tiene in affitto l'Em.mo e Rev.mo Sig.r Cardinale Ottoboni detto il Teatro della Pace [...]”; vol 50, s.n.int., doc. in data 5 ott. 1705, pagamento da ottobre 1705 a tutto giugno 1706; vol. 52, s.n. int, 28 lug 1706: ricevuta dell'affitto “per pigione di tre mesi a tutto sett.re per rimessa del Teatro Pace, s. 20”; vol. 54, s.n. int, ricevuta “Sig. Marchese Ornani de Cupis sono a conto della Pig.e del Teatrino della Pace

As crônicas romanas falam genericamente, entre 1699 e 1701, de apresentações de comediantes (*istrioni*)⁶³ ao lado dos palácios dos embaixadores estrangeiros, que não precisavam submeter-se às exigências papais. Muito provavelmente os embaixadores possibilitaram a realização de turnês dos comediantes fora da Itália e a exportação das comédias de máscara para o exterior. Entre o fim do Seiscentos e início do Setecentos, cômicos italianos apresentaram-se na Espanha com a máscara de Truffaldino: os atores tocavam violinos, cantavam *arie* e dançavam diversas danças, entre elas minuetos, como sabemos pelo tratado de 1716, *Nuova e curiosa scuola de' balli teatrali* do maestro *di ballo* veneziano, Gregorio Lambranzi, que havia tomado como modelo os cômicos da *Comédie italienne*, expulsa de Paris em 1697.⁶⁴

Fig. 10 - Gregorio Lambranzi, *Nuova e curiosa scuola de' balli teatrali*, 1716



sono 31 luglio [1707] s. 50:30". vol. 52, s.n. int: "Ripartimento [...] luglio 1707 [...] Sig. Marchese Fran.co Flavio Ornani di Cupis per piggione di mesi tre ott.e sett.re prossimo a venire della rimessa del Teatro della Pace [...] s.20"; Palchetti al Pace per cardinale e la famiglia almeno fino al 1719. Vol. 77, n. 28, 400 scudi.

⁶³ Giovanni Battista Campello, *Pontificato di Innocenzo XII Diario a cura di Paolo Campello Della Spina*, Roma, Accademia Storico Giuridica, 1893. Récita de istrioni e burattini p. 133, Em novembro, se denominando genericamente de Teatro Pace, Tor Sanguigna, dos Coronari; p. 134, o carnaval na praça Sciarra e al Babuino.

⁶⁴ Gregorio Lambranzi, *Nuova e curiosa scuola de' balli teatrali - Neue und curieuse theatralische Tantz-schul*, Nürnberg 1716, 50 incisioni con personaggi della commedia dell'arte. Per Lambranzi, cfr. Silvano Giordano, Lambranzi Gregorio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, 2004.

A máscara de Truffaldino passou para a literatura espanhola, graças a uma companhia de cômicos italianos que chegaram em Madrid, em 1703, no séquito de Felipe V. Na comédia *El trufaldino español y espiritada fingida*, de José de Prado, em um dueto entre Eulalia e Colombina, foram citados os compositores Scarlatti e Bononcini.⁶⁵ Mais tarde, no entanto, deu-se a chegada das máscaras italianas em Portugal, ocorrido na metade do século.⁶⁶

Entrementes, em Roma, após o período de restrições dos espetáculos, houve um incremento progressivo das atividades teatrais. Mas, somente em 1719, encontraremos um texto de comédia que apresenta intervenções musicais: *// dottore [Balanzzone] impaurito*, de Carlo Sigismondo Capeci, representado no *Teatro de Santa Lucia della Tinta*, com cenas puramente musicais, dezesseis *arie* e coro final. Roma recomeçava a viver de forma mais despreocupada e, enfim, podia entregar-se novamente a uma vida mais leve e divertida.

FONTES

ANONIMO. *Mascherata piacevole “da recitarsi il Carnevale composta nuovamente di un Pulcinella e due Furbi”*. Viterbo: Pietro Martinelli, [1675-80].

BOSSI, Melchior. *Lo Gnaccara*. Orvieto: Rinaldo Ruuli, 1636. A primeira edição da comédia foi feita em Veneza, em 1637.

CAMETTI, Alberto. *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*. Tivoli: Arti Grafiche Chicca, 1938, II, p. 347, dagli Avvisi nel carteggio mediceo, 13 gen 1691.

CICOGNINI, Giacinto Andrea. *Il convitato di pietra*. Venezia: Zamboni, 1691.

Contabilidade Ottoboni, Biblioteca Apostólica Vaticana.

CRESCIMBENI, Giovanni Mario. *Comentarj [...] intorno alla sua Istoria della Volgar Poesia*. Roma: Antonio de' Rossi alla Piazza di Cери, 1702.

⁶⁵ Fernando Doménech, *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2007, p. 178; *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719*, a cura di John Earl Varey, Charles J. Davis, London, Tamesis books limited, 1992, p. 247-248.

⁶⁶ Durante o reinado de Dom José I, a coroa portuguesa recebe uma companhia de teatro que desembarcou em Lisboa, em fins de 1753, início de 1754, proveniente de Genova, que inicia em português a comediografia goldoniana. cfr. Giorgio Padoan, *Problemi di critica goldoniana*, Volume 16, Centro interuniversitario di studi veneti, Venezia, Longo, 2009, p. 213.

DEL TUFO, Giovanni Battista. *Ritratto o modello delle grandezze, delitie e maraviglie della Nob.ma Città di Napoli [...]*, ms. XIII C 96. Biblioteca Nazionale di Napoli [1588 c.ca].

Descrizione della barriera e della mascherata fatte in Firenze a XVII e a XI. Firenze: Sermartelli Bartolomeo e F.lli, 1613.

GIOIELLI, Mauro. I balli di Sfessanìa di Jacques Callot, *Extra*, 29 gennaio 2011 (XVIII), n. 3, p. 17-18.

LAMBRANZI, Gregorio. *Nuova e curiosa scuola de' balli teatrali - Neue und curieuze theatricalische Tantz-schul*. Nürnberg: 1716.

MERSENNE, Marin. *L'Harmonie universelle*. Paris: Sébastien Cramoisy, 1636, II, p. 293-294.

MINACCI, Pietro Francesco. *Il Bernardone*. Roma: Michel'Ercole, 1676.

PIANELLI, Giovanni Battista. *Li falsi mori*. Roma: Grignani, 1638.

SALVIATI, Giovanni Battista. *Il Tesoro*. Roma: Francesco Tizzoni, 1676.

[Tomaso Santagostini], *Non v'ha mel senza mosche*. Roma: Tizzoni, 1671.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Carmelo. *La scena veneziana nell'età di Goldoni*. Roma: Bulzoni, 1990.

BALDANO, Giovanni Lorenzo. *Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline*, Savona, ms.1600, Fac-símile do manuscrito e estudo introdutório editado por Maurizio Tarrini, Giovanni Farris, John Henry van der Meer. Savona: Associazione Ligure per la Ricerca delle Fonti Musicali - Editrice Liguria, 1995.

BARBIERI, Patrizio. *Musiche e strumenti "alla greca" nel Seicento italiano*, in Francesco Buti tra Roma e Parigi: diplomazia, poesia, teatro *Atti del Convegno Internazionale di studi*, Parma 12-15 dicembre 2007 a cura di Francesco Luisi. Roma: Torre d'Orfeo, 2009.

CAMPELLO, Giovanni Battista. *Pontificato di Innocenzo XII Diario a cura di Paolo Campello Della Spina*. Roma: Accademia Storico Giuridica, 1893.

CHIRICO, Teresa. L'inedita serenata alla regina Maria Casimira di Polonia: Pietro Ottoboni committente di cantate e serenate (1689-1709), in AAVV. La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica a cura di Nicolò Maccavino, *Atti del Convegno Internazionale di Reggio Calabria*, 16-17 maggio 2003. Reggio Calabria: Laruffa Editore, 2007, vol. II, p. 397-449.

_____. Strumenti a corde e a fiato e strumentisti in casa Ottoboni all'epoca di Händel a Roma in AAVV., Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom a cura di Sabine Ehrmann-Herfort e Matthias Schnettger, *Atti del Convegno Internazionale*

di Roma, 17-20 ottobre 2007, *Analecta musicologica*, vol 44 (2010). Kassel: Bärenreiter-Verlag, p. 291-306.

_____. Noticias inéditas sobre instrumentos de teclado, constructores y músicos en Roma, en la corte del príncipe cardenal Pietro Ottoboni entre los años 1689 y 1719. in AAVV, Domenico Scarlatti en España a cura di Luisa Morales, *Atti del Convegno Internazionale di Garrucha*, 2006-2007, Garrucha, Leal, 2009, p. 143-159.

_____. Harpsichords and Harpsichords makers employed in Rome by Cardinal Pietro Ottoboni and his Father Antonio, *The Galpin Society Journal*, vol. LXII (2009), p. 101-115.

_____. La vicenda di Adonìa nelle opere di Girolamo Frigimelica Roberti (1695) e Pietro Ottoboni (1699). Un unico progetto ottoboniano?, in AAVV.. Musikstadt Rom. *Geschichte Forschung Perspektiven*. Beiträge der Tagung »Rom, Atti del Convegno internazionale a cura di Markus Engelhardt, Roma, 28-30 settembre 2004 *Analecta musicologica*, vol. 45 (2011). Kassel: Bärenreiter, p. 218-262.

DER MEER, John Henry van. *Strumenti musicali europei del Museo Civico Medievale di Bologna*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1993.

Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 63, 2004.

DOMÉNECH, Fernando. *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2007, p. 178; *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719*, a cura di John Earl Varey, Charles J. Davis. London: Tamesis books limited, 1992, p. 247-248.

FERRERO, Mercedes Viale. *Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro ideati o promossi a Roma in Venezia e il melodramma nel Settecento a c. di Maria Teresa Muraro*. Firenze: Olschki 1978.

FRANCHI, Saverio. *Drammaturgia romana: Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio, Secolo XVII*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1988.

_____. *Drammaturgia romana*, II (1701-1750). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, p. CV-CVIX.

LA VIA, Stefano. *Il cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove lettere ed ipotesi in Intorno a Locatelli*. Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) a cura di Albert Dunning, Lucca: LIM, 1995, I, p. 319-526.

MARX, Hans Joachim. Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottoboni unter Arcangelo Corelli, *Analecta musicologica*, V (1968), p. 104-177.

MEGALE, Teresa. Gabrielli Francesco detto Scapino o Scappino, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, 1998.

MICHEL, Olivie., Bricci (Briccio, Brissio, Brizio), Giovanni, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14 (1972).

-
- MICHELASSI, Nicola. La Finta pazza a Firenze: commedie ‘spagnole’ e ‘veneziane’ nel teatro di Baldracca (1641 – 1665), *Studi secenteschi*, 2000, pp. 317-325.
- O’NEILL, Barry. The Sordellina. a Possible Origin of the Irish Regulators, *The Seán Reid Society Journal*, Vol. 2, November 2001.
- PADOAN, Giorgio. Problemi di critica goldoniana, Vol. 16, *Centro interuniversitario di studi veneti*. Venezia: Longo, 2009.
- PANDOLFI, Vito. *Siro Ferrone, La Commedia dell'arte: storia e testo*, Vol. 5, 1988.
- RASI, Luigi. *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, L-Z, II, 1905, p. 693-694.
- STAFFIERI, Gloria. *Colligite fragmenta. La vita musicale romana negli Avvisi Marescotti (1683-1707)*. Lucca: LIM, 1990, p. 94-95.
- WALKER, Thomas. Dalla “Finta pazza” alla “Veremonda”: storie di Febiarmonici, *Rivista italiana di musicologia*, X 1975, p. 223-227.
- VOLPICELLI, Maria Letizia. *Il Teatro del Cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria in Il teatro a Roma nel Settecento, a cura del Servizio Attività Culturali dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989 (Biblioteca internazionale di cultura, 21), II, p. 681-782.

A poética no caso dos personagens das velhas amas de leite cômica na ópera veneziana do século XVII

Ligiana Costa

(Universidade de Pavia, Itália)

Resumo: Através de um panorama das introduções aos libretos publicados durante o século XVII em Veneza observa-se a importância dos personagens cômicos secundários dentro das novas tramas operísticas do recém criado teatro musical mercenário. Neste breve estudo nos concentramos no caso das velhas amas de leite cômicas, que tiveram grande importância no cenário da nova ópera veneziana ao ponto de somarmos 114 personagens ao longo de um século. Estes personagens são reflexo do gosto do público veneziano, acostumado com o teatro popular das troupes de *Commedia dell'arte* e servem para compreendermos a relação dos librettistas com este público, com a tradição aristotélica e com o porvir do teatro musical.

Palavras-chave: ópera veneziana, amas de leite cômicas, commedia dell'arte

POETICS IN OLD COMIC WET NURSES ROLES IN THE 17TH-CENTURY VENETIAN OPERA

Abstract: Through an overview on the introductions of the librettos published during the seventeenth century in Venice we observe the importance of minor comic characters within the new operatic plots of the newly created mercenary musical theatre. In this brief study we focus on the case of old comic wet nurses, who had great importance in the setting of new Venetian opera arriving on 114 characters over a century. These characters are a reflection of the public taste in Venice; familiar with the popular theatre troupes of *Commedia dell'arte* and they help us to understand the relationship that librettists had with audience, the Aristotelian tradition and the future of musical theatre.

Keywords: old nurses, Venetian opera; *commedia dell'arte*

A relação conflituosa dos libretistas venezianos do século XVII com as regras da poética, sobretudo aquela aristotélica, é testemunhado pelos prefácios aos leitores no interior dos libretos¹. A obrigação de criar textos dramáticos capazes de satisfazer o gosto do público veneziano é a defesa mais comum que os autores dão às suas escolhas dramáticas e à incapacidade de respeitar as leis aristotélicas. Se no momento de seu nascimento, o drama musical insiste em se referir às fontes e as regras clássicas, nas sucessivas evoluções e, especialmente, no novo modelo veneziano, as leis a serem seguidas serão outras. A lógica do público pagante e do sistema de produção que condiciona a criação está estreitamente ligada àquela do teatro improvisado do século XVI das primeiras trupes de teatro profissionais, as companhias “dell’arte”. Siro Ferrone² define a *Commedia dell’Arte* como uma “dramaturgia de resposta”, resposta ao público que está à espera de divertimento e que é o único responsável pela continuidade e sucesso do espetáculo. A valorização do público é fundamental para que o espetáculo continue a acontecer mas também para a sobrevivência dos atores das trupes profissionais; a *Commedia dell’Arte* é uma forma de espetáculo que gira em torno da urgência, da necessidade imediata de conquistar o público. Também para Lope de Vega, autor fundamental do teatro do *Siglo de Oro* espanhol, é o gosto do público que dita as regras da escritura teatral: “porqué, como las paga el vulgor, es justo/ Hablarle en necio para darle gusto”.³ Neste sentido, há algo em comum entre a produção do drama musical de Veneza, o teatro do *Siglo de Oro* espanhol⁴ e a comédia improvisada *dell’arte*: o respeito e a adesão aos gostos do público, o que os libretistas irão chamar de “il compiacimento del pubblico”.

¹ Um estudo aprofundado dos prefácios dos libretos venezianos é feito em A. Chiarelli e A. Pompilio, *Or vaghi or fieri: cenni di poética nei libretti veneziani 1640-1740*, Bologna, CLUEB de 2004.

² S. Ferrone, “Il metodo compositivo della Commedia dell’Arte”, em *Commedia dell’Arte e spettacolo tra Sei e Settecento*, Nápoles, Editoriale Scientifico, 2001, p. 53.

³ Cit. em A. Tedesco, “Scrivere a gusto del popolo”: *l’Arte nuevo di Lope de Vega, nell’Italia del Seicento*” em Il saggiajatore musicale, XIII , 2, 2006, p. 231

⁴ As correspondências e as influências entre o texto teórico de Lope de Vega e a poética dos melodramas seiscentescos são aprofundadas por Anna Tedesco no artigo citado acima.

Para Aristóteles, há uma clara separação de posição entre as *dramatis personae*: a tragédia representaria, portanto, aquelas “melhores” que a realidade quotidiana, enquanto a comédia aquelas “piores”. A necessidade de inserir personagens baixos dentro de tramas trágicas é típica do desenvolvimento do drama musical veneziano, que fará uso de servos originários de teatro popular e outros personagens grotescos.

A necessidade dramática do *comic relief*, mecanismo dramático que permite um momento de alívio na trama através da inserção de cenas ou momentos cômicos, já havia sido intuída por Giambattista Guarini no desenvolvimento do gênero tragicomédia. Em seu tratado *// Verrato*,⁵ publicado em Ferrara em 1588, ele defende a combinação de papéis míticos pastores e servos, princípio essencial da tragicomédia, da crítica feita contra ele por Giason Denores. As críticas deste último à tragicomédia encontram uma resposta por parte de Guarini ao longo de todo o texto. Para Denores a presença de pastores e outros papéis de origem humilde não pode ser proveitosa para o público:

Eu não falo igualmente da Égloga, embora esta fosse feita por imitação. Portanto o raciocínio, os apaixonamentos, os cantos e costumes dos pastores e dos camponeses não podiam ensinar nenhuma boa maneira aos homens da cidade⁶.

Guarini contesta a afirmação de Denores e determina que a “poética”, entendida aqui como o teatro, não tem como objetivo a educação, mas o puro deleite:

Infeliz a cidade que não tem outro mestre de costumes que não a poética. A qual não tem por objetivo ensinar, mas dar dileto e ao deleitar, agradar. Se assim não fosse, porque produziriam em cena pessoas sem costumes? Velhos apaixonados, jovens perdidos, servos infieis, bajuladores, parasitas, prostitutas e outros desse tipo? Para aprender a fugir de seus vícios? E com

⁵ B. Guarini. *// Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto. M. Giason Denores. Contra le tragicomedie, et le pastorali, in un suo discorso di poesia*. Ferrara, por Vincenzo Galdura, 1588

⁶ “Non parlo parimente dell’Egloga, seben era anchor esa fatta per imitazion. Percioche i ragionamenti, gl’innamoramenti, i canti e i costumi de’pastori, e di contadini non potevano apportar alcuna buona creanza agli uomini della città” Ibid, p. 35.

que fundamento, se todas as suas ações terminam bem, e convém ao bom que pague pelo não bom?⁷

O autor reconhece a separação aristotélica entre personagens baixos na comédia e altos na tragédia, mas observa que não há nenhuma referência na Poética à ideia, natural segundo ele, de misturar no palco dois tipos de pessoas:

Ora, estas são da tragédia: a grande pessoa, a ação séria, o terror e a piedade. Da comédia: a pessoa, os fatos privados, o riso e a astúcia. Quanto à primeira confessado, e ainda pela doutrina aristotélica, que convém às tragédias os grandes personagens, e os baixos às comédias, mas nego que a natureza repugne, e a arte poética em geral, que em uma única fábula não possam se introduzir pessoas altas e não altas.⁸

Guarini argumenta que a presença de papéis baixos em tragédias antigas tinham um propósito dramático ligado à solução do nó narrativo dramático, que não podia ser dissolvido pelos personagens altos em qualidade de mensageiros ou reveladores de segredos. Guarini faz uso do mais clássico dos textos dramáticos gregos para provar a importância dos servos dentro da tragédia: a comparação Pastor Fiel/Édipo é feita várias vezes no texto, talvez como uma tentativa de elevar o nível do texto de Guarini ao de um clássico. E é com este exemplo que Guarini atribui aos servos a nobre função da dissolução:

Qual tragédia existiu, que não tivesse muito mais servos e outras pessoas desse tipo, que personagens de grande importância? Quem dissolve no

⁷ “Infelice comune che non ha altro maestro di costumi che la poetica. La qual non ha per fin l’insegnare ma il dilettare e diletando giovare. Se ciò non fosse perché produrre in scena persone scostumate? Vecchi invaghiti, giovani vani, servi infedeli, adulatori, parassiti, meretrici e altri di questa sorta? Per imparar di fuggir i loro vizi? E con quale fondamento, se tutte le azioni loro felicemente finiscono, e nientemeno del buono convien che resti pago il non buono; Ibidem.

⁸ Or queste sono della Tragedia: la persona grande, l’azione grave, il terrore, e la commiserazione. Della Commedia: la persona, e negozio privato, il riso, e i sali. Quanto alla prima confessado, e per dottrina Aristotelica ancora, che convengono alle Tragedie i personaggi grandi, e i bassi alle Commedie; ma nego bene, che ripugni alla natura, e all’arte poetica in generale, che in una sola favola s’introducano persone grandi, e non grandi. Ibidem.

Édipo de Sófocles aquele belíssimo nó? Nem o rei, nem a rainha, nem Creonte ou Tirésias , mas dois servos guardiões de rebanhos.⁹

É importante notar, entretanto, que Guarini é extremamente crítico em relação à comédia de seu tempo, a comédia improvisada recitada por “gente sórdida e mercenária que a contaminou, e a reduziu a um estado vil”, e comenta que “se ela não se acompanha com as maravilhas dos intermezzos, não existe quem as possa suportar hoje”. Guarini não defende, então, em seu texto a comédia moderna, mas a fusão de uma comédia culta com um teatro culto dramático protegendo assim a sua criação, a tragicomédia:

E sem dúvida que quem pensou em fazer passar inteira algumas delas nas fronteiras das outras, e de usar na tragédia aquilo é somente da comédia, ou seja, nesta aquilo que é típico desta, faria uma fábula inconveniente e monstruosa.¹⁰

As correspondências entre os mecanismos dramáticos da tragicomédia e o novo drama musical (*dramma per musica*) pode ser visto a partir de muitos pontos de vista, o próprio Giovanni Battista Doni no tratado *Della musica scenica* estabelece esta comparação. Ele chama as primeiras experiências seiscentescas de “representações espirituais” e classifica o novo melodrama como uma “tragicomédia musicável”.

Os personagens dos servos têm um estatuto privilegiado na construção dramática e graças a isto eles são, como observa Emelina,¹¹ a categoria social mais humilde presente nos palcos ocidentais. O servo doméstico pode circular livremente em todos os ambientes e por esta flexibilidade e mobilidade, é um

⁹ Qual Tragedia fu mai, che non avesse molto più servi, e altre persone di questa fatta, che personaggi di grande affare? Chi scioglie nell'Edipo di Sofocle quel bellissimo nodo? Né il Re, né la Reina, né Creonte, né Tiresia; ma duo servi guardiani d'armenti. Ibidem.

¹⁰ Et non ha dubbio, che chiunque pensasse di far passare intre alcuna di loro ne' confini dell'altra, e d'usare nella Tragedia quel, ch'è solo della Commedia; ovvero in questa quel, ch'è proprio di quella, farebbe favola sconvenevole, e monstruosa. Ibidem.

8 B. Guarini. *Compendio della Poesia tragicomica, tratto dai duo Verati*. Veneza, Giovanni Battista Ciotti, 1602, p. 6.

¹¹ J. Emelina. *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France 1610-1700*. Grenoble, P.U.G. 1975, p. 7.

papel perfeito para realizar as passagens de cena, os anúncios de chegadas de outros personagens e ainda explicar ao público o que acontece por trás das cenas e posicioná-los na ação dramática. Esta última característica cênica remonta as origens do teatro e se encaixa perfeitamente com a regra aristotélica da unidade de tempo. “Sem ação não pode haver nenhuma tragédia”,¹² e sem a premissa a trama não pode ser compreendida pelo público, é nessa função que aparecem em cena as velhas amas de leite eurípedeias que, uma vez no palco, executam outras funções dramáticas como a de conselheiras do herói trágico. É claro que os papéis dos servos não tinham na tragédia grega nenhum fundo cômico, mas desenvolviam muitas das funções que irão perdurar até o teatro moderno. Como veremos, no caso do drama veneziano do século XVII, a função dramática dos servos no desenvolvimento da ação ainda é a mesma, mas há um novo fator que caracteriza toda a dramaturgia libretística veneziana e isto é decisivo para o sucesso dos papéis das velhas cômicas, foco de nosso interesse: o gosto do público.

A poética do prefácios venezianos

Os prefácios dos libretos de ópera venezianos são uma importante fonte no que diz respeito às escolhas dramáticas feitas pelos libretistas. As questões mais frequentemente levantadas pelo autores tratam das três unidades aristotélicas e as diferentes causas e razões que fazem com que estas sejam ou não seguidas. Os libretistas alertam que tais unidades não condizem com a contemporaneidade e, em muitos casos, chegam até mesmo a insinuar que, se os antigos estivessem vivos eles mudariam as regras para modernizá-las.¹³ A maioria dos libretistas declararam

¹² Aristóteles. *Poética*, traduzida por Diego Lanza. Milão, Bur, 2002, p. 139.

¹³ Um exemplo encontra-se no prefácio do *Bellerofonte* de Nolfi: “Se ainda vivessem os Cratos, os Aristófanes, os Terencios mudariam talvez suas ideias”. Ou, no prefácio de Castoreo: “[...] saiba, ó leitor, que conheço os erros deste Drama (ao contrário dos outros) melhor do que você. Mas, as regras do estagirita, sobre a escritura, foram inteiramente esquecidas, porque no passar dos séculos se modificaram as formas de viver, e se Aristóteles estivesse vivo para escrever a Poética nos nossos tempos, ele a faria de outra maneira.

escrever para o prazer do público veneziano, única regra a ser seguida.¹⁴ Este “gosto veneziano” dita as regras relativas à duração do espetáculo, das cenas e árias¹⁵ e a escolha do enredo e personagens.

Poucos são os libretos que em seus prefácios explicitam as razões ou dão algum direcionamento para uma reflexão sobre a questão dos papéis secundários cômicos. Na primeira edição da *Maga Fulminata* (segunda ópera comercial a ser encenada em Veneza) há uma referência por parte do editor, e não do libretista, sobre a aparição de Scarabea e se trata de edição posterior à da estreia. O primeiro prefácio em que um libretista explica sua decisão de pôr em cena um personagem cômico é o de *Delia*, de Giulio Strozzi, de 1639. O personagem em questão é um Hermafrodita¹⁶ e o autor declara: “Eu introduzi aqui o Hilário dos Gregos, e este será o folião Hermafrodita, novo personagem que entre a gravidade da Drama e a argúcia da Comédia passeia muito bem nas nossas cenas”. É possível que “nas nossas cenas” seja uma referência ao texto de Girolamo Parabosco, *L’Hermafrodito*, publicado em Veneza em 1560. Strozzi o coloca entre o registo alto e baixo, um personagem capaz de se mover entre as máscaras “trágicas” e as “cômicas”, e cujas funções são facilitadas também pelo caráter de hermafrodita, ou seja, híbrido tragicômico. A mistura de comédia e tragédia será no final do século, o principal motivo das acusações feitas contra a instituição melodramática pelos literatos, evocando de alguma forma a disputa entre Denores e Guarini.

¹⁴ Uma pequena amostra dos prefácios, onde o gosto do público é usado como um ponto crucial para as escolhas dramáticas: “Você perde o tempo, oh leitor, se com a Poética de Aristóteles em mãos for rastreando os erros deste trabalho, pois eu confesso livremente que ao escrevê-lo não quis seguir outros preceitos, que não os sentimentos do inventor das máquinas e que não tive outro objetivo além do gênio do povo, para quem ele será representado.” *Bellerofonte*, Nolfi (1642).

“[...] A verdadeira regra é satisfazer aqueles que ouvem.” *L’Ulisse errante*, Badoaro, (1644)

“[...] Minha musa, que perdeu a vergonha nos palcos privados, não se importa de passar por meretriz nos teatros públicos. [...] Mas saiba que a minha intenção nunca foi inserir a obscenidade, pelo contrário, foi a de levá-lo a se lamentar comigo a depravada corruptela do século.” *Pericle effeminato*, Castoreo (1653).

¹⁵ “[A trama] é, frequentemente adornada com árias que aparecem com alguma diferença na ordem, segundo uso atual de Veneza, acostumada à brevidade, e ao deleite.” *La Costanza trionfante* Ivanovich (1673).

¹⁶ Esse personagem refere-se, em sua ária, a Scarabea, a velha introduzida por Benedetto Ferrari no libreto da *Maga Fulminata*. O personagem Ermafrodito diz ser filho de Mercúrio mas diz ter tido Scarabea como ama de leite e de ter bebido seu leite, por isso seu caráter é próximo do dela.

Giovanni Mario Crescimbeni expressa suas convicções na sua *La bellezza della volgar poesia*:

[...] assim que para agradar mais com a novidade o apático gosto dos expectadores, a igualmente repugnante a maldade das coisas cômicas e a gravidade das trágicas, o inventor dos dramas uniu uma a outra nestes, colocando em prática com monstruosidade não mais ouvida entre os reis e heróis e outros personagens ilustres, e bufões e servos, e homens vis. Esta confusão de personagens foi a causa da destruição total das regras poéticas, que entrou em desuso de tal forma que nem mesmo se manteve a dicção, a qual foi obrigada a servir à música que perdeu a sua pureza e se encheu de idiotices.¹⁷

O caráter tragicômico é próprio, e principalmente, dos papéis das velhas amas de leite. Estas podem passar de cenas sérias a cenas cômicas sem a necessidade de disfarce interno, tradicionais nestes libretos, nos quais os personagens se disfarçam em cena para atingir um objetivo. Um exemplo dessa implícita dualidade está presente no papel da ama de leite da *Incoronazione di Poppea* de Badoaro e Monteverdi, que pode ser capaz de lidar com assuntos sérios e morais (embora sempre no espírito de Carpe Diem), em um diálogo com Ottavia (II/5) e ir para auto-ironia cômica em uma cena com a dama de companhia Drusilla e o valete (II/9). Em 1692, em Modena, Giovanni Battista Neri apresentou *L'ingresso alla gioventù* de Claudio Nerone com uma velha que, ao contrário da grande parte dos libretos anteriores, é parte fundamental do enredo. Este é um caso isolado e curioso sendo que no final do século os papéis das velhas amas de leite eram raros, mas o texto do prefácio do libreto expressa essa ambivalência dos personagens de velhas entre o sério e o cômico:

¹⁷ [...] imperciocché per maggiormente lusingare con la novità lo svogliato gusto degli spettatori, nauseanti egualmente la viltà delle cose comiche e la gravità delle tragiche, l'inventor de' drammi unì l'una e l'altra in essi, mettendo pratica con mostruosità non più udita tra re ed eroi ed altri illustri personaggi, e buffoni e servi e vilissimi uomini. Questo guazzabuglio di personaggi fu cagione del total guastamento delle regole poetiche, le quali andarono di tal maniera in disuso che né meno si riguardò più alla locuzione, la quale, costretta a servire alla musica, perdé la sua purezza e si riempì di idiotismi. Cit. em R. Di Benedetto, "Poetiche e polemiche", em *Storia dell'opera italiana*, editado por Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. 6, Turim, EDT, 1988, p. 20

Venho elevar a personagem da velha ao uso comum, pois esta é sempre serva ou ama de leite e parte desnecessária ao desenvolvimento da trama; tornando-a sujeito nobre e obrigatório na trama. [...] Você vai ver, portanto, o sério misturado com o ridículo e o tenro unido à moral com aquela variedade que pela angustia do tempo foi permitida à fantasia.¹⁸

Minato, ao apresentar seu *Il silentio d'Arpocrate*, nos palcos romanos em 1686 justifica servilmente a sua escolha dramática, que é basicamente um reflexo de práticas venezianas:

Por se conformar ao costume do nosso século que nas composições dramáticas sempre adora o sério unido ao cômico, não pareceu inconveniente alegrar o contínuo sério com a adição de um interlocutor jocoso, sem no entanto ofender minimamente em nada a integridade da ópera, e a multiplicidade e conexão de tantos verossímeis acontecimentos que ocorrem.¹⁹

Um caso raro de escolhas dramatúrgicas sobre as amas de leite se encontra no prefácio de *L'incostanza trionfante overo il Theseo* de Francesco Piccoli representada no Teatro San Cassiano, em 1658. Andrea Giuliani apresenta o autor e elogia o seu esforço em não usar nenhum de toda a longa série de *topoi* que agora, vinte anos depois da *Maga Fulminata*, eram uso quase obrigatório para o sucesso do drama, incluindo o papel da velha ama de leite:

O Autor [tem] com todo o estudo evitado colocar neste drama aquelas tramas, que foram, e que são comuns a quase todas as composições semelhantes. Nele não irás ver portanto cartas, nem retratos, nem joias, nem príncipes, nem princesas disfarçadas, nem personagens fingidos de amas de leite, nem outras pretensas invenções que, apesar de serem produzidas para o novo e diferente são, no entanto, sempre as mesmas, e certamente não podem encantar. Nele encontrarás uma ordem contínua de simulações,

¹⁸ Vengo a levar il personaggio della vecchia dall'uso commune di esser sempre o serva o nutrice e parte non necessaria al viluppo, rendendola sogetto nobile, et obligato all'intreccio. [...] Vedrai dunque il serio misto al ridicolo e il tenero unito al morale con quella varietà che dall'angustia del tempo è stata permessa alla fantasia? Citado em P. Fabbri. *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*. Roma, Bulzoni, 2003. p. 275.

¹⁹ Ivi, p. 274.

cabalas e artifícios, que caminham com puro passo natural, o político, e eu espero que não te desagradem.²⁰

A verossimilhança, baseada nas regras poética aristotélica, oferece a possibilidade aos libretistas de explorar a utilização de papéis cômicos. De acordo com os princípios da verossimilhança, os personagens de alto escalão que realizam ações públicas cantando são menos críveis que aqueles mitológicos. Quanto aos personagens cômicos a lógica é semelhante: a pessoa de classe baixa que canta durante a ação cênica parece justificada por sua natureza leve e despreocupada. A métrica é uma maneira de diferenciar e caracterizar os papéis cômicos, bem como outros tipos de papéis. A imitação do modo de falar grotesco se concretiza através da utilização de versos esdrúxulos²¹ e nas formas estróficas que dão a possibilidade de repetição melódica com baixo ostinato associado ao humor e comicidade. O autor anônimo do *Il Corago* explica:

As [ações] ridículas são sobre as pessoas mais tolas e que têm notável modo de raciocinar com inflexões plebeias e que são reconhecidas por nós, porque a imitação de seus modos mais se assemelha ao canto que à fala; assim resultando mais alegre e admirável.²²

A dependência da aprovação do público veneziano e seu gosto é, como já foi dito, a justificativa usada na maioria dos textos teóricos dos libretistas, seguido

²⁰ L'autore [ha] con tutto lo studio evitato d' innestar in questo Drama quegl' intrecci, che sono stati, e sono communi à quasi tutte simili Compositioni. Non vi vedrai perciò, ne Lettere, ne Ritratti, ne Monili, ne Prencipi, ne Prencipesse in Habiti mentiti, ne Parti supposti da Nutrici, ne altre pretese inventioni tali, che se bene si producono per nuove, e diverse, sono però sempre le stesse, nè possono certo più dilettare. Vi troverai bensi un'ordine continuato di simulationi, cabale, ed artificij, che caminano con puro passo Naturale, ò Politico, e che come spero non ti spiaceranno. Citado em E. Rosand. *Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre*. Berkeley, University of California Press, 1991, p. 427.

²¹ Anon., *Argomento et scenario dele nozze d'Enea in Lavinia*: "E assim para acomodar aos personagens e aos afetos que devem ser expressados por eles, me servi de diferentes métricas de versos, dando o mais esdrúxulo às pessoas baixas."

²² Nelle [azioni] ridicole sono a proposito le persone più sciocche e che abbino notabile modo di ragionare con inflessioni plebee e che sono da noi conosciute, perché l'imitazione dei loro modi quanto più si accosta cantando al parlare di quelli, tanto più riesce giocondo et ammirabile. *Il corago o vero alcune osservazioni per meter bene in scena le composizioni drammatiche*, com curadoria de Paolo Fabbri e Angelo Pompilio. Florença, L. S. Olschki, 1983, p. 84.

de desculpas práticas sobre as mudanças de cena e maquinaria. A questão de gosto tem uma relação direta com a história do teatro veneziano (e, em geral, italiano). Graças à particular estrutura social e política da Sereníssima República, sua produção de teatro público era maior e mais diversificada que na maioria das regiões italianas. Desde 1508 o público veneziano conhecia a prática de pagar para assistir performances dramáticas.²³ Antes dessa ocasião, o público muitas vezes tinha visto nas praças venezianas as momarias organizadas pelas *Compagnie delle Calze* entre os séculos XV e XVI. Em 1581 os jesuítas intervêm e proíbem as comédias em Veneza porque nos palcos havia “muita imoralidade, com escândalos”, mas isso não impede a passagem dos Andreini em 1583 na Sereníssima.

No momento dos primeiros dramas musicais, o público veneziano já estava acostumado a pagar para assistir espetáculos e já havia uma longa e continua relação com o teatro cômico feito nas praças e nos teatros. O novo público de ópera deseja, então, encontrar em cena vestígios daquelas praças e daqueles espetáculos feitos pelos comediantes *dell'arte*. Pirrotta, no artigo seminal *Commedia dell'Arte e Opera* explora as semelhanças entre os dois tipos de espetáculo e traça, pela primeira vez, um paralelo entre os dois. Como é sabido, a difusão e o sucesso da ópera em Veneza foram extremamente destrutivos para o mercado da *Commedia dell'Arte*. Pirrotta observa que a concorrência entre os dois gêneros é um dos fatores que favoreceram a aproximação mútua:

Por um lado, a definição da ópera musical ainda estava demasiado incerta e muito recente para não se curvar e acolher todos tipos de novos elementos que fossem considerados adequados para aumentar o sucesso do espetáculo. Do outro lado, os comediantes foram obrigados a aumentar o espaço já considerável que estes concediam à música, e tentaram se apossar de outra característica do teatro musical: o uso de cenografias grandiosas e de máquinas teatrais.²⁴

²³ As representações do romano Francesco Cherea de 1508 em San Canzian em Biri eram ao ar livre e pagas. Curioso lembrar que o primeiro a trazer o teatro pago, bem como o primeiro a trazer a ópera a pagamento para Veneza são romanos.

²⁴ N. Pirrotta. “Commedia dell'Arte e opera”, em *Scelte poetiche di musicisti*. Veneza, Marsilio, 1987, p. 162.

Para diferenciar os personagens e situações criadas para adaptações libretísticas, os autores usam frequentemente após as explicações da trama para os leitores, o termo “se finge”. Toda vez que os libretistas mencionam a obrigação de seguir o gosto de Veneza estão implicitamente falando sobre todos estes *topoi* herdados do teatro de prosa e, portanto, também dos papéis das velhas amas de leite cômicas. Giacomo Castoreo na introdução de seu *Pazzo politico* encenado em um salão privado em 1658 é bastante explícito na sua intenção de agradar o público e explicita a necessidade de se apoiar nos “mímicos” e, portanto, no teatro cômico. “Eu escrevi o tolo para fazer você rir: tanto chegou à pobre poesia, que sem o apoio dos mímicos, não conseguaria estender uma mão para roubar um aplauso de sua boca”.

A mudança de cenas e cenografias, como mencionado acima, é um fator importante para a inserção de papéis cômicos na trama. Os típicos diálogos cômicos entre a velha ama de leite e o pajem tornavam possível mudar cenários e máquinas sem perturbar a atenção dos espectadores, pois eles aconteciam na boca do palco, dando a possibilidade de fechar a cortina para as manobras técnicas de troca de cenário. Badoaro, na introdução de *Ulisse errante* de 1644 vai ainda mais longe, dizendo que a música está, em geral, dentro do teatro simplesmente para dar “mais tempo para mudanças de cenário”, e aqui se vê a importância que as máquinas cênicas já tinham nos anos 40 em Veneza.²⁵

O próprio papel de Scarabea, a primeira velha das cenas venezianas, parece ter esta função prática de cortina para a mudança de cenário, uma vez que logo após a sua primeira ária (I/4), acontece a aparição mágica da feiticeira acompanhada de um trovão. Uma grande parte das cenas cômicas é colocada antes de complexas mudanças de cena. Uma vez que habitualmente estas cenas eram realizadas no proscênio no palco, e exista a possibilidade de fechar o palco e fazer a troca escondida, como podemos deduzir a partir da seguinte passagem do “a quem lê” do *Amore Innamorato* em 1642:

[...] Para se ajustar às máquinas, e para mover o ridículo vos foi inserido uma *canzonetta*, o que dará aos verdadeiros professores de arte uma clara

²⁵ *Ulisse errante*. Veneza, Pinelli, 1644.

distinção dos autores, e saberão que não podem obedecer aqueles que esperavam contar vantagem com este trabalho.²⁶

Com a função de *comic relief* ou de enchimento de ação entre as mudanças de cena, permanece o fato de que os papéis cômicos têm no repertório operístico veneziano grande importância. Lorenzo Bianconi em um discurso em uma mesa redonda observou:

Quando uma ópera é transformada em vista de um certo gosto local, um certo uso atual, de uma certa expectativa do público, então, talvez neste momento seja possível estabelecer qual é o gosto do público. Estas transformações permitem fazer não somente uma história da ópera, mas também uma história do gosto, uma história do público dessas óperas. Portanto, há um interesse em sentido amplo, sociológico-musical em uma pesquisa deste tipo.²⁷

A forte presença de papéis cômicos nos palcos operísticos venezianos serve como parâmetro e indicador não somente do gosto, mas também da natureza do público. Pode-se argumentar portanto, que a presença desses papéis começa nas origens do teatro e tem como um passo fundamental o nascimento e o advento da tragicomédia. Na cristalização da ópera musical veneziana os papéis secundários cômicos encontram terreno fértil graças à presença de companhias “dell’Arte” (e das precedentes *compagnie della Calza*) e graças à interseção entre o público de teatro popular e do novo gênero musical. O público precisava encontrar no palco pontos de referência provenientes do teatro de rua e os libretistas estavam conscientes disso, se adaptaram ao público e se curvaram para criar, junto aos espectadores, um novo gênero dramático fresco: a ópera musical veneziana, que será exportada com todos os seus *topoi*, seus clichês e, porque não, a sua “poética” de Nápoles a Viena e de Génova a Dresden.

²⁶ [...] per aggiustarsi alle macchine, e per muover' il redicolo s'è inserita, qualche canzonetta, che darà a' veri professori dell'arte chiara distinzione degli autori, e conosceranno non potersi non ubbidire à coloro, che si sperano con quest'opera d'avantaggiarsi.

²⁷ Discurso transcrito em *Veneza e il melodramma nel Seicento*, editado por Maria Teresa Muraro. Florença, Olshki de 1976.

Referências

- ACCORSI, Maria Grazia. "Morale e retorica nei melodrammi di Benedetto Ferrari", em *Musica Scienza e Idee nella Serenissima durante il seicento*, organizado por Francesco Passadore e Franco Rossi, atos dos convenios internacionais de estudos (Veneza, 13-15 dezembro 1993). Veneza: Fondazione Levi, 1996, p. 325-363.
- BIANCONI, Lorenzo; WALKER, Thomas. "Dalla Finta pazza alla Veremonda: Storie di febriarmonici", em *Rivista Italiana di Musicologia*, X, 1975, p. 380-454.
- "L'Ercole in Rialto" em *Venezia e il melodramma nel Seicento*, organizado por Maria Teresa Muraro. Florença: Olschki, 1976, p. 259-272.
- FABBRI, Paolo. "Diffusione dell'opera", em *Musica in scena*, 8 voll., Turim, Utet, I: *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, p. 105-127.
- GUARINI, Battista. *Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto m. Giason Denores. Contra le tragicomedie, et le pastorali, in vn suo discorso di poesia*. Ferrara: Vincenzo Galdura, 1588.
- Compendio della Poesia tragicomica, tratto dai duo Verati*. Veneza: Gio. Battista Ciotti, 1602.
- LATTARICO, Jean François. "All'uso di Venezia". Présences du spectateur dans les préfaces de quelques *libretti per musica* vénitiens (1637-1677)", em *Les traces du spectateur. Italie, XVII-XVIII siècles*, organizado por Françoise Decroisette. Saint-Denis: PUV, 2006, p. 37-60.
- MANGINI, Nicola. "La tragedia e la commedia", em *Storia della Cultura Veneta: il Seicento*, I, organizado por Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi. Vicenza: N. Pozza, 1983, p. 297-326.
- PIRROTTA, Nino. "Commedia dell'Arte e opera", em *Scelte poetiche di musicisti*. Veneza: Marsilio Editori, 1987, p. 147-171.
- "Scelte poetiche di Monteverdi", em *Scelte poetiche di musicisti*. Veneza: Marsilio Editori, 1987, p. 81-146.
- "Ferrari", em *Enciclopedia dello spettacolo*, V. Roma: 1958, p. 187-188.
- POMPILIO, Angelo; CHIARELLI, Angela. *Or vaghi or fieri, cenni di poetica nei libretti veneziani: circa 1640-1740*. Bolonha: Clueb, 2004.
- ROSAND, Ellen. *Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre*. Berkeley: University of California press, 1991.
- ROSENKRANZ, Karl. *Esthétique du laid*, tradução para o francês de Sibylle Muller. Belval: Circé, 2004.
- STAFFIERI, Gloria. "Lo scenario nell'opera in musica del XVII secolo", in *Le parole della musica*, organizado por Maria Teresa Muraro. Firenze: Olschki, 1995, p. 3-31.

TEDESCO, Anna. "Scrivere a gusti del popolo": l'*Arte nuevo* di Lope de Vega nell'Italia del Seicento", em *Il saggiajore musicale*, XIII, 2, 2006, p. 223-245.

Dystopic Marital Narratives at the Opéra-Comique during the Regency

Marcie Ray

(Michigan State University)

Abstract: In the early eighteenth century, most comedies that featured lovers conclude in marriage or the promise of marriage. Comedies adapted from the *commedia dell'arte* tradition, a widely known comic genre, rigorously applied the conventional comic formula even if lovers have to be shuffled around at the denouement to ensure that each character ended up with a mate. However, in the early decades of the eighteenth century, two comedies premiering at the Opéra-Comique in Paris experimented with this traditional formula, and critiqued the happiness promised by such an ending. The first was Louis Fuselier, Jacques-Philippe D'Orneval, and Alain-René Le Sage's *Le Tableau de mariage* (*The Tableau of Marriage*, 1716), which explored the theme of domestic abuse, while the second, D'Orneval and Le Sage's *L'Isle des Amazones* (*The Island of the Amazons*, 1718), featured an Amazonian utopia where women married only once and for only three months. These *opéras-comiques*, like dystopic fairy tales before them, critique marriage, and experiment with the conventional ending because it no longer seemed to offer, without irony, the promise of lasting happiness.

Keywords: *commedia dell'arte*; Opéra-Comique; dystopic marital narratives.

Introduction

In the winter of 1716 a comedy called *Le Tableau de mariage* (*The Tableau of Marriage*) premiered at the Parisian Opéra-Comique theater. It satirized France's almost non-existent policies regarding domestic abuse. The main character, Diamantine, wakes from a terrible nightmare on the morning of her wedding day. Although she dreamed of two lovebirds preparing their nest, it quickly took an ugly turn. The female bird tenderly caressed the male, but she suffered two furious punches to the face in return. Remorseless, the male bird then flew away. Sensing that it was a baleful premonition, Diamantine tells her servant, Olivette, that she will not sign her marriage contract and will have to ask her fiancé, Octave, if they can postpone their wedding. Before she has a chance to break off her impending marriage, her notary and her ribbon merchant arrive to help her with nuptial preparations. Unfortunately, they only bolster her fears; to the tunes of well-known love songs, the men sing about how they abuse their wives, and how they dream of their spouses' deaths. When Diamantine's aunt and uncle arrive to ameliorate her anxiety, even they come to blows, and the whole cast must work together to wrench them apart. After seeing and hearing about so many disastrous effects of marriage, Diamantine resolves not to marry. Instead of celebrating a wedding, the characters convert the wedding plans into a party to celebrate a "contre-fiançailles" or broken engagement. Her servant, Olivette, proclaims happily that she and her mistress were not silly (*sottise*) enough to get married.

Such an ending is largely unheard of in the early modern comic repertoire. Most comedies that feature lovers in this period conclude in marriage or the promise of marriage. The *commedia dell'arte* tradition became especially emblematic of these kinds of narratives in this period when its Italian actors began performing all over Europe. In this comic tradition, the conventional comic formula was rigorously applied, even if lovers have to be shuffled around at the denouement to ensure that each character ends up with a mate. Although this period saw the rise of the *commedia dell'arte*, their comic antics were hardly new. Rather, the *commedia dell'arte*'s comic formula was of ancient vintage. Northrop

Frye has shown that this formula descends from the classical works of Plautus and Terence.¹ Typically in such plots, a young hero desires to wed a young lady, but some obstacle, often paternal, arrests his progress. Through a plot twist, the hero unites with the heroine, and their union symbolizes the crystallization of a new world order. This movement from a corrupt or outdated society to another, modern and more optimistic one makes up the basic thrust of most comedies.² These classical formulas even continue to inform today's romantic comedies.

However, two comedies premiering at the Opéra-Comique in the 1710s experimented with this formula, and critiqued the happiness promised by such endings. The first was *Le Tableau de mariage*, which featured the theme of domestic abuse, while the second, *L'Isle des Amazones* (*The Island of the Amazons*, 1718), presented an Amazonian utopia, where women married only once and for only three months simply to ensure the continuation of their race.³ When a husband's three months are up, he is immediately shipped off the island. Many scenes from this musical comedy feature husbands' tearful departures. Thus, when the cast celebrates a wedding at the end, the audience already knows that it is not destined to last. For the Amazon, happiness was not born of marriage, but from the social and political power she wielded in her matriarchal republic. Thus, unlike in early modern France, the Amazons looked beyond marriage as their greatest goal in life along with motherhood, and instead took pleasure in controlling the state, their bodies, and the institution of marriage. Ultimately, this comedy portrays marriage as more of a duty than the path to lasting happiness.

These two *opéras-comiques*, as the genre was known, are two exceptions in this tradition. Most *opéras-comiques* end in marriage, like the *commedia dell'arte* repertoire that inspired this French genre. A couple of things may account for these experiments with the conventional comic formula. The primary reason for such an enterprise was the recent proto-feminist thinking about marriage. The seventeenth-century women known as *précieuses* began articulating progressive

¹ Frye, 1957, particularly p. 163-186.

² See *ibid.*, p. 163.

³ Since the sixteenth century in France, marriage was a legal precondition for childbearing. The edict of 1556 prohibited clandestine pregnancy and childbirth. The edict of 1708 renewed these prohibitions.

stances about the role of women in society. Although their salon conversations, as well as the literature that issued from them, considered a number of issues, prominent concerns were love, marriage, and motherhood. In particular, some *précieuses* protested women's submissive role in marriage and the toll it took upon a woman's body to be continually pregnant. *Le Tableau de mariage* and *L'Isle des Amazones* can be seen to explore some of these themes.

But it is not just that the authors of these *opéras-comiques* incorporated *précieuse* politics into their comedies. The *forains* – the writers, musicians, and actors at the Opéra-Comique – also explored the ramifications of proto-feminist thought upon traditional comic structure. To do this, they adopted proto-feminist literary developments, as well. Women had become important innovators in literature (primarily) and drama, recrafting older formulas to suit their progressive social agendas. Some writers, for example, ended their stories without the union of the central couple despite the fact that this was a conventional way to end both novels and fairy tales. Librettists at the Opéra-Comique adopted these literary experiments to rethink conventional comic structure for the stage. Although such endings are by far the exception in both the literary and dramatic realms, dystopic *opéras-comiques* are directly related to these women's contestation of conventional ideas about marriage and happiness, as well as their experiments with narrative formulae. Like female writers in the seventeenth century, early eighteenth-century librettists for the Opéra-Comique explored new endings as a way of grappling with the problems marriage could pose for women. *Le Tableau de mariage* shows that violence and neglect may await a woman after marriage, and *L'Isle des Amazones* asserts that women hardly need long-lasting marriages to run a successful society. As such, both question the *raison d'être* of the conventional comic ending – that it presupposes lasting happiness.

This essay begins by examining the tradition from which these *opéras-comiques* sprang, to demonstrate that these comedies are exceptional in their treatment of marriage, both in terms of plot and in terms of structure. Next, I turn to the *opéras-comiques* themselves, situating them in contemporary thought and literary practices.

Commedia dell'arte conventions and repertoire

To establish that the comedies in this essay represent a departure from more conventional examples of the repertoire, I first discuss the typical features of the *commedia dell'arte* as it developed in France, and then I show how the *forains* adapted this material for the Opéra-Comique, while continuing to use, for the most part, traditional comic formulas.

Before the *forains* began adapting *commedia dell'arte* repertoire, the Italian comic tradition had already had a long history in Paris. Italian comedians first performed for Charles IX's court in 1571, and would continue to travel to France intermittently until King Louis XIV established a permanent troupe in Paris in 1662.⁴ Although it is notoriously difficult to pin down a largely improvised repertoire, a few stable consistencies exist in the comedies that the Italians brought with them to France. The oldest extant Italian scenarios have helped historians pinpoint some of the typical features of this repertoire. In 1611, actor and troupe leader, Flaminio Scala published *commedia dell'arte* scenarios in Venice.⁵ Rather than written out dialogue, these scenarios summarize the situations of each comedy. These descriptions illuminate what kinds of comedies the Italian troupes brought with them to France in the late sixteenth and seventeenth centuries. Standard features of the *commedia dell'arte* include stock gags or stage business called *lazzi* and fixed character types known as *tipi fissi*. These fixed characters included at least one pair of lovers, one or more old men, and clown characters, who often portray servants.

Of the forty-eight plays in Scala's collection, thirty-nine of these scenarios feature the standard love plot, in which a pair of lovers struggle to unite, obstructed by some obstacle, such as a father or a rival. Whatever stands in the lovers' way is eventually overcome, and in the end, all the characters celebrate the lovers' union. Occasionally, a second set of lovers also marries, such as two

⁴ To read about the history of Italian comic troupes in seventeenth-century Paris, see Scott, 1990.

⁵ See Scala, 1611. For English translations, see *The Commedia dell'arte of Flaminio Scala: A Translation and Analysis of Thirty Scenarios*, trans. Richard Andrews (Lanham, MD: Scarecrow Press, 2008).

servants. While not all of Scala's plays were comedies, most fit this mold, and all of the comedies that feature lovers do end in marriage, even if lovers must be traded at the last minute so that each marriageable character ends up with a mate.

While Scala's publication features scenarios rather than fully transcribed dialogue, few of the scenarios treat proto-feminist ideas in any large-scale way.⁶ Instead these scenarios document more traditional thoughts and practices, particularly in terms of the relationships between men and women. For example, violence against women remains unquestioned.⁷ In Scala's collection, several characters are raped and then, if the victim is unmarried, she marries her rapist.⁸ While she may initially protest her stolen virtue, she is always convinced in the end to marry her seducer. In part, such an ending reflected contemporary practices, since sex before marriage was considered a *fait accompli* after which the couple must officially marry. But such scenarios also show how rigorously the "happy" ending featuring marriage was applied.

The only comedy that addresses contemporary women's arguments against marriage in a documented way is *Il Pellegrino fido amante* (*The Faithful Loving Pilgrim*), where Isabella does not like the idea of submitting to a husband. Throughout the scenario, Isabella (in disguise as a page named Fabrizio) discourages other characters from love and marriage, offering tales of suffering lovers and generally scoffing at love. But Isabella's resistance is eventually overcome by her suitor's fidelity, and she marries him in the end.

It was not until the Italians became a permanent fixture at the French court that they began to appeal specifically to French taste. At this time, we have the first documented evidence that the *commedia dell'arte* addressed contemporary French concerns about women's place in love, marriage, and society. Other aspects of these comedies, however, had already begun to diverge from the general features of Scala's scenarios. The comic scenes (as opposed to the love scenes) became increasingly more important. In part, the clowns or *zanni*

⁶ For an overview of women's limitations in Renaissance Italy, see Kelly, 1977, p. 137-164.

⁷ For more on contemporary thinking about rape in Italy, see Cohen, 2000, p. 47-75.

⁸ See, for instance, *Il capitano*, *Flavio finto negotiante*, and *Il vecchio geloso* in the Scala collection.

often dominated the action of the plays outside of Italy since it was easier for foreign audiences to understand physical comedy, rather than the more subtle language play of the lovers. A few years after Louis XIV had granted the Italian troupe permanent residence in Paris (1662), the Italians began adapting their comedies to the French taste with its production of *Le régale des dames* (*The Delight of the Ladies*, 1668).

The Italian troupes in Paris began to blend French comedy with their traditional repertoire in response to their permanent status in the theatrical landscape. When they were an itinerant troupe, they only needed to maintain a small stock of plays. But once an Italian troupe became a permanent fixture in Paris, they needed a much larger repertoire. By 1668, when they began to appeal to the French taste, they had likely exhausted their traditional repertoire. Luckily for the troupe, the rising demand for new material was met by the talents of a new generation of French-speaking Italian actors born in France to their Italian actor parents, as well as several French dramatists, who contributed French comedies to the Italian theater.

In this new repertoire, however, love plots ending in marriage are still standard fare. But to appeal to contemporary French tastes for the marvelous (*merveilleux*), dramatists enhanced these traditional plots with music, dance, magic, and exotic fantasy. Most, but not all of this later repertoire, end in marriage when they feature lovers. If one consults Evaristo Gherardi's six-volume collection of plays performed in the seventeenth century at the Théâtre Italien, as it was known, one finds only a few exceptions. In the first volume, for instance, only one comedy does not end in marriage, but not out of any proto-feminist consideration. This comedy, called *La Matrone d'Ephese* (1682), does not end in marriage because the main character, a greedy attorney (*procureur*), tries to marry polygamously.⁹ His attempt fails and he is arrested before he can carry out his scheme to marry a very wealthy old widow, whom he hoped would quickly die and leave him all her money.

⁹ See Gherardi, 1695, p. 101-37.

Unlike Scala's collection, Gherardi's comedies consist of fully written out dialogue, although improvisation was still an important component of the show. As a result, historians can better establish some of the topical references in this later collection of comedies. Many of the comedies in Gherardi's volumes treat contemporary women's concerns. Nevertheless, almost all of the comedies end with the conventional marriage.

The Théâtre Italien's explorations of contemporary courtship practices stuttered to a halt, however, when Louis XIV exiled the Italian troupe in 1697, allegedly for their thinly veiled farce about his second wife entitled *The False Prude*.¹⁰ After the king expelled the Italian actors, acrobatic troupes from two Parisian fairgrounds – the fairs of Saint-Germain and Saint-Laurent – refashioned the Italians' repertoire and continued the Italians' tradition of comedy in a genre later called opéras-comiques.¹¹ By 1715, because of their common source material, the two fairground theaters became known together as the Opéra-Comique.¹²

When the repertoire changed hands, the troupe at the Opéra-Comique made greater use of song. In the years before their exile, the Italians had started incorporating popular French tunes into their works, but the *forains* made song central to their repertoire. Like the Italians before them, the music arrangers for the Opéra-Comique chose pre-existing and well-known songs, and deployed them in ways to highlight contemporary anxieties. Additionally, the *forains* added new, often satirical, verses to heighten their comic scenarios, particularly since the new texts are often in tension with the song's original text. These songs were

¹⁰ William Brooks has shown that the Italian's expulsion was precipitated by a number of factors, financial, as well as thematic. *La Fausse prude* seems to have been only slightly more than pretext for relieving the Italians. See Brooks, 1996, p. 840-847.

¹¹ For a general history of the eighteenth-century Opéra-Comique in English, see Isherwood, 1986; and Barnes, 1965. For a general history in French, see Martin, 2002.

¹² In the seventeenth century, King Louis XIV granted exclusive artistic rights to the theaters he curated. For instance, the Comédie Française alone could produce dramas in French, while the Opéra held sole rights to song and dance. As the popularity of the Opéra waned and the king's financial support declined, the Opéra's management sought to secure extra funds. The *forains* purchased the rights to song and dance from the Opéra in 1708, but the deal dissolved when the management of the fairground theaters changed hands. In 1713, after the Opéra director's death, the management of the bankrupt Opéra again sold the *forains* the right to use music.

particularly useful for satire, since the Parisian public had been using song as a means to criticize aspects of its culture for over a century already.

Popular song had already long been a means to disseminate gossip, news, and political critique in the streets of Paris. The *forains* thus harnessed a well-known musical practice to help attract audiences, but also to critique contemporary society. This spontaneous song tradition had developed a rich life in Paris over the previous century,¹³ becoming associated with the Pont Neuf, a bridge that opened in 1607 in the heart of Paris. Song vendors huddled at one end of the bridge near the Samaritaine, a hydraulic machine that pumped water into central Paris. These songsters sang well-known tunes with newly contrived verses about all aspects of Parisian life, such as court gossip, criminals' executions, news about military campaigns, and updates on religious and academic quarrels. Concealed in the vendors' coat pockets were seditious verses, which they peddled quietly to an eager clientele. The hucksters invented some of the verses themselves, while courtiers anonymously furnished others that illuminated intimate details of courtly life. In this tradition, the verses were more important than the tune to which they were set. Generally, the music bestowed structure for the verses and helped a semiliterate public remember the words. Occasionally, a tune would be chosen to underscore the subject of the poetry. A songwriter might choose a march, for instance, to set verses about military campaigns.

In the late years of Louis XIV's reign, these songs had become so commonplace that librettists adapted them for officially sponsored musical theater. In 1690, authors weaved *pont-neufs* into French farces, performed by the king's Italian *commedia dell'arte* troupe. For instance, Charles Dufresny deployed

¹³ For a review of this history in English, see Isherwood, 1986, p. 3-21 and p. 60-67. Historians have wrangled over the history of the *vaudeville* for centuries. Some historians claim that the *vaudeville* came from a sometime poet and musician Olivier Basselin, who wrote political songs in mid-fifteenth century Normandy against the invading English. For this version of history, see Genest, 1925, p. 65-66; Font, 1894, p. 9-17; Prioleau, 1890; and Barnes, 1965, p. 131-175. Other historians attribute *vaudevilles* to Jean Le Houx, an attorney, who claimed to have "edited" Basselin's songs, but most likely wrote them, using Basselin's name as a pseudonym. For this version of the *vaudeville*'s history, see Gasté, 1887. Julien Tiersot agrees with Gasté, but also argues that the *vaudeville* was not a Norman invention, citing evidence from sixteenth-century song collections from throughout France printed with the term *voix de ville* in the title. See Tiersot, 1889, p. 226-239. See also Muirhead, 1875.

pont-neufs in three of his opera parodies: *Opéra de campagne* (1692); *Les Unions des deux opéras* (1692); and *Le Départ des comédiens* (1694). The Gherardi collection also includes a number of songs at the end of each volume. After the Italian troupe's exile, the *forains* continued and expanded the use of *pont-neufs* (called *vaudevilles* when they are performed as part of an *opéra-comique*).

While *opéras-comiques* would eventually include newly composed *ariettes* and choruses, in their developmental years, the *forains* did not write much original music. Like their Italian predecessors, they pilfered tunes from a vast treasury of publicly accessible melodies. The fairground librettists and their composer-arrangers selected songs from a range of pre-existing musical material, from drinking songs and love tunes to airs from Jean-Baptiste Lully's *tragédies en musique*. Unlike the Italians, the *forains* mostly composed new words to these pre-existing melodies, often playing upon its original text. The *forains* could use the audience's memory of the original text to underscore the tune's new dramatic context or to contradict it. For instance, a love song might be used in a courtship scene, or, alternately, a character might sing a love song ironically in an argument with his or her lover. In either case, these *vaudevilles* were carefully selected to convey a specific emotional state. Although the early *forain* composer-arrangers did not contribute much new music to the repertoire of the French Baroque, they did incorporate and even subvert existing musical codes, as we will see below.

Despite the expanded use of music, the *forains'* dramatic repertoire remains largely consistent with that of their predecessors. For the most part, they adopted the comic formula in which marriage constitutes a happy ending.¹⁴ In such cases, the obstacle between the couple and their union is some contemporary villain, such as a corrupt tax collector or a notorious gambler. Through various comical schemes, the villain is displaced and the lovers are married, representing the dawn of a new society free of the villain's meddling.

But in other cases, the *forains* responded to specific contemporary issues. They eschewed the conventional comic formula, and questioned the happiness that marriage promised at the end of comic spectacles. In the following two

¹⁴ See, for instance, *Arlequin Mahomet* (1714); *Arlequin défenseur d'Homère* (1715); *Arlequin traitant* (1716); and *Le Pharaon* (1717) in Le Sage and d'Orneval's, 1968.

examples, the plots feature various breakdowns in conventional comic structure as the opéras-comiques slide from comedy into satire of contemporary marital practices and concerns including domestic abuse and, generally, the power imbalance between men and women in marriage. In these comedies, music plays an important role in the shoring up or undermining each character's authority.

Le Tableau de Marriage

Le Tableau de mariage (*The Tableau of Marriage*, 1716) combines a plot addressing contemporary women's concerns about marriage with experimentation of the conventional comic formula. This opéra-comique specifically addresses power dynamics in contemporary marriages, and, although it seems to have a happy ending, it does not end in marriage. Music plays a prominent role in creating the ironic distance necessary for the audience to reflect upon the physical force that might accompany marriage. For instance, husbands sing verses about domestic abuse to the tunes of popular love songs. While the effect is comical, it also helps to shine an unfavorable light upon these characters and their violent utterances.

The male characters in *Le Tableau de marriage* eagerly describe their mistreatment of their wives. Their descriptions speak to contemporary issues of marital violence.¹⁵ French laws in this period did not protect women from domestic abuse. Unlike today, a batterer faced no criminal charges unless abuse ended in homicide. The Custom of Normandy (common law), for instance, stated that judges would only consider cases where a husband had repeatedly tried to murder his wife.¹⁶ Thus, there was not much legal recourse for spousal battery in old-régime France, in part, because French men and women generally condoned a small amount of conjugal force.¹⁷ Husbands were permitted to slap, punch, or kick their wives as long as it was perceived to be a disciplining measure. The difference

¹⁵ For more information on domestic violence in seventeenth-century France, see Hardwick, 2006, p. 1-36.

¹⁶ See Desan, 2009, p. 17.

¹⁷ See Phillips, 1976, p. 208-211. See also Trouille, 2009, p. 13-56.

between “correction” and abuse was determined by the cause and the amount of force used to improve it. Typically, family, friends, and neighbors mediated marital disputes, including violent ones.¹⁸

The Tableau de mariage treats both contemporary domestic violence and the community’s role in negotiating its limits. In the first scene, Diamantine reveals to her servant Olivette that she is on edge after last night’s dream, in which a male pigeon punched his female companion as they prepared their nest.¹⁹ According to the *Dictionnaire de l’Académie française* (1694), a pigeon fills largely the same role as a white dove or a lovebird does today – it was a symbol of love and domesticity.²⁰ Diamantine suspects that her dream warns her not to get married. Indeed, Diamantine’s narration of the dream foreshadows her interactions with the series of men who arrive to help her finish the details of her wedding. Each man turns out to be as abusive as the winged creature in her nightmare. As each of the men recounts his own version of marital abuse, Diamantine and Olivette voice their opposition to such behavior in their expressions of disgust and disappointment, ironically calling each of them a *pigeon*.

The *forains’* critique of husbands’ abuse occurs only in part through Olivette and Diamantine’s shock and dismay. It is also imparted through ironic musical choices. Just as the lovebird is used ironically to describe abusive men, the husbands’ use well-known love songs to express conjugal force and spousal neglect. Scene 2 exemplifies how the librettists and their music arranger employed music to highlight the distance between the effusions of affection typical to love songs and the husband’s cold accounts of spousal abuse. The effect is that the audience and the characters on stage reflect upon the relationships between men, love, and abuse of power.

¹⁸ See, for instance, Cattelona, 1993, p. 13-33.

¹⁹ This may allude to Io’s similar premonition in Act I, scene 3 of Lully’s opera *Isis* (1677). See Philippe Quinault, *Isis* (Paris: 1687), 18. Io is promised to Hierax, but she fears a deadly premonition: an eagle devoured a sweetly singing bird right in front of her eyes. As a result, she delays their union.

²⁰ See “pigeon,” in *Dictionnaire de l’Académie française*, 1st ed. (1694). For conventional *pigeon* imagery, see Jean de La Fontaine’s fable “Les deux pigeons” (Book IX.2). Pierre Corneille also used “pigeon” as a way to describe Éraste as a “good catch” in his comedy 1625 *Mélite* (Act IV, scene 1).

Although the first two male characters are described as complete opposites, they equally serve to amplify Diamantine's apprehensions. The notary for the wedding contract, Monsieur Minutin, and a ribbon merchant, Monsieur Francoeur, come to settle some of the details of her nuptials. Unfortunately for Diamantine's fragile state, they also elucidate their cruel perspectives on marriage. Monsieur Francoeur alarms Diamantine and Olivette when he croons a love song with the following insulting words:²¹

Air: Belle Brune, belle brune.
 La Carogne!
 La Carogne!
 C'est un esprit à rebours,
 C'est un vrai gâte-besogne.
 La Carogne!
 La Carogne!

Air: Beautiful brunette.
 The slut!
 The slut!
 She's difficult to deal with,
 She's a real piece of work.
 The slut!
 The slut!

Example 1 - "Belle brune, belle brune."

La Ca - ro - - gne! La Ca - ro - - gne!
 C'est un es - - - prit à re - - bours,
 C'est un vrai gâ - te - - - be - so - - gne.
 La Ca - ro - - gne! La Ca - ro - - gne!

The tune, "Belle brune," belongs to an entire genre of popular love songs known simply as *brunettes* typically sung by chivalric narrators to beautiful, brown-headed shepherdesses.²² Instead of recounting his own unrequited passion,

²¹ Le Sage and d'Orneval, 1968, p. 202.

²² For more on *brunettes*, see Masson, 1911, p. 347-368; and Cammaert, 1957, p. 35-51. The original words to the tune were:

Francoeur insults the very foundation of a contemporary woman's integrity, which was built upon sexual virtue.²³

To make matters worse, Diamantine and Olivette are stunned to find out that Francoeur is singing about his wife. Monsieur Minutin suppresses a laugh, and protests gallantly that Francoeur must have compelling reasons to speak of his wife in such pejorative terms. To the tune of a tender love song, Monsieur Francoeur continues, blaming his wife for provoking him.

Air: Comme un Coucou que l'amour presse.
C'est une Femme insupportable,
Qui me met sans cesse en fureur.
Aussi, je la bats comme un Diable.

Air: Like a Cuckoo that Love Pursues.
She's an insufferable wife.
Who always makes me angry.
Also, I beat her like the devil.

Example 2 - "Comme un Coucou que l'amour presse."

5 C'est — une Femme in - sup - por - ta - ble,
 Qui me met sans cesse en fu - reur.
 9 Aus - si, je la bats comme un Dia - ble.

Shocking in their hypocrisy, Francoeur's two songs highlight the distance between the traditional messages of love songs and his own callous words. The effect is that the audience and the characters on stage identify him as a pigeon like that in Diamantine's nightmare.

Air: Belle brune, belle brune.
Ah! Bergere, ah! bergere:
Je sens pour vous dans mon coeur,
Un feu qui me désespere,
Ah! Bergere, ah! bergere.

Air: Beautiful brunette.
Ah! Shepherdess, ah! Shepherdess;
I feel in my heart
A fire for you that makes me desperate
Ah! Shepherdess, ah! Shepherdess.

See *La Clef des chansonniers* (1717), ed. Herbert Schneider, 2005, p. 37.

²³ In contemporary London, one could sue someone for such sexual defamation. See Gowing, 1993, p. 1-21. In France, a woman could use her husband's false accusations to petition for a marital separation.

Stifling a smile, Minutin protests that Francoeur's reasoning seems a little thin. Francoeur takes offense, and he and Minutin then volley insults to the love song entitled, "Yes, I love you; Cupid, too."²⁴ Olivette turns to Minutin in hopes that he is a better husband than Francoeur. He assures her that he has never loved his wife more. Diamantine politely inquires about his wife and he reveals that she is dying and he has left her in agony. To a popular drinking song, Minutin rejoices that his wife will be dead by the end of the day. Shocked by Minutin's heartless revelation, Diamantine is hardly comforted about her impending marriage. She refuses to sign her wedding contract, and dismisses the gentlemen. As they leave, the men alternate singing verses to the strains of a minuet, an intimate couple's dance. Francoeur claims that he is going home to beat (rosser) his wife, while Minutin resolves to pay off his wife's doctor (a profession often equated with murder in this repertoire).²⁵ Olivette observes that they are both pigeons.

Le Tableau also treats the limited role the community can play in negotiating the limits of spousal abuse. In scene 9, Arlequin, Olivette's fiancé, reveals his feelings about spousal correction in a dialogue with his long-lost friend Scaramouche, a confectioner, who has brought fruit preserves for Diamantine's nuptials. Scaramouche unspools the tale of how he wooed a widow *confiseur*. The

²⁴ See *Le Chansonnier français, ou recueil de chansons, ariettes, vaudevilles, et autres couplets choisis* (1760), VII: 36. "Oui, je t'aime; L'Amour même" is a "faux timbre," meaning that this song is known not by its original words, but by a later version of the song whose verses began "Oui, je t'aime." These words are below:

Air. Prens ma Philis prens ton verre.
Oui je t'aime,
L'Amour même
N'aime pas plus tendrement;
Ma tendresse
Croît sans cesse:
Prens pitié de mon tourment.

Si le beau feu qui m'enflamme
Pouvait passer dans ton ame,
Que mon sort seroit charmant!

Air. Take my Philis take your glass.
Yes I love you,
Cupid himself
Does not love as tenderly;
My tenderness
Grows steadily;
Take pity on my torment.

If the beautiful fire that inflames me
Could pass to your heart,
How charming my fate!

²⁵ See, for instance, d'Orneval's *Arlequin traitant* (1716). A demon is showing Arlequin around Hell, and as they survey the territory, the demon points out a very famous doctor. Arlequin corrects him, "You mean, a very famous assassin." *Théâtre de la foire*, II: p. 179. See also Lesage's *La Princesse de Carizme* (1718), Act III, scene 7, in ibid., I: p. 308, where the doctor is also called an assassin.

marriage is an unhappy one, he explains, because his wife constantly disagrees with him and destroys everything he makes. Arlequin advises the following method to tame (*dompter*) his friend's intractable wife:²⁶

Je dirois à ma très-honorée Epouse: Regardez, ma Mie. J'ai le bras vigoureux, le poignet ferme, le geste vif. Ensuite, je prendrois ma canne....	I would tell my very honorable wife: Look, my dear. I have a powerful arm, a clenched fist, quick movement. Then, I would take my cane....
---	--

Arlequin interrupts his story when he spots his *fiancée*. Olivette dares him to continue. Aware that his method exceeds conventional expectations, he counters that he would take his cane...and start walking around with it. Suspicious of the strange turn in his story, Olivette echoes Diamantine's fear of marriage, and proclaims that Arlequin has become a pigeon, too.

Even Diamantine's aunt and uncle cannot exemplify a happy marriage. Though they come to dispel their niece's misgivings, they grapple over whether they have been married thirty-eight or forty years. The couple trades insults, and as the argument swells, Madame Pepin pointedly reminds her husband about the candelabra she threw at his head the other day. The other characters attempt to control the escalating argument, but the Pepins eventually come to blows. The entire cast joins together to separate them, after which Diamantine renounces marriage altogether. In the end, Diamantine and Olivette resolve to celebrate a "contre-fiançaille" or broken engagement, where they rejoice that they weren't silly enough to get married. In other words, if abuse, neglect, and hypocrisy characterize the future promised by marriage, Diamantine and Olivette reject it.

Indeed, avoiding marriage was one of the only ways to ensure that one did not get stuck in an unhappy union. France did not at this time accommodate divorce. Wives could, however, petition for marital separations, not based on charges of abuse alone, but if their husbands failed to provide for them. Traditionally, women were expected to endure their difficult marriages, even if they included domestic battery. Not all women were as lucky as the famous writer, Françoise de Graffigny, who would successfully petition for a separation

²⁶ Ibid., I, p. 207.

from her gambling, abusive husband in 1718.²⁷ Obedience, patience, and prayer were women's conventional resources for troubled home lives.²⁸ Thus, *Le Tableau de mariage* provides a radical solution to marriage problems: do not marry at all!

While *Le Tableau de mariage* was not the first French comedy to treat domestic abuse, it was the only one to treat it in such a large-scale way, and the only one that did not ultimately end in marriage. For instance, in a late-seventeenth-century Italian comedy, Gherardi's *Arlequin Empereur de la lune* (*Arlequin, Emperor from the Moon*, 1684) Colombine mentions domestic abuse, but as a way to achieve separation from an unwanted husband.²⁹ In *Le Banqueroutier* (1687), Arlequin advises his son that just as one seeks to conserve one's tapestries, "it is necessary from time to time to beat your wife to better retain her."³⁰ But he also promises his son's fiancée, Isabelle, that his son will never be overly brutal, drunk, or debauched. This comedy ends happily in marriage. Thus, the *forains'* treatment of issues concerning women was not new to this repertoire in France, but its ways of experimenting with the comic formula as a result certainly was.

²⁷ In 1718, Graffigny was granted a *separation des biens*, and in 1723, she was granted a *separation des biens et d'habitation*, which allowed the couple to live separately, whereas the former only gave her greater control over her assets.

²⁸ Hardwick, 2006, p. 24-25. For instance, Robert Pothier noted in his eighteenth-century treatise on marriage that a wife "must consider her husband's mistreatment as taking place on God's order as a cross that he is sending her for the expiation of her sins." (Quoted and translated in DeJean, 1991, p. 152).

²⁹ See Gherardi, 1721, I, p. 12-13.

³⁰ "C'est d'en user envers votre femme, comme on en use envers la Tapisserie pour la garantir des vers et de la poussière; c'est-à-dire que de temps en temps il la faut bien battre pour la mieux conserver." See *Le Theatre Italien de Gherardi, ou le Recueil generale de toutes les Comédies et Scènes François joüées par les Comédiens Italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au service de sa Majesté*, 5th ed., 6 vols. (Amsterdam: Michel Charles le Cene, 1721), I, p. 174. This later version has added scenes not included in the 1695 edition. This expression is an adaptation of a French proverb: "Les femmes sont commes les côtelettes; plus on les bat, plus elles sont tendres." ("Women are like pieces of meat; the more you pound them, the more they become tender.")

L'Isle des Amazones

A later example, *L'Isle des Amazones* (1718) weds contemporary concerns about unhappy marriages to the figure of the Amazon. The Amazon already had a long history, from which Lesage and d'Orneval drew to craft their story about a matriarchal utopia. Since the classical era, the Amazon has been associated with an appropriation of masculine military bearing and skills. However, this image attained specific, contemporary resonances in the seventeenth century. During the civil war known as the Fronde (1648-1653), French women secured an extraordinary amount of political agency. The Fronde began as a protest against the influence of the Queen Regent's Italian prime minister, Cardinal Mazarin, who, like his predecessor Cardinal Richelieu, aimed to limit the power of feudal leaders, leading to a consolidation of power in the monarchy. The protests soon expanded into a larger struggle against the monarchy itself.³¹ Women dressed as men, and rode on horseback defending themselves and their feudal cities from their king. These women, such as the Princesse de Condé, the Duchesse de Longueville and the Grande Mademoiselle (Mlle. de Montpensier), became known as Amazons, and attracted much attention, especially from male writers and painters, who at once mythologized them and condemned them.³² Guez de Balzac, for one, in a letter to Madame Desloges, wrote that men are fascinated by military women because they are threatened by it; he considers "Amazons not as women but as monsters."³³

After being exiled after the Fronde, several of these Amazons continued the "unnatural" task of circulating in a man's world, as Joan DeJean argues, by turning to writing memoirs and novels.³⁴ For instance, the Grande Mademoiselle

³¹ To read more about the Fronde, see Ranum, 1993.

³² The Grande Mademoiselle famously turned the Bastille's cannon on King Louis XIV and his royal army in an effort to keep *frondeur* control of Paris. Even before the Fronde, some authors created impressive heroines. Such heroines can be found in Gilbert Saulnier, sieur Du Verdier's *Roman des dames* (1629), Marin Le Roy, seigneur de Gomberville's *Polexandre* (1632), and Le Maire's *La Prazimène* (1638).

³³ Balzac, *Lettres* 1636, p. 238; quoted and translated in DeJean, 1991, p. 26.

³⁴ Ibid., p. 24-33. DeJean gives accounts of two military women who turned to writing, Barbe d'Ernecourt, Comtesse de Saint-Baslemont, and Catherine Meurdrac de La Guette.

began writing her memoirs, and also wrote fiction. In the final volume of her ten-volume *Artamène* novelist Madeleine de Scudéry, not an Amazon herself, promoted their cause. In a novel that focused on the exploits of the male hero Cyrus, the last installment (1653 the last year of the Fronde) turns to Sapho, the ancient poetess, claiming that she went to live with the Amazons. In a volume thought to be autobiographical at least in part, de Scudéry reexamines Sapho's life and rewrites her story not as the tragedy of a woman abandoned, but as a tale of triumph. According to the traditional narrative, when her beloved Phaon did not return her affection, Sapho's ability to write poetry allegedly faded, and she jumped off a cliff, or was, according to some, sacrificed in an annual ritual.³⁵ De Scudéry, on the other hand, claims that Sapho was neither murdered, nor suicidal (nor a lesbian), but instead repaired with Phaon to the land of the Amazons – a place where she continued her relationship with Phaon on her own terms and without marriage. Prolonged courtship and delayed marriage are common features of these kinds of novels. But the story of Sapho notably does not end in marriage.

Le Sage and d'Orneval's opéra-comique *L'Isle des Amazones* revives Scudéry's matriarchal island inhabited by Amazons.³⁶ The opéra-comique characters are drawn from a number of well-known sources. In the first scene, stock *commedia dell'arte* characters Arlequin and Pierrot are taken captive just off the coast of their island. Two ladies, Marphise and Bradamante – both women warriors from Ariosto's Renaissance epic *Orlando furioso* (the source for Lully's *tragédie-lyrique Roland*) – have enchainied them and are conducting them at gunpoint towards land. Leaving the men at the shore, the ladies withdraw to attend the convocation of the island's Senate, which will determine the prisoners' fate. When Marphise and Bradamante return, they proclaim that the gentlemen shall be married to fellow Amazons, Zénobie and Hypolite.³⁷ Arlequin and Pierrot

³⁵ For a more detailed account of this history, see Dejean's 1989, especially Chapter One.

³⁶ In the same year that the Grande Mademoiselle's *Mémoires* were first published, but quickly suppressed. Thus the voice of the Amazon appeared both in autobiographical literature and in fictional accounts on the stage.

³⁷ Zenobia was a Queen and ruler of Egypt who was also a well-educated philosopher. Abraham Bosse famously depicted her in an engraving for Le Moyne's *La Gallerie des femmes fortes* (1647). Hypolita is the name of an Amazonian queen.

are thrilled because, according to their friend Scaramouche, women take care of everything on this island.³⁸ The catch, however, is that the Amazons forsake their husbands, casting them off the island after three months. The two clowns are overjoyed to be free from cares, of course, and try to devise a way to stay on the island for a year, thinking that they could just marry different women every three months. But Scaramouche tells them that this, unfortunately, is impossible, since the Amazons put their husbands on the quickest boat leaving the island once their time is up. Scaramouche's own time is running out since he has been on the island for eight weeks already. To exemplify the strict nature of this rule, the next few scenes are dedicated to the departure of three husbands. The opera ends with a celebration of the double marriage between Arlequin, Pierrot, and their new Amazonian wives. But the happiness of this wedding scene is tempered by the comically tear-filled sequences that precede it. While Arlequin and Pierrot's marriages will no doubt be happy, the audience knows already that they will not last.

Building on the anti-marriage associations of the Amazon, the *forains* constructed an unconventional romance in which men have little power. As one of the Amazons, Morphise, explains, love and marriage on this isle is a whole different affair than what Arlequin and Pierrot are used to. On the Amazonian isle, marriage is not about emotional attachment, but is a political necessity.³⁹ Women marry only to repopulate the island, and then discard their husbands after three months, never to marry again. Like the Amazons in Greek mythology who erected altars to Artemis (the chaste goddess of the hunt), rather than Aphrodite (goddess of love), Morphise explains, love has no altars of worship here.

L'Isle des Amazones also critiques their suitors, who come from a variety of national backgrounds, but who all embody women's common complaints against their husbands. In scenes 6, 7, and 8, Amazons bid their husbands adieu.

³⁸ "Une Femme ici / A tout le souci, / Le soin de la dépense; / Et n'exige de son Mari / Qu'un peu de complaisance." ("A woman here / has all the worry, / The care of expenditures; / And for her husband/She demands only deference.") Le Sage and d'Orneval, 1968, p. 347.

³⁹ Although overall I think this opéra-comique is mostly an expression of proto-feminist sentiment, the fact that marriages are created for political purposes might also be seen to critique the practices among the aristocracy to marry to create political alliances rather than love matches.

Marphe, for example, shuns her Swiss husband for snoring and excessive drinking, whereas Bradamante discards the lovesick Spaniard Don Carlos. Atalide disentangles herself from the fickle Frenchman Dorante.⁴⁰

In scene 7, Bradamante has a difficult time ridding herself of the Spaniard, Dom Carlos. The scene opens as Bradamante insists that his entreaties are superfluous, and that his boat is about to depart the isle. This throws Dom Carlos into histrionics, and he sings his despair to the tune called “The Follies of Spain”:⁴¹

Air: Folies d’Espagne.

Il faut partir; et vous-même, Cruelle,
Vous me pressez d’abandonner ces lieux!
Ayez pitié de ma douleur mortelle;
Soyez du moins sensible à mes adieux.

Air: Follies of Spain.

It is necessary to part; and you, cruel one,
You pressure me to abandon these places!
Have pity on my mortal sadness;
At least be sensitive to my farewells.

Example 5 - “Folies d’Espagne.”

The musical score for "Folies d'Espagne" is presented in three staves of music. The first staff begins with the lyrics "Il faut partir; et vous-même, Cruelle," with measure numbers 1 through 5 indicated below the notes. The second staff continues with "Vous me pressez d'abandonner ces lieux!" measures 6 through 9. The third staff concludes with "Ayez pitié de ma douleur mortelle; Soyez du moins sensible à mes adieux." measures 10 through 13. The music is written in G major, 3/4 time, with a basso continuo line at the bottom.

This tune makes fun of the Spaniard’s melodramatic reaction in several ways. Although by this time, the *folia* had become a slow, stylized dance for the

⁴⁰ The series of scenes in which the Amazons dump their husbands is a loose parody of Campra’s opera-ballet *L’Europe galante* (1697). Campra’s opéra-ballet is a series of four entrées, each depicting lovers from four nations: France, Spain, Italy, and Turkey. Although *L’Isle des Amazones* only depicts three nationalities, its French and Spanish lovers are remarkably similar to those in *Europe galante*. In both operas, Frenchmen are predominantly unfaithful, whereas the Spaniards take pride in their steadfast fidelity. The Spaniard in *L’Isle des Amazones* even takes his name from one of the Spanish lovers in *L’Europe galante*: Both are named Dom Carlos.

⁴¹ Le Sage and d’Orneval, 1968, p. 351.

stage, in its original incarnation the *folia* referred to young boys who, dressed as women, performed loud music upon the shoulders of men.⁴² In this context, the *folia* points back to some of its earlier resonances with effeminacy. Furthermore, the name of the tune “The Follies of Spain” suggests mental instability thought to be particular to Spain.

Bradamante does not indulge his pleas. The following duet exemplifies their exchange of gender roles. Dom Carlos sings of his suffering, while Bradamante remains unmoved. Perhaps Bradamante is not won over by his despair because his suffering is set to a lively branle (!). With the strong, upward movement of a fifth, she tells him to go. Bradamante takes up her husband’s musical language in the second phrase, telling him that his absence will cure him, though this is undoubtedly a self-interested remark. Dom Carlos is not truly a tragic figure; rather, he is quite the opposite. He “tra-la-las,” when he sings that he is dying of love.⁴³

(First half of the duet)

Dom Carlos.

Air: *L’Amour me fait, lon-lan-la.*

Sans plaindre ma constance,

Peut-on me voir souffrir!

Don Carlos.

Air: *Love makes me, tra-la-la.*

Without complaining of my constancy,

One can see me suffer!

Bradamante.

Allez, allez, l’absence

Sçaura bien vous guérir.

Bradamante.

Go on, absence

Will know how to cure you.

Dom Carlos.

L’amour me fait, lon-lan-la,

L’amour me fait mourir.

Don Carlos.

Love makes me, tra-la-la.

Love makes me die.

⁴² See Esses, 1992, I, p. 637.

⁴³ Le Sage and d’Orneval, 1968, I, p. 351.

Example 6 - “L’Amour me fait, lon-lan-la.”

The scene ends with a final duet. To a sea-faring tune, Bradamante continues to push Dom Carlos towards the sea. She urges him to save his tears for the journey ahead.⁴⁴

Bradamante

Air: *Embarquez-vous Mesdames.*
Embarquez-vous, Nicaise,
Entrez dans nos vaisseaux;
Vous ferez à votre aise
Vos plaintes sur les eaux.

Bradamante.

Air: *Leave, ladies.*
Leave, Nicaise,⁴⁵
Get into our boats;
You will be at your leisure
To cry upon the waters.

Dom Carlos.

Ah! quels adieux!
Que ne puis-je en ces lieux
Perdre le jour,
Ou mon funeste amour!

Don Carlos.

Ah! What a farewell!
Can I not in this place,
Lose my life,
Or my fatal love!

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ I believe that the Nicaise here is that of La Fontaine’s poem of the same name. In it, a young maiden declares her love for Nicaise, only to fall in love with another man before their wedding day. It is a way of calling him a simpleton, since that is the origin of the name. See Fontaine, 1822, II, p. 44-52.

Example 7 - "Embarquez-vous Mesdames."

The musical score consists of three staves of music. The top staff is for Bradamante, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Em-bar- quez-vous, Ni - cai - se, En-trez dans nos vais-seaux; Vous". The middle staff continues with the same time signature and lyrics: "Dom Carlos fe - rez à vo-tré'ai - se Vos plain - tes sur les eaux. Ah! quels a-dieux! Que". The bottom staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature, continuing the lyrics: "ne puis-j'en ces lieux Per-dre le jour, Ou mon fu-nes - te'a-mour!". The vocal parts are separated by vertical bar lines.

Originally, this song, known as "Embarquez-vous, mesdames," was meant to be sung by a seafaring man or men. The original words were:⁴⁶

Embarquez-vous, Mesdames.
Embarquez-vous, mes Dames,
Ne craignez point les eaux:
Pour éteindre vos flâmes,
Entrez dans nos vaisseaux;
Pour bien aimer,
Faut être homme de mer,
Les matelots
Aiment au milieu des flots.

Embark, my ladies!
Embark, my ladies,
Have no fear of the water at all:
To extinguish your flames,
Enter our boats;
To love well,
It is necessary to be a man of the sea,
Seamen
Love amidst the waves.

The song calls women to sea. Its context in *L'Isle des Amazones* is diametrically opposed, since Bradamante is pressing Dom Carlos to embark with the other forsaken husbands. Unlike Bradamante's narrow melody, Dom Carlos's melody spans an octave and his tune moves up and down the fifth in g minor, which expresses his emotional volatility. Furthermore, each singer might have used the dotted rhythms for different effect. As has been the case with the Amazons, the dotted rhythms can sound militaristic and resolute. Dom Carlos's dotted rhythms, on the other hand, may have sounded instead like comic sobbing.⁴⁷ Overall, Bradamante maintains her military bearing throughout the scene. Dom Carlos, on the other hand, becomes increasingly weepy and tiresome in his pleas.

⁴⁶ See Schneider, 2005, p. 126-27.

⁴⁷ The French depiction of a histrionic and effeminate Spaniard may resonate with the fact that France had defeated Spain in the War of Succession (1701-1714) and put Bourbon royalty on the Spanish throne.

By juxtaposing the Spaniard with an Amazon, the character becomes weak and effeminate.

Scene 8 is an interesting contrast to the preceding scene. Here, Atalide must disentangle herself from her husband Dorante, a Frenchman. Ashamed of herself for falling in love, Atalide asks if she is really an Amazon: "O Dieux! Suis-je une Amazone?"⁴⁸ Dorante scoffs at her tears arguing that it is unreasonable for a Frenchman to love his mistress more than twelve weeks. The Frenchman admits here that his dabbling in the art of faithful love has disgraced him. Such things apparently happen rarely in France; his fidelity will be the stuff of fable when he returns.⁴⁹

Air: Je suis né ni Roi, ni Prince.
 J'ai brûlé pour vous d'une flamme
 A me déshonorer, Madame.
 De nos jeunes Seigneurs François
 Je serois la fable éternelle,
 A mon retour si je disois
 Que j'ai trois mois été fidelle.

Air: I was born neither King, nor Prince.
 I burn for you with a flame
 Such as to dishonor me, Madame.
 I would be an eternal fable,
 Of our young Frenchmen
 If upon my return, I said
 That I was faithful for three months.

Example 8 - "Je suis né ni Roi, ni Prince."

J'ai brûlé pour vous d'une flamme
 A me déshonorer, Madame.
 De nos jeunes Seigneurs François
 Je serois la fable éternelle,
 A mon retour si je disois
 Que j'ai trois mois été fidelle.

rer, Ma - da - me. De nos jeu - nes Sci - gneurs François
 Je se - rais la fa - ble'é - ter - nel - le, A mon re - tour si
 je di - sais Que j'ai trois mois é - té fi - del - le.

The Frenchman begins his *branle gay* in D minor when he expresses that he loved her. Significantly, when he sings of his love and faithfulness to Atalide

⁴⁸ Le Sage and d'Orneval, 1968, I, p. 353. It is here that Atalide begins to take on the tragic posture. As Erich Auerbach has noted "tragic personages identify themselves by their rank. They do not say 'I wretched,' but 'I, wretched prince!'" See Auerbach, 1974, p. 375-376.

⁴⁹ Le Sage and d'Orneval, 1968, I, p. 353.

(phrases one and six), the Frenchman intones these words in the only truly minor melodies of the piece, almost as if to say he regrets it. Furthermore, these two phrases sit higher than any other and might have had a strained quality to them.

Atalide responds that she has read books filled with faithful French lovers—likely a nod to those written by France's seventeenth-century literary Amazons.⁵⁰ Dorante laughs at this, and claims that this notion is outdated. She continues to plead with him, but he takes his leave singing:⁵¹

Air: *D'Amadis de Gréce*.⁵²

Le vent nous appelle,
La Saison est belle,
Il faut s'embarquer.

Air: *From Amadis of Greece*.

The wind calls us,
The season is beautiful,
It is necessary to embark.

Example 9 - "D'Amadis de Gréce."

Le vent nous ap-pel - le, La sai - son est bel - le, Il faut s'em-bar - quer.

In contrast to the other gentlemen's leave takings, the Frenchman's exit is not a sad affair – at least not for him. His final tune is a short, chipper tune in D major. The dotted rhythms might have been matched by his buoyant skip to the sea.

Once Dorante departs, Atalide's ambivalent emotional outpouring embodies her rite of passage as she becomes fully Amazonian. In the subsequent scene, Atalide takes time to reflect on her tears. Here she resolves to let go of her “superfluous” emotions. Like heroes in Lully’s late operas, Atalide must renounce love and its torments.⁵³

Air: *A Paris ces Filles*.

C'en est trop, Perfide!

Air: *To Paris these girls*.

It is too much, perfidious one!

⁵⁰ “J'ai lû dans un certain Auteur / Qu'on voit en abondance / A Paris des Amans constans.” See Le Sage and d’Orneval, 1968, I, p. 353.

⁵¹ Ibid., I, p. 354.

⁵² This tune is from Act IV, scene 4 of André Cardinal Destouches and Antoine Houdar de La Motte's opera, *Amadis de Grèce* (1699).

⁵³ Le Sage and d’Orneval, 1968, I, p. 354.

Crois-tu qu'Atalide,
 Toujours dans les pleurs,
 Nourrisse ses langueurs,
 Se livre à ses douleurs?
 Non, non, je n'aimerai plus,
 L'Amour est un mauvais guide;
 Non, non, je n'aimerai plus:
 Adieu, regrets superflus.

Do you think that Atalide,
 Always in tears,
 Nurtures her languor,
 Gives in to her sadness?
 No, no, I will love no more,
 Love is a bad guide;
 No, no, I will love no more:
 Good-bye, useless regrets.

Example 10 - "A Paris ces Filles."

C'en est trop. Per - fi - de! Crois-tu qu'A - ta - li - de, Tou-jours dans les pleurs, Nou-ri - sc ses lan -
 geurs, se livre à ces dou - leurs? Non, non, je
 n'ai - me-rais plus, L'A - mour est un mau - vais
 gui - de; Non, non, je n'ai - me-rais
 plus: A - dieux re - grets su - per - - - flus.

Atalide sings a very powerful piece—one that approaches the nineteenth-century *scena ed aria* in the sense that her aria propels her into a new state of mind, though in miniature. The song develops Atalide's emotional maturity. In the first section, measures 1-7, Atalide expresses the kinds of emotional states associated with the literary stereotype propagated by Ovid in his *Heroides* (widely read in this period); such stereotypes claim that a woman in love is a woman scorned. What is fascinating, however, is that, beginning in measure 8, Atalide changes course. Instead of succumbing to her sorrow, she claims that she will bid farewell to the superfluous feelings of love.⁵⁴

Overall, in *L'Isle des Amazones*, the *forains* drew from the ideals of France's seventeenth-century Amazons, both from warriors such as La Grande

⁵⁴ This reworking of Ovid's stereotypes in his *Heroides* is reminiscent of Madeleine de Scudéry's own reworking of this text. See Scudéry, 1641. Here, instead of women lamenting lost love in letters, men are the authors of this fictional letters of woe.

Mademoiselle, as well as her literary counterparts, all of whom imagined utopias where women lived beyond the conventional cultural narrative of marriage and childbirth. While the *forains* may mock women's attempt to create a society where women have agency, they also, through their irony, expose the disparities in French culture between men and women. It also hardly suggests that marriage is a woman's ultimate goal, nor does it claim that marriage provides lasting happiness.

Dystopic Narrative and Women's Writing

What these two comedies reveal is experimentation with the conventional comic formulae to address specific contemporary issues. I argue that this experimentation was in part a result of recent challenges to male dominance in love and marriage. Particularly beginning in the mid-seventeenth century, women had begun articulating progressive perspectives on marriage. Some prominent *précieuses*, as these women were known, published both fictional and non-fictional works that argued against marriage entirely, as in Scudéry's *Histoire de Sapho*.

Several other authors experimented with conventional narrative closure in the seventeenth century. Surprisingly, the genre most known for ending in marriage, other than comedy itself, is likely a source for the *forains'* experiments with form. The fairy tale, a genre that became popular in the late seventeenth century, is certainly known for its "fairy tale" endings, but a number of them end by casting doubt upon the happiness promised by marriage. A few examples of dystopic fairy tales can serve to help us see similarities between the fairy tale and *Le Tableau de mariage* and most especially *L'Isle des Amazones*. First of all, like *Le Tableau de mariage* several fairy tales written by women did not end in marriage. These stories include Louise de Bossigny, Comtesse d'Auneuil's "Le Prince Curieux" ("The Curious Prince") and her "La Princesse Patientine, dans la Forêt d'Erimente" ("The Patient Princess, in Erimente's Forest"). In the latter, the author spins out a tale in which marriage is characterized as slavery, which recalls the heroine's complaint in Scudéry's *Histoire de Sapho*. In Catherine Bernard's "Le Prince rosier"

(“The Rosebush Prince”), the prince is so unhappy with his marriage that he asks to be transformed (back) into a rosebush. Although several other tales end in marriage, love and marriage are not idealized in them. For instance, Charlotte-Rose Caumont de La Force’s “La Puissance d’Amour” (“The Power of Love”) and Murat’s “L’Heureuse peine,” temper the happy ending with critical comments on love and marriage. Catherine Bernard wrote that the fundamental goal of her stories were to “only show unhappy lovers so as to combat as much as I can our penchant for love.”⁵⁵

Such stories often begin with a fairy’s prediction that the protagonist will be unlucky in love. Thus, Diamantine’s nightmare in *Le Tableau de mariage* might easily serve as a more realistic counterpart. Furthermore, in dystopic fairy tales, the protagonist may be aided by friends or fairies, but even their powers cannot undo the protagonist’s unhappy destiny. For instance, in Murat’s “Peine perdue” (“Wasted Effort”), the heroine’s mother, a fairy, does all she can to help a prince fall in love with her daughter, but to no avail. Likewise, while Diamantine’s aunt and uncle come to ameliorate her fears about marriage, they only serve to solidify Diamantine’s resolve not to marry.

But as proof that the *forains* were familiar with such fairy tales, the other *opéra-comique* that premiered on the same bill as *Le Tableau de mariage* was an adaptation of one of these dystopic fairy tales. Lesage and Louis Fuzelier’s *opéra-comique* called *L’Ecole des amants* (*The School for Lovers*, 1716) adapts Murat’s “Le Palais de la vengeance” (“The Palace of Revenge”). In the original story an evil magician, Pagan, has enclosed lovers in a crystal palace, where the couples cannot escape each other’s sight. After several years, the narrator notes that the lovers have grown tired of each other. The tale ends with this final moral:⁵⁶

Avant ce temps fatal, les amants trop
heureux
Brûlaient toujours des mêmes feux,
Rien ne troubloit le cours de leur bonheur
extrême;
Pagan leur fit trouver le secret malheureux,

Before that fateful time, these too happy
lovers
Always burned with the same fire,
Nothing troubled the course of their
extreme happiness;
Pagan made them discover the unhappy

⁵⁵ Escola, 2004, p. 312.

⁵⁶ Murat, 2006, p. 158.

De s'ennuyer du bonheur même.

secret,

Of becoming bored with happiness itself.

Likewise, in *L'Ecole des amants*, the characters are living on an island, under the power of the sorcerer named Friston. To his apprentice Pierrot, Friston explains that one day when travelling in a flying chariot over Florence, he spotted the beautiful Isabelle. Unfortunately, a cavalier was already courting her. To rid himself of his rival, he transported them both to his island where they could live in complete tranquility and without ever having to lose sight of one another. He explains that despite all the serenity and amusing entertainments, Isabelle and her lover have quickly tired of one another. He sings to Pierrot:⁵⁷

Air: Mon Père, je viens devant vous.
Apren que l'amour sort d'un cœur
Aussitôt qu'il s'y voit tranquile:
Que, pour dégoûter d'un bonheur,
On n'a qu'à le rendre facile.

Air: Father, I come before you.
Learn that love leaves a heart
As soon as it becomes tranquil;
To repel happiness
One only has to make it easy.

And indeed Leandre and Isabelle have become bored with one another, as have their servants Arlequin and Olivette. They all begin to quarrel. They beg Friston to let them leave the island and the company of their former lovers. Since the women are now unencumbered by their suitors, Friston lays claim to Isabelle and Pierrot to Olivette. Their rivals cede their former mistresses without a fight, and the ladies are happy to marry these new suitors. But Olivette says that they may marry on one condition: that they never have to stay shut up with these men as they were with their former lovers. Pierrot agrees and suggests that they only have to see each other very rarely. At the end of the show, Leandre and Arlequin go to Paris, the ladies go to Rome, and Pierrot and Friston stay on the enchanted isle.⁵⁸

L'Isle des Amazones, furthermore, features several similarities with fairy tales. Several fairy tales have islands that are forbidden to men, including Marie-

⁵⁷ Le Sage and d'Orneval, 1968, I, p. 213.

⁵⁸ These two works may be poking fun at the contemporary vogue for couples to sleep separately and generally to live their lives apart. See Gibson, 1989, p. 72.

Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d'Aulnoy's *Prince Lutin* and Murat's *Prince of Leaves*. Additionally, as Holly Tucker has shown, fairy tales often use pregnancy as a motif, in part as a response to the increasing encroachment of male doctors in childbirth.⁵⁹ Likewise, in *L'Isle des Amazones* the women of the island have taken control of reproduction. They reproduce once and never again.⁶⁰ This fictional scenario was quite contrary to real life, where a woman's fertility was tested upon marriage, and she was expected to produce children every two years until she was no longer able.⁶¹ Guillaume Le Roy's 1675 treatise on motherhood, *Du devoir des mères avant et après la naissance de leurs enfants* (*On the duty of mothers before and after the birth of their children*) reminds women that part of their duties as wife is to bear as many children as possible.⁶²

Furthermore, Tucker has also shown that, despite the cultural preference for boys, fairy-tale mothers show a preference for girls. Tucker contends that the preference for boys in this period was so acute that the birth of a girl was often synonymous with infertility.⁶³ Fertility was linked instead to the ability to produce a male heir. In *L'Isle des Amazones*, as in fairy tales, the women prefer to have girls and will trade their sons for daughters with the families of nearby nations.

⁵⁹ The opéra-comique *Le Monde Renversé* (*The Topsy-Turvy World*) may comment on this phenomenon when in scene 10 Arlequin and Pierrot meet a female doctor. They are surprised to see a woman practicing medicine. Hippocratine, as she is known, asks whether or not people are healed in France, where only men practice medicine. Arlequin laughs since doctors were associated with assassins in this repertoire. Unlike men in France who only study books in Latin and Greek for their remedies, ladies consult only nature. Arlequin and Pierrot then reason that maybe it would not be so bad to have a female doctor. See Le Sage and d'Orneval, 1968, I, p. 323-24. Tucker shows that some female authors used the fairy tale to proclaim that medical doctors crafted their own fictions to declare their superiority in helping women give birth to children. See Tucker, 2003.

⁶⁰ One can sample some of the male reaction to women's complaints about numerous pregnancies in Desmarests de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires*, Act V, scene 5. Sestiane complains that if she is always pregnant and giving birth then she will not be able to go to the theater. See *Les Visionnaires* 2nd ed. (Paris: Jean Camusat, 1639), p. 72. In Donneau de Visé's *La Mère coquette*, Act III, scene 1, Lucinde fears having children. Jacinte responds that it is true that once a woman has children, she loses her figure. See *La Mère coquette, ou Les Amans broüillez* (Paris: Theodore Girard, 1666). In Molière's *Les Femmes savantes*, Act I, scene 1. Armande dreams of something better than being tied down with a husband and a bunch of children. She claims that dreaming of this kind of life is for common people. Instead, she wants to devote herself to intellectual pursuits.

⁶¹ See Gibson, 1989, p. 70.

⁶² See Guillaume Le Roy's *Du devoir des mères avant et après la naissance de leurs enfants* (Paris: Gaillaume Desprez, 1675), p. 269.

⁶³ Tucker, 2003, p. 80.

Overall, these opéra-comique adaptations and their affinity with women's dystopic fairy tales make it clear that part of the *forains'* motivations for experimenting with traditional comic formulae was driven in part by changing ideals of love and marriage as a result of proto-feminist protest and literary experimentation.

Conclusions

One might be tempted to claim that these opéras-comiques with their independent women are feminist. But, women are just one among many conventionally oppressed figures to whom the *forains* grant power. Nor were women exempt from the *forains'* satire. What remains consistent, however, is that courtship and marital practices provide a window into the *forains'* examinations of unequal distributions of power. Unlike entertainments specifically for aristocrats, opéras-comiques, which catered to general audiences, were freer to explore more progressive views of gender relations in love and marriage.

Nevertheless, elements of this repertoire do seem to profess proto-feminist sentiments. Throughout the repertoire, opéras-comiques that treat love and marriage specifically hardly suggest that women are bound to the patriarchal narrative that requires them to sublimate their own aspirations into a romantic partnership. None of the women in these types of opéras-comiques aspire to traditional feminine virtues such as passivity and self-sacrifice. *L'Isle des Amazones* especially denies the idea that a woman's only function is a reproductive one. Instead, women in opéras-comiques desire economic freedom, social mobility, and self-governance, often at the expense of husbands who believe that they have absolute authority over their wives. Furthermore, women in *opéras-comiques* often have the freedom, after various schemes, to marry the man of their choice.

To conclude, I suggest that we can understand the importance of these choices through Raymond Williams's definition of "hegemony."⁶⁴ He writes that while the hegemonic culture is dominant, its power is not static or total. Rather it is in a perpetual state of defense and renewal as it grapples with internal, counter-

⁶⁴ See Williams, 1977, p. 108-114 and p. 121-27.

hegemonic forces. These oppositional forces may take two forms: the residual and the emergent. Experiences, meanings, and values from the past that have been incorporated into dominant culture constitute the residual. In *Le Tableau de mariage* and *L'Isle des Amazones*, the emergent is found in the feminist presence that threatens to collapse the reigning order, which was built upon women's submission in marriage and the family. For the dominant order to maintain its power it must acknowledge and diffuse the threat of the emerging force. But in doing so, the dominant culture must transform as well. The tension in these opéras-comiques between the emergent and the dominant can be found in such comedies as *L'Isle des Amazones* and dystopic fairy tales where women continue to marry, but these marriages no longer promise happy endings. As such, these tensions represent women's growing presence in social, cultural, and political discourse.

References

- Dictionnaire de l'Académie française*. Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1694.
- Le Chansonnier français, ou recueil de chansons, ariettes, vaudevilles, et autres couplets choisis*. 1760.
- ANDREWS, Richard, trans. *The Commedia dell'arte of Flaminio Scala: A Translation and Analysis of Thirty Scenarios*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2008.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- BALZAC, Guez de. *Lettres*. Paris: Pierre Rocolet, 1636.
- BARNES, Clifford. "The 'Théâtre de la foire'" (Paris, 1697-1762), Its Music and Composers." PhD diss., University of Southern California, 1965.
- BROOKS, William. "Louis XIV's Dismissal of the Italian Actors: The Episode of 'La Fausse Prude.'" *The Modern Language Review* 91.4 (1996): p. 840-847.
- CAMMAERT, Gustave. "Les Brunettes." *Revue belge de Musicologie* 11.1/2 (1957): p. 35-51.
- CATTELONA, Georg'ann. "Control and Collaboration: The Role of Women in Regulating Female Sexual Behavior in Early Modern Marseille." *French Historical Studies* 18.1 (1993): p. 13-33.
- COHEN, Elizabeth S. "The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History." *The Sixteenth Century Journal* 31.1 (2000): p. 47-75.

DEJEAN, Joan. *Fictions of Sappho, 1546-1937*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

_____. *Tender Geographies: Women and the Origins of the Novel in France*. New York: Columbia University Press, 1991.

DESAN, Suzanne. "Making and Breaking Marriage: An Overview of Old Regime Marriage as a Social Practice." In *Family, Gender, and Law in Early Modern France*, edited by Suzanne Desan and Jeffrey Merrick, p. 1-25. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2009.

ESCOLA, Marc, ed. *Nouvelles galantes du XVIIe siècle*. Paris: Flammarion, 2004.

ESSES, Maurice. *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and Early 18th Centuries*, 3 vols. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992.

FONT, Auguste. *Favart, l'opéra-comique et la comédie-vauDEVILLE aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Fischbacher, 1894.

FONTAINE, Jean de la. *Contes de la Fontaine*, 2 vols. Paris: J.-P. Aillaud, 1822.

FRYE, Northrup. "Archetypal Criticism: Theory of Myths." In *Anatomy of Criticism: Four Essays*, p. 163-186. Princeton: Princeton University Press, 1957.

GASTÉ, Armand. *Olivier Basselin et le Vau de Vire*. Paris: Alphonse Lemerre, 1887.

GENEST, Emile. *L'Opéra comique, connu et inconnu, son histoire depuis l'origine jusqu'à nos jours*. Paris: Fischbacher, 1925.

GHERARDI, Evaristo. *Le Theatre Italien de Gherardi, ou le Recueil generale de toutes les Comédies et Scènes Françaises joüées par les Comédiens Italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au service de sa Majesté*, 5th ed., 6 vols. Amsterdam: Michel Charles le Cene, 1721.

_____. "La Matrone d'Ephese." In *Le Theatre Italien, ou le Recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le Theatre Italien de l'Hôtel de Bourgogne*, 6 vols, I: 101-37. Geneva: Jacques Dentand, 1695.

GIBSON, Wendy. *Women in Seventeenth-Century France*. New York: St. Martin's Press, 1989.

GOWING, Laura. "Gender and the Language of Insult." *History Workshop* 35 (1993): p. 1-21.

HARDWICK, Julie. "Early Modern Perspectives on the Long History of Domestic Violence: The Case of Seventeenth-Century France." *The Journal of Modern History* 78.1 (2006): p. 1-36.

ISHERWOOD, Robert. *Farce and Fantasy: Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1986.

KELLY, Joan. "Did Women Have a Renaissance?" In *Becoming Visible: Women in European History*, edited by Renate Bridenthal and Claudia Koonz, p. 137-164. Boston: Houghton Mifflin Company, 1977.

-
- LE ROY, Guillaume. *Du devoir des mères avant et après la naissance de leurs enfants*. Paris: Gaillaume Desprez, 1675.
- LE SAGE, Alain and d'Orneval. *Le Théâtre de la foire ou L'Opéra Comique*, 2 vols. Geneva: Slatkine Reprints, 1968.
- MARTIN, Isabelle. *Le Théâtre de la Foire: Des trétaux aux boulevards*. Oxford: Voltaire Foundation, 2002.
- MASSON, Paul-Marie. "Les 'Brunettes'." *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 12.3 (1911): p. 347-68.
- MUIRHEAD, James Patrick. ed. "Introduction." In *The Vaux-de-Vire of Maistre Jean Le Houx*, p. xi-ixi. London: John Murray, 1875.
- MURAT, Madame de. *Contes*, edited by Geneviève Patard. Paris: Honoré Champion, 2006.
- PHILLIPS, Roderick. "Women and Family Breakdown in Eighteenth-Century France: Rouen 1780-1800." *Social History* 1.2 (1976): p. 197-218.
- PRIOLEAU, Edmond. *Histoire du vaudeville*. Bordeaux: Féret and fils, 1890.
- QUINAULT, Philippe. *Isis*. Paris: 1687.
- RANUM, Orest. *The Fronde: A French Revolution, 1648-1652*. New York and London: W.W. Norton and Company, 1993.
- SAINT-SORLIN, Jean Desmarests de. *Les Visionnaires*, 2nd ed. Paris: Jean Camusat, 1639.
- SCALA, Flaminio. *Il Teatro delle Favole Rappresentative, ovvero La Ricreazione Comica, Boscareccia, e Tragica*. Venice: Battista Pulciani, 1611.
- SCHNEIDER, Herbert. *La Clef des chansonniers* (1717). Hildesheim and New York: G. Olms, 2005.
- SCOTT, Virginia. *The Commedia dell'arte in Paris, 1644-1697*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1990.
- SCUDÉRY, Madeleine de. *Lettres amoureuses de divers auteurs de ce temps*. Paris: Augustin Courbé, 1641.
- TIERSOT, Julien. *Histoire de la chanson populaire en France*. Paris: E. Plon, Nourrit, and cie 1889.
- TROUILLE, Mary. *Wife-abuse in Eighteenth-Century France*. Oxford: Voltaire Foundation, 2009.
- TUCKER, Holly. *Pregnant Fictions: Childbirth and the Fairy Tale in Early-Modern France*. Detroit: Wayne State University Press, 2003.
- VISÉ, Jean Donneau de. *La Mère coquette, ou Les Amans brouillez*. Paris: Theodore Girard, 1666.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1977.

Comédia, leituras e representações do teatro de Eugène Scribe na Corte brasileira¹

Denise Scandarolli
(Unicamp/Unasp-EC)

Resumo: A chegada de duas companhias francesas de teatro no Rio de Janeiro, nos anos de 1840, modificaram profundamente as práticas artísticas da cidade, tanto no que diz respeito aos hábitos de representação das peças, como ao desenvolvimento de mecanismos de controle para garantir a boa prática dos teatros na Corte, como veículo de difusão de moral e não de subversão da mesma. Neste contexto, as obras de Eugène Scribe tem grande impacto, provocando embates entre a nascente crítica teatral dos Folhetins e os censores do Conservatório Dramático Nacional, a partir de 1844. Assim, este artigo busca entender as modificações dos significados das obras de Scribe para os censores e os críticos teatrais do Rio de Janeiro.

Palavras-Chave: Teatro francês, Eugène Scribe, música, representação

COMEDY, READINGS AND REPRESENTATIONS OF EUGÈNE SCRIBE'S THEATER IN THE BRAZILIAN COURT

Abstract: The arrival of two French theatre companies in Rio de Janeiro, in the 1840s, changed the artistic practices of the city, both in habits of theatrical words representation as the development of control mechanisms to safeguard the good practices of the Court theatres, as a device for the transmission of moral and not as a subversion of the same. In this context, Eugène Scribe's works have great impact; it causes objections between the theatre of *Folhetins* and the censors of the National Dramatic Conservatory, from 1844. Thus, this article seeks to understand the changes of Scribe's works signification to the censors and the theatre critics of Rio de Janeiro.

Keywords: French Theatre, Eugène Scribe, Music, Representation

¹ Este artigo foi apresentado no Congresso Internacional As práticas da Comédia, que aconteceu em Lisboa, em julho de 2013.

Os anos de 1840 foram fundamentais para a arte e o teatro no Rio de Janeiro, período em que os espetáculos, o público, a crítica e a censura da corte brasileira começam a se definir e a fazer parte do processo de construção de uma identidade nacional. Várias vertentes explicativas devem ser consideradas na tentativa de compreender o que proporcionou o florescer das artes teatrais naquele momento, como a maior estabilidade do Estado se comparado com a aparente instabilidade do período Regencial, cuja figura do poder central não encontrava força simbólica na minoridade de D. Pedro II; ou como o amadurecimento de algumas instituições, por exemplo, a Academia de Belas Artes, estruturada pelos artistas da questionada Missão Francesa² de Joachim Lebreton; ou a necessidade apresentada pela nova elite da corte de espetáculos aos moldes daqueles produzidos nos teatros europeus, como dispositivo civilizatório, para que a corte brasileira, por meio dos hábitos, alcançasse o padrão de civilidade fornecido pelo modelo europeu.

O teatro, sobretudo o teatro musical, também era visto na Europa como regulador dos costumes³ e a consciência dos homens de letras brasileiros desta função social do teatro reafirma a interação que existia entre os discursos aquém e além mar. Boa parte da elite da corte realizava sua formação acadêmica no exterior, por isso seus questionamentos eram mais diálogos com as elites letreadas europeias do que mera reprodução de discursos em voga no velho mundo. Sendo assim, as práticas sociais europeias não eram simples modelos a ser imitado no Brasil, mas se configuravam como as próprias práticas e hábitos dos cidadãos⁴ da corte brasileira que eram, em sua maioria, europeus imigrados e filhos de europeus, claro que adaptados à realidade encontrada no Rio de Janeiro.

² A legitimidade da ida dos artistas franceses para o Rio de Janeiro como uma Missão Artística encomendada por D. João VI é ponderada principalmente no trabalho de Lilian Schwartz, no livro *O Sol do Brasil: Nicolas-Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*.

³ Sobre este tema, ver SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*; GAY, Peter. *O século de Schnitzler. A formação da cultura da classe média 1815 – 1914*; ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologie d'un génie*.

⁴ O conceito de cidadão exclui os que não tinham direitos civis, no caso do Brasil deste período, os escravos africanos e os índios.

A emancipação política do território brasileiro, em 1822, e a instituição do Império Brasileiro deu origem a novas necessidades, como a regulamentação das práticas sociais da corte e, sobretudo, a estruturação do brasileiro em distinção ao português. Neste contexto, o teatro era tido como importante protagonista. O principal teatro da corte, o teatro de São Pedro de Alcântara,⁵ ocupou um lugar central na política desde a instalação da Família Real Portuguesa no país. O teatro funcionava como a representação simbólica do poder e magnitude do Imperador,⁶ já que era palco de todas as manifestações de solenidade e festejos do Estado. Entretanto, enquanto núcleo artístico, os artistas que detinham sua concessão não conseguiam estruturar temporadas coesas de apresentações, oferecendo espetáculos esparsos, com raras obras inéditas; a base do repertório era formada de dramas, restando apenas a apresentação de poucas árias de óperas para o teatro musical. A falta de artistas e de aprimoramento dos mesmos tornava difícil a encenação de peças líricas na íntegra.

A baixa frequência de espetáculos e de obras inéditas refletia no desenvolvimento da crítica dos teatros, que se mantinham irregulares nas publicações dos periódicos da corte. Apesar da existência de outras salas de espetáculo na cidade, as principais atuações artísticas aconteciam no Teatro de São Pedro de Alcântara, por isso a preocupação de regulamentação dos espetáculos se restringia ao teatro principal e ignorava os poucos outros teatros sem muita expressividade.

É exatamente nesse contexto que chega ao Rio de Janeiro, em julho de 1840, uma companhia de teatro formada na França, por artistas deste país, oriundos dos teatros de Paris, a Companhia Dramática Francesa (*Compagnie Dramatique Française*). Logo em seguida, em 1846, outro grupo de artistas franceses se instala no Rio de Janeiro, a Companhia Lírica Francesa (*Compagnie Lyrique Française*).

⁵ Este teatro foi inaugurado em 1813, com o nome de Real teatro de São João e fazia parte das modificações da cidade do Rio de Janeiro corte, para sediar a Família Real Portuguesa, que lá estava desde 1808. Passou a Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, em 1826; depois a teatro Constitucional Fluminense, em 1831 e voltando a se chamar Teatro de São Pedro de Alcântara, em 1839.

⁶ Sobre o tema ver MALERBA, 2000.

Estes dois grupos de artistas franceses apresentam uma nova dinâmica teatral à corte, incitando profundas mudanças tanto no que diz respeito às práticas artísticas, como à expansão das normas legais de utilização das salas e de autorização de conteúdos dos espetáculos para outros teatros, desenvolvendo a crítica teatral em publicações nos principais jornais da corte, além dos mecanismos de regulamentação do teatro como formador social.

No contexto destas mudanças, este artigo vai abordar as relações estabelecidas entre as comédias de Eugène Scribe, a crítica musical e a censura teatral do Conservatório Dramático Nacional questionando como as peças de Scribe, encenadas pelos artistas franceses, provocaram importantes questionamentos sobre os caminhos literários e teatrais brasileiros, assim como o impacto dessas produções criaram a necessidade da formulação de regras para a apresentação de espetáculos, expandindo o controle já existente no Teatro de São Pedro de Alcântara para os demais teatros do Rio de Janeiro.

As companhias francesas e as obras de Eugène Scribe

A Companhia Dramática Francesa se instalou no teatro de São Januário, um pequeno teatrinho na praia de São Manoel, de 1840 a 1846; e a Companhia Lírica Francesa, permaneceu de 1846 a 1848 nos teatros de São Januário e, posteriormente, no teatro de São Francisco, sala de espetáculo de pequenas proporções construída ao lado do teatro de São Pedro de Alcântara. Estas companhias trouxeram para o Brasil dois gêneros de teatro musical franceses, o vaudeville e o opéra-comique. Ambos os gêneros têm a mesma origem, as feiras de Paris. São peças com característica cômica, cuja dramaturgia tem como objeto principal as estruturas sociais e hábitos das classes dominantes e da burguesia urbana, descritos por meio de caricaturas que marcam as personagens e as linhas musicais escolhidas, no caso do vaudeville, ou as composições originais, no caso dos opéra-comiques.

As formas e estruturas desses dois gêneros se definiram durante o século XVIII e início do XIX, passando de gênero “baixo” a representação do genuíno

teatro francês, no século XIX, quando se definem como gêneros distintos, com a ascensão a teatro nacional do Opéra-Comique, em 1801 e do Vaudeville, em 1830.

Apesar de já ter havido representações de alguns dramas franceses nos teatros do Rio de Janeiro, a chegada da Companhia Dramática Francesa, sob a direção de Ernest Gervaise, apresenta uma grande modificação na realidade teatral da corte. Pela primeira vez chega à corte uma companhia teatral bem estruturada, contando com 22 artistas, que possuíam um repertório pré-estabelecido e bastante específico.

Além disso, a companhia francesa impôs um ritmo de apresentação nunca experimentado pelo público fluminense. Enquanto o teatro principal, o São Pedro de Alcântara, apresentava uma média de 3 peças inéditas por ano, o grupo francês começou a apresentar por volta de 3 novas peças por espetáculo, de um total de 2 espetáculos por semana, as quartas e sábados, chegando ao fim de 6 meses com um número surpreendente de peças apresentadas, principalmente para o público do Rio de Janeiro, do início do século XIX. De agosto a dezembro de 1840, a Companhia Dramática Francesa apresentou 82 vaudevilles e opéra-comiques, dos quais 58 foram estreias; em 1841, foram 206 apresentações e 127 estreias; em 1842 foram 128 apresentações e 87 estreias; em 1843 foram 160 apresentações e 87 estreias, em 1844 foram 134 apresentações e 46 estreias; em 1845 foram 45 apresentações e 30 estreias; em 1846, já com a Companhia Lírica Francesa, foram 54 apresentações e 21 estreias; em 1847 foram 123 apresentações e 22 estreias; em 1848 foram 8 apresentações e 6 estreias. Entre as várias peças apresentadas, um número considerável delas é de autoria de Eugène Scribe, cerca de 43 comédias e 62 vaudevilles e opéra-comiques. Apesar de haver um número alto de comédias, as obras que mais repercussão trouxeram para a crítica e a censura foram os vaudevilles e os opéra-comiques. Em estimativa, de 1840 a 1846, período de predominância de vaudevilles, 53% eram de autoria de Eugène Scribe; e de 1846 a 1848, período em que foram colocados em cena maioritariamente opéra-comiques, 80% das peças tinham texto desse autor e 60% delas eram acompanhadas de música de Daniel François Esprit Auber.

Scribe encabeça uma nova geração de vaudevillistas que reformularam a estrutura do gênero até então popular. Ele começou a trabalhar para o teatro do Vaudeville por volta de 1810, e ajudou a fazer crescer o vaudeville de costumes, o qual tendeu a se aproximar da comédia de intriga, se afastando do estilo imposto no período revolucionário de peças heroicas, anticlericais e patrióticas.

Em parceria principalmente com Auber, Scribe desenvolveu importantes opéra-comiques, a ponto de ser considerado por teóricos como Gérard de Nerval (1989, p. 785), crítico e literato do século XIX, como o criador de um gênero único de opéra-comique, “ao qual Auber soube aplicar uma música apropriada e segura que agradou ao público e deste conjunto espiritual e harmonioso resulta vários sucessos”.

Apesar da dificuldade imposta por um teatro musicado apresentado em francês, os literatos brasileiros acreditavam manter um diálogo proveitoso com as correntes de pensamento francesas, o que possibilitava a eles tecer argumentos e apontar características, como sobre os “ultrarromânticos”, ou se colocarem a par dos discursos de nação e de arte nacional, além de interagirem com eles trabalhando-os dentro da realidade encontrada no Brasil.

No entanto, quando o teatro francês começa a ser representado na corte brasileira, por artistas franceses, esse teatro se transformou no “outro”, criando um tipo de relação de alteridade que reforçou a visão dos literatos brasileiros sobre a criação de um teatro nacional, num movimento paradoxal renegando os gêneros franceses, mesmo mantendo o discurso que ressaltava a importância da língua para a cultura e do exemplo de “civilidade”. Mesmo conscientes da conta que mantinham com a França, a chegada de uma companhia francesa de teatro funcionou como um espelho que refletia as diferenças na própria imagem da corte brasileira. E reforçava os problemas que os ideais franceses representavam para os ideais de moral que a elite brasileira tentava manter.

Essas peças tinham sido concebidas como reflexão e crítica a hábitos e costumes bastante distintos dos brasileiros. Enquanto os franceses, no início do século XIX, haviam acabado de passar por movimentos que desestruturaram a corte e a igreja, o Brasil buscava se encontrar como nação independente e forjar

uma aristocracia, com bases fundadas no catolicismo herdado da antiga colonização.

O maior desafio que o teatro francês tinha que enfrentar ao representar nas salas de espetáculo fluminenses era a adequação de suas práticas e hábitos às normas vigentes. O deslocamento do repertório não estava à mercê apenas de ajustes técnicos referentes às estruturas físicas, como os teatros, palcos, vestimentas, cenários, etc.; a adaptação aos costumes e aos valores da corte brasileira pode ser considerada como o maior dos problemas para a permanência da companhia francesa no Rio de Janeiro.

Neste sentido é que as peças de Scribe desencadeiam consideráveis reflexões por parte da elite intelectual brasileira. Entretanto, a difusão do teatro francês na primeira metade do século XIX não estava restrita ao Brasil, mas começava a se tornar um fenômeno bastante amplo, com companhias francesas apresentando-se da América ao Oriente. A questão é que o repertório francês difundia certa visão de homem e de sociedade que se pode qualificar como “progressista”, por isso que certos autores dramáticos que eram considerados na França como conservadores, são percebidos como de vanguarda política e intelectual no exterior. Eugène Scribe é um dos exemplos mais emblemáticos dessa mudança de significação das considerações valorativas, pois na França ele é estigmatizado pelos românticos franceses que o julgam como “burguês”, com conotação pejorativa, por outro lado, no Brasil, ele é elogiado como o autor que melhor descreve e critica a vida e os costumes burgueses da sociedade francesa.

Folhetim, censura e Eugène Scribe

À medida que o interesse do público pelo teatro francês ganhava força, crescia também a preocupação governamental em regulamentar os espetáculos oferecidos no Rio de Janeiro, como já acontecia no teatro de São Pedro de Alcântara desde o final da década de 1830.

Em uma carta de 1839, recebida pelo conselheiro Cândido José de Araújo Viana, visconde de Sapucaí, e enviada do Paço Imperial, é enfatizada a

necessidade de submissão prévia a exames de uma comissão as peças que se pretendiam encenar no teatro de São Pedro. Os objetivos desse exame prévio, de acordo com a carta, eram que não aparecessem em cena assuntos, nem mesmo expressões menos “conformes com o decoro, os costumes, e as atenções, que em todas as ocasiões devem guardar, e maiormente naquelas em que a Imperial Família honrara com a sua presença o espetáculo”. Seria o “Regente, em nome do Imperador, o Sr. D. Pedro II” que estabeleceria a referida comissão, a qual seria composta do próprio Cândido José de Araújo Vianna e do Cônego Januário da Cunha Barbosa, e termina expressando a expectativa: “esperando do patriotismo de V. Exa. Que não hesitará em concorrer, por mais esta ocasião, com suas luzes para a civilização do País, prestando-se ao serviço que fica indicado”.⁷

Mesmo havendo a determinação de que nenhuma peça fosse posta em cena sem ser para isto licenciada pelo juiz inspetor do teatro, os infratores receberiam uma multa de 30\$000 réis e teriam 8 dias de cadeia. O segundo parágrafo do artigo determina que os atores que apresentarem atitudes “desonestas, obscenas e ofensivas da moral pública serão multados em 10\$000 réis a 20\$000 réis e terão de 4 a 8 dias de prisão.

Essas normas legalmente deveriam ser aplicadas ao teatro de São Pedro, mas acabaram se estendendo às outras salas de espetáculo, à medida que elas foram se estruturando. A necessidade de regimentar as atitudes referentes aos teatros, seja do público seja dos artistas, caracteriza a urgência em estabelecer comportamentos considerados “civilizados” e reforçar os parâmetros morais da sociedade. O teatro estava no caminho dos hábitos sociais valorizados e a mudança de perspectiva entre essa arte e a sociedade, de maneira geral, também direcionaram as necessidades de gerir o comportamento do público fluminense.

Os artistas franceses chegaram ao Rio de Janeiro no meio do processo de regulamentação teatral aberto pelo documento de 1839, cuja comissão julgadora viria a constituir os membros do Conservatório Dramático Brasileiro, oficializado em 1843.

⁷ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-46, 5, 7, nº 0011.

O Conservatório Dramático, aos olhos dos literatos que o idealizava, viria para suprir as lacunas deixadas pela criação da comissão de censura de 1839, pois esta era restrita ao teatro de São Pedro, mas “tornara-se premente seus trabalhos aos demais teatros da corte”. Essa urgência em expandir o sistema censório aos outros teatros é coerente com o cenário que se impôs no Rio de Janeiro a partir da chegada da Companhia Francesa, em 1840. Quando as normas de 1839 foram reformuladas e estendidas também às outras salas de espetáculos, o repertório apresentado pelo teatro francês era outra fonte de inquietação, pois se tratava de vaudevilles e opéras-comiques, gêneros híbridos e que se mantiveram por muito tempo marginais na cultura francesa, mas que tinham alcançado lugar privilegiado durante o início do século XIX, sobretudo por terem se transformado em espaços de experimentação de estilos musical e literário e de crítica social.

Os artigos orgânicos da associação que formava o Conservatório foram aprovados pela Secretaria de Estado dos Negócios do Império, em 24 de abril de 1843. Mas, o Diário do Rio de Janeiro só publicou um pequeno artigo informando aos leitores a decisão do Imperador, em 2 de maio, dizendo que o Conservatório Dramático Brasileiro havia sido solenemente instalado em casa do Ilmo. Sr. Diogo Soares de Bivar, no dia 30 do mês de abril, achando-se presentes os Srs Sócios Instituídos.

A introdução desse documento anuncia que o objetivo do Conservatório é “promover os estudos dramáticos e o melhoramento da cena brasileira de modo que ela se torne a escola dos bons costumes e da língua”. Mas, é no artigo 1º que suas intenções de valorização do nacional são claramente expostas:

(...) seu principal intuito – animar e excitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e para as artes associativas – corrigir os vícios da cena membros, os quais poderiam deliberar coletivamente, ou em separado, mas os pareceres seriam submetidos ainda ao conselho, vencendo o que obtivesse mais votação. As regras para o julgamento tinham por fundamento preestabelecido “a veneração à nossa santa religião; o respeito devido aos poderes políticos da nação e as autoridades constituídas; a guarda da moral

e decência pública; a castidade da língua; e aquela parte que é relativa à ortoépica.⁸

A guarda da moral e da decência, assim como a veneração à religião não se apresentava apenas na censura dos textos literários das peças, mas também no respeito pelos costumes. O fechamento dos teatros na Quaresma ou a representação de peças apropriadas para o período eram dois deles. A autorização para a representação de determinadas peças também passou a ficar sob a responsabilidade do Conservatório Dramático. Em 1841, a Companhia Dramática Francesa, recém-chegada à corte, período em que o Rio de Janeiro não contava ainda com um órgão regulamentador dos teatros, manteve durante todo o período da quaresma o mesmo repertório cômico e a mesma frequência de representações que havia feito desde sua estreia. O diretor da Companhia expõe claramente as questões trazidas pelo estranhamento cultural:

Ne connaissant pas les usages du pays, je me suis laissé surprendre par l'époque du carême. Cependant, j'ai eu partie paré le coup que me menaçait, en réunissant avec peine des ouvrages mocouverts que par le montant approximatif de cet abonnement de trois soirées.

(...) prévenir le respectable public de vouloir bien remarquer combien il est urgent que la souscription soit remplie immédiatement pour la confection des décors, accessoires et costumes.

... les décors et accessoires seront point conformément à l'ouvrage.⁹

Em 1842, como forma de fazer com que o teatro francês respeitasse os hábitos locais, o Imperador deliberou que a Companhia suspendesse durante a quaresma suas representações, por constatar que a mesma não possuía peças próprias para aquele tempo.¹⁰ A medida foi comunicada à Companhia Francesa com a justificativa de que tendo ela colocado em cena, durante a quaresma do ano anterior, peças pouco apropriadas e considerando a carência de seu repertório

⁸ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, L-II-34, 29, 039.

⁹ "Correspondências". *Jornal do Comércio*. 05/03/1841.

¹⁰ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, "Registro de ofício expedido por Cândido José Viana sobre a Companhia Dramática Francesa, I-8, 25, 104.

de títulos adequados para o período, ficaria suspensa de realizar apresentações nos dias determinados.

A crítica aos temas trazidos pelo repertório do teatro francês era direcionada exatamente pelos pontos propostos como fundamentais para a análise censória, que primava pela manutenção da moral, da religiosidade e também da linguagem.

Ao contrário da censura oficial do Conservatório Dramático, os críticos dos folhetins não aprovaram a proibição dos espetáculos do teatro francês e desde a chegada destes espetáculos na corte mantinham especial apreço pelas obras de Eugène Scribe.

As representações proporcionadas pelas críticas teatrais sobre as obras de Scribe são perpassadas pelos questionamentos vividos no momento, sobretudo a respeito da definição de identidade nacional do jovem país independente. Este discurso de formação de uma identidade brasileira é ligado ao conceito de civilidade e da necessidade que havia de civilizar os hábitos da corte. Neste contexto, nos discursos dos literatos brasileiros o teatro de Scribe tornou-se um instrumento de comparação entre a sociedade francesa civilizada e a brasileira que ainda precisava passar por este processo, funcionando como dispositivo disciplinar.

Dessa forma, as obras de Scribe foram consideradas como de vanguarda, produtos do tempo moderno, “do século XIX, de um país regido pelas formas representativas com liberdade de tribuna e de imprensa”,¹¹ escreve o Folhetim do Jornal do Comércio. Apesar de representar a sociedade parisiense, tida como modelo de civilidade, os literatos brasileiros consideravam os costumes apresentados pelas obras de Scribe ainda distante da compreensão do novo país, como afirma o autor do Folhetim: “nossos hábitos e civilização distão muito dos hábitos e civilização da capital da França”.¹² No entanto, o valor atribuído pelo público francês à obra de Scribe era bastante ressaltado pelo Folhetim que, por

¹¹ “FOLHETIM: Companhia Dramatica franceza- A Calumnia, comédia em cinco actos, por Scribe”. In: *Jornal do Comércio*, 13-11-1841

¹² “FOLHETIM: Theatro francez - La Camaraderie, comédie em 5 actos, por Scribe”. In: *Jornal do Comércio*, 05-04-1842

vezes, tece relações como na afirmação de que “o público elegante da capital da França não cessa de applaudir (obras de Scribe) três e quatro vezes por semana”.¹³

O julgamento controverso dos vaudevilles e *opéras-comiques* de Eugène Scribe

Desde o início dos espetáculos apresentados pelos artistas franceses no Rio de Janeiro, os críticos teatrais foram unanimes a respeito da apreciação das obras de Scribe. Elas sempre eram bem elogiadas, com adjetivos de grande força positiva, como “vigorosa”; “veracidade inimitável”, “plenos”, “engenhosos”, “pleno de delicadeza e de espírito”; ainda caracterizavam o valor de seu texto com afirmações como: “Quem conhece as composições leves de Scribe, seus vaudevilles, quase sempre espirituosos, frescos e engraçados”, publicava o Minerva Brasiliense, em 1843.

Por outro lado, no Rio de Janeiro, a percepção sobre os textos de Scribe muda a partir da formalização do Conservatório Dramático, em 1844.¹⁴ Neste momento, as obras julgadas pela polícia do teatro passaram às mãos dos censores do Conservatório, que tinham o direito legal de proibir as representações de obras que eles julgavam ser perigosas para a moral e os bons costumes necessários para promover a civilidade brasileira e manter os preceitos religiosos. No entanto, esta moral e costumes são marcados pela importância e o lugar que a religião ocupa na sociedade do Rio, considerando a tradição católica cultivada pela corte e a importante participação da igreja no poder da corte e no cotidiano da cidade.

Os vaudevilles não foram vistos como muito problemáticos pelos censores, com exceção de quando eram traduzidos, pois o texto em francês não apresentava o mesmo perigo que ele apresentava em português, por causa da dificuldade de compreensão do idioma de uma grande parcela do público. A maioria dos vaudevilles destinados ao exame censório pelas companhias francesas foram

¹³ “FOLHETIM: Beneficio de Mlle Caroline”. In: *Jornal do Comércio*, 22-06-1842.

¹⁴ A “Corporação dos músicos” do Rio de Janeiro apresentou o projeto de criação do Conservatório Nacional em 13 de agosto de 1838, mas ele só tornou-se oficial em 21 de janeiro de 1847, pelo decreto n. 492(52).

autorizados, alguns com a indicação de supressões de palavras, ou frases, ou com a proibição de cenas, como aquelas com contato físico entre os atores, beijos, então, eram terminantemente vetadas. Outros foram proibidos apenas de serem representados na presença da Família Imperial e, o vaudeville *La part du Diable*, que já havia sido apresentado em 1841, foi proibido em 1844, por causa da palavra Diabo do título e no meio da narrativa.¹⁵

Por outro lado, os literatos, críticos musicais e autores dos Folhetins afirmavam sua posição em relação às interdições do Conservatório Dramático, sobretudo quando as supressões não eram bem justificadas. Várias referências indiretas sobre as arbitrariedades dos censores eram publicadas nos Folhetins, com frases em tom sarcástico, enfatizando a falta de conhecimento sobre arte e literatura e de tato por parte dos censores, como: “Também parecerão exagerados ao leitor algum dos caracteres da comédia, mas é porque entre nós não estão ainda tão apurados as cabalas políticas e literárias, como na sociedade francesa”.¹⁶

Por outro lado, são exatamente os opéras-comiques que representam os maiores problemas para os censores. Este gênero de teatro musical, ainda pouco conhecido pelo público e também pelos agentes da censura teatral, apresentava aos teatros brasileiros novas linguagens teatrais, tanto dramática quanto ao que se refere ao tema. Durante os anos de 1846-1848, os espetáculos de opéra-comique, no Rio de Janeiro, combinavam duas situações distintas: o sucesso de público e as preocupações da censura.

Em 27 de setembro de 1846, foi licenciada por Carlos Monteiro a peça *La Dame Blanche*, opéra-comique em 3 atos, de Scribe e Boieldieu, com o parecer dizendo que “nada tem que opõe a sua representação”. No dia seguinte a Companhia Lírica Francesa já anunciava a sua estreia para o dia 29 do mesmo mês.

Outras duas peças tiveram pareceres favorável expedido por Carlos Monteiro, ainda no dia 27 de setembro: *L'Ambassatrice*, opéra-comique em 3

¹⁵ Todas as informações relativas às notas dos censores estão na Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos no Fundo Conservatório Nacional.

¹⁶ FOLHETIM: Teatro francez - *La Camaraderie*, comédie em 5 actos, por Scribe. In: *Jornal do Comércio*, 05-04-1842

atos, de Scribe e Auber, autorizada a ser levada à cena por “não conter doutrina oposta à religião e moral”; e Le Chalet, opéra-comique em um ato, de Scribe e Adam, cujo parecer dizia que já havia sido “licenciada com o título de Betty e cantada em italiano no teatro de São Pedro de Alcântara”. Afirma o censor que a ópera “nada tem que ofenda a religião e os bons costumes e pode ser levada a cena cumprindo, porém, unicamente em respeito nas vias do país, que nos lugares marcados... guardo a primeira licença nas demonstrações de afeto entre as pessoas de diferentes sexos”. Alguns meses após, no dia 28 de janeiro de 1846, José Rufino reforça a necessidade da supressão dos abraços existentes em três páginas do texto desta ópera.

Especialmente duas entre os opéra-comiques de Scribe apresentados na corte fizeram face à ambiguidade citada acima: *Le domino noir* e, sobretudo, *Les diamants de la couronne*. *Le Domino Noir*, opéra-comique em 3 atos, também de Scribe e Auber, não foi visto como tão conveniente aos interesses dos críticos do Conservatório brasileiro. José Dias Lima, a quem coube avaliar a obra, afirma ter lido com cautela, pois receava que o texto “com facilidade podia ter traços sutis da imoralidade por ele inoculado na mocidade, menos experiente talvez como a nossa a partir de um enredo bem tecido fascinando enfim seu bom senso”.¹⁷ Por isso, deliberou que a peça não poderia ser representada na presença do Imperador sem as devidas supressões em algumas falas da personagem Jacinta e em trechos considerados libidinosos, como entre os convivas de Juliana, “indigna de ser representada”. Várias supressões do texto ainda são sugeridas, alegando que tais alterações “não ofenderia a beleza do drama e o tornarão digno de ser representada na presença augusta do Imperador de um povo (...) que aspira ter bons costumes”.¹⁸

A preocupação com a adequação do texto era severa a ponto de impor supressões em um texto de língua estrangeira, enquadrando aos parâmetros morais do Conservatório e, consequentemente, da elite intelectual fluminense,

¹⁷ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 5, 6

¹⁸ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 4, 54.

tanto os franceses residentes no Rio de Janeiro quanto os poucos letrados brasileiros ou de outras nacionalidades que dominavam a língua francesa. Nesse caso, foram considerados indecorosos os termos escolhidos por Scribe para compor o texto e não o enredo em si, que descreve o ato de uma jovem que se fantasia com um dominó, ou seja, uma túnica negra com capuz, para poder participar de um baile sem que fosse notada.

Já *Les diamants de la Couronne* em tudo incomodou a moral dos censores brasileiros. A Companhia Lírica não foi a primeira a tentar colocar em cena este opéra-comique de Scribe e Auber, representado pela primeira vez, em março de 1841, no teatro do Opéra-Comique, em Paris.

Em 1844, o Conservatório Dramático Brasileiro registrou um pedido de licença para a representação de *Les diamants de la Couronne*. Na ocasião, o diretor do teatro francês já considerava que o enredo poderia apresentar problemas que levaria à sua proibição. O texto original de Scribe narra a história de uma Rainha de Portugal, que face à delicada situação financeira em que encontrava o reino, decide vender as joias da coroa e substituí-las por réplicas falsificadas. Para ser submetida ao exame censório, em 1844, a tática dos artistas da companhia francesa foi substituir o lugar onde se passa a trama de Portugal para a Suécia, para que o fato de ter como local de ação a antiga metrópole não fosse visto como uma ofensa à coroa brasileira, principalmente por tratar-se de uma rainha portuguesa falsária.

A manobra não deu certo e a peça foi proibida. Os argumentos de Francisco de Paulo de Azevedo, que na ocasião coloca-se contrário à representação da peça, apontam também para os exageros que ele acreditava ser propriamente romântico, assim ele argumenta que:

Ainda quando o enredo total da peça se fundasse em um fato histórico, eu não o consideraria bastante para que se representasse uma peça que representa não pouca imoralidade, pelo fato de vermos uma soberana, que se mete em farsas, à frente de uma quadrilha de ladrões, e convertida em protetora deles, embora se alegue a fim de utilidade por que ela empregou meios tão ignóbeis. Estes são sem dúvida reprovados por quem presa as

prerrogativas da coroa, e visto mais por um tribunal de censura, sobre que pesa uma imediata responsabilidade moral a respeito de tais publicações.¹⁹

Esses pareceres emitidos na ocasião do pedido de representação da peça pela Companhia Dramática, feito em 1844, foram anexados ao novo pedido de avaliação feito pela Companhia Lírica, em 27 de setembro de 1846. Outra vez a peça de Scribe e Auber causou grande alvoroço entre os censores brasileiros.

O primeiro a negar a licença foi Diogo Bivar, o próprio diretor do Conservatório e responsável direto pela censura teatral. Para explicar sua decisão ele inicia o documento com a narrativa da peça, contando a disparatada colocação de uma figura Augusta portuguesa como parceira de falsários, concluindo em seguida que “se o autor do drama estudasse a história e geografia de Portugal francesa, então renegada pelos intelectuais brasileiros. Ele resume a repulsa por essa literatura francesa com a frase: “A literatura francesa é o gênio da destruição”.²⁰

No mesmo documento, Tomas do Nascimento Silva tenta explicar o porquê da sua posição contrária à representação da ópera. A defesa da honra da família real era o foco de seu argumento. Contra a peça francesa, a defesa dos portugueses era evidente, mesmo sendo eles os ex-colonizadores, de quem os literatos brasileiros tentavam desvincilar a identidade da nova nação.

Entendidas as possibilidades oferecidas pelo censor, o diretor da Companhia Francesa submete outra vez a peça à análise, em dezembro de 1846. No documento em anexo ao pedido, ele descreve as modificações:

La scène se passe en Danemark, en 1387, à la fin du règne de Waldemar III et de sa fille Marguerite. Les deux premiers actes ... environs de Lund, et la troisième à Copenhague.²¹

¹⁹ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 5, 48. Documento 5.

²⁰ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 5, 48. Documento 5.

²¹ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 5, 48. Documento 5.

Com as mudanças sugeridas por Levasseur, diretor da Companhia, Camilo José do Rosário emite o requerimento de liberação da peça “com a total mudança da situação de cena e nomes de personagens, ficando assim transpor elementos que evidenciavam costumes portugueses. No entanto, eram roupas que se enquadravam nos hábitos condizentes ao período”.²²

A confirmação de João Caetano de que o figurino seria todo com características da Idade Média segue a proposta de transposição temporal da trama, para a data de 1387, e o afastamento da mesma, pelo menos em tese, de qualquer semelhança que remetesse ao reino português.

Em dezembro de 1846, José Pinto Lopez ainda faz um adendo sobre sua posição a favor da representação da ópera. Segundo ele, além das modificações, não vê grandes problemas, pois o texto não é escrito em português e não será recitado, caso em que teria algumas observações a fazer, como é em francês e cantada poderia passar. Assim, em 31 do mesmo mês, Diogo Bivar, presidente do Conservatório, assina

o ato de autorização da peça, com a conclusão de que “mudaram-se os nomes das personagens, mudarão o lugar da ação e todo o que pudesse ter relação com as atuais casas reinantes do Brasil e Portugal, e mesmo com o reino de Portugal em seu passado”.²³

Autorizada, a estreia da peça no teatro de São Francisco começou a ser anunciada nos jornais, em 1º de janeiro de 1847, ao mesmo tempo em que o teatro de São Pedro de Alcântara representava, pela Companhia Italiana, *La fille du Régiment*, de Donizetti. Seis anos separaram a estreia dessa obra de Auber e Scribe no teatro Favart, em Paris, de sua primeira representação no Rio de Janeiro.

Como efeito contrário, a recusa do pedido de liberação da peça feito pela Companhia Francesa ao Conservatório, mais o posicionamento da crítica que tendia a favor do teatro francês, fez com que crescesse a indignação do público e os assíduos frequentadores da plateia da Companhia Lírica começavam a maldizer

²² Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 5, 48. Documento 5.

²³ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 5, 48. Documento 5.

a “absurda severidade que os privavam de uma das melhores do repertório français”.²⁴ Por outro lado, mesmo com as estruturas da censura, depois da mudança de Portugal por Dinamarca dentro do texto, o Folhetim do Jornal do Comércio conclui com essas modificações “que espantoso milagre se operou, a ópera não é mais antimonarquista!”²⁵

A medida tomada pela Companhia Francesa foi valorizada pela crítica taxando o comportamento do Conservatório Dramático como “inquisitorial” . De fato, aos olhos da crítica, a modificação da ação da peça, por parte da Companhia Francesa, deixando de situar o enredo em Portugal, transferindo-o para o Reino da Dinamarca, para o crítico do folhetim,

deixa claro e evidente que a imoralidade da ópera assim desapareceria, e o Conservatório Brasileiro, que é o juiz da matéria, decidiu magistralmente que qualquer rainha podia vender os seus brilhantes, menos a de Portugal. Mas seja como for, veio a licença que é o que importa, e os “Diamants de la Couronne”.²⁶

Segundo Antônio Cândido, em seus estudos sobre a crítica teatral, a valorização do contexto no qual a obra está inserida funciona como “agente da estrutura” da crítica teatral dos Folhetins, sendo a “procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e significado da obra” (Cândido, 2000, p. 7). No caso das considerações sobre a ópera *Les diamants de la couronne*, as colocações sobre a postura do Conservatório vai além da simples função de “agente de estrutura” para explicar a obra e o desempenho dos atores, enfatiza também o desencontro de opiniões e ponto de vista sobre a literatura e sua função, característico do período de mudanças de paradigmas, no que diz respeito às artes, em que se encontrava o Rio de Janeiro na década de 1840.

²⁴ “Companhia lírica francesa: Les diamants de la couronne”, *Jornal do Comercio*, 14/01/1847, p. 02.

²⁵ “Companhia lírica francesa: Les diamants de la couronne”, *Jornal do Comercio*, 14/01/1847, p. 02.

²⁶ Teatro de S Francisco: Os diamantes da coroa”. In *Jornal do Comercio*, 17/01/1847, p. 01.

Fontes

Manuscritos

Fundo Conservatório Dramático Nacional. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Divisão de Manuscritos.

Periódicos

Jornal do Comércio

Diário do Rio de Janeiro

Minerva Brasiliense

Referências

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Tradução por Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. 180 p. Tradução de: *The theatre of commitment*.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução por Fernando Tomaz. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000

CANDIDO, "A. Crítica e Sociologia". In: _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: R. A. Queiroz, Publifolha, 2000.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.) *Minorias silenciadas: a história da censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial do Estado: FAPESP, 2002.

CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Tradução por Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, [s/d]. p. 16-17.

COUVEUR, Manuel; VENDRIX, Philippe. *L'opéra-comique en France au XIX siècle*, Liège: Madarga.

COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial, 2006.

GAY, Peter. *Une culture bourgeoise 1815-1914: Londres, Paris, Berlin... Biographie d'une classe sociale*. Éditions Autrement, Collection Mémoires nº 113.

LACOMBE, Hervé. *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle*. Paris: Fayard, 1997.

LEGRAND, Raphaëlle. *Regards sur l'opéra-comique: trois siècles de vie théâtrale*. Paris: CNRS Editions, 2002.

MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808-1821)*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

MAMMÌ, Lorenzo. “Teatro em música no Brasil monárquico”. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (org). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. Vol 1, São Paulo: Hucitec, 2001.

NERVAL, Gérard de. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1989, p. 785

PENDLE, Karin Swanson. *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*. Ph.D. University of Illinois, 1970.

Self-reflective dramaturgy in Rossini's comic operas

Maria Birbili

(Freie Universität Berlin)

Abstract: My article discusses Rossini's comic operas by investigating the specific means with which humour, in the way of comedy, parody, and ironic distance is achieved by Rossini and his librettists. In addition to the traditional use of comedic techniques with a direct provenance in the spoken theatre or in the *commedia del arte* (such as verbal repetition, puns, and slapstick), I discuss how Rossini uses self-reflective techniques in the plot devices, the dramatic situations, and particularly in his deliberate use of specific formal structures in the music which either intensify or completely negate the dramatic situation at hand. More specifically with the use of crescendo, sonata form, and the deliberate slowing down of dramatic action in a critical dramatic situation through repetitive vocal embellishments for comic relief, while even the characters on stage self-reflectively complain about this. This self-reflective dramaturgy exploits the dynamic between com-poser, performers, and audience, and creates new possibilities in interdependence between the deliberate use of artifice and the detection and appreciation of artifice by the audience. The self-reflection results in presenting the dramatic situation and its musical setting as a meta-comment on the traditional formal structures of Italian opera itself.

Keywords: Rossini, artifice, self-reflection, meta-commentary

My article will examine the issue of humour in Rossini's *opere buffe* and *farse* by investigating the specific means with which humour, in the way of comedy, parody, ironic distance, and even with what we today call "camp" is achieved by Rossini and by his librettists. In addition to the traditional use of comedic techniques with a direct provenance in the spoken theatre (such as verbal repetition and puns in the text), or in the *commedia del arte* (such as physical puns and slapstick), I'm interested in seeing how Rossini uses specific self-reflective techniques in the plot devices, the dramatic situations, and particularly in his deliberate use of specific formal structures in the music, which either intensify or completely negate the dramatic situation at hand. More specifically, the use of crescendo, sonata form, the "frozen ensemble", the pseudo-canonical, and the deliberate slowing down of dramatic action through repetitive vocal embellishments in an otherwise critical dramatic situation are known to have been used by Rossini for comic relief in all of his comic operas. In his most famous comic opera, *Il barbiere di Siviglia*, one of the characters (Figaro) self-reflectively complains about this phenomenon, as will be discussed later.

Rossini's self-reflective dramaturgy exploits the dynamic between composer, performers, and audience, and creates new possibilities for humour in interdependence between the deliberate use of artifice and the detection and appreciation of artifice by the sophisticated, informed audience. Thus self-reflection results in presenting the dramatic situation and its musical setting as a meta-comment about the traditional formal structures of Italian opera itself as a genre.

The self-referentiality of the genre of Italian *opera buffa* has its provenance in at least as early as the 18th century, a famous example being Mozart's *Don Giovanni* quoting other contemporary works inside of its Finale II, such as *La cosa rara*, *I litiganti*, and the com-poser's own *Figaro*, as well as playfully imitating several motivic materials from Giuseppe Gazzaniga's *Il convitato di pietra*, the *Don Giovanni* precursor.

Self-referentiality occurs both in the libretto and in the music. In addition to this, Rossini's customary practice of self-borrowings between his different works

resulted in a fascinating self-referential intertextuality between works that essentially had little to do with each other. To give an example: When Gertrude Righetti-Georgi, the mezzo-soprano creator of the female protagonist in *Il barbiere di Siviglia*, became fond of the tenor's elaborate aria in the end of *Il barbiere*, "Cessa di più resistere" {"Stop resisting"} and snatched it for herself, both for *Il barbiere di Siviglia* and for *La Cenerentola*, her decision bore immediate consequences into the music lesson scene in Act II of *Il barbiere di Siviglia*, where a virtuoso aria for the female protagonist had to be cut or replaced for the *prima donna* to either keep her strength or to have a foreign, easy aria inserted at that place as a soloistic number, since she would be facing the virtuoso "Cessa di più resistere" at the end of the opera. After a few years, the "stolen aria" was perceived as authentic in *La Cenerentola*, in the form of the famous rondo "Non più mesta accanto al fuoco" {"No longer will I be sitting by the fire, miserable"}. Thus when soprano Fanny Ekerlin reinserted "Non più mesta" into *Il barbiere di Siviglia* in 1827, it was inserted in the version used in *La Cenerentola* and it was perceived as a completely alien element in *Il Barbiere*, despite having its initial, authentic provenance from there. Similar cases of non-intentional self-referentiality due to self-borrowings will be discussed in my book.

Pertaining to formal structure as a means for comic relief, Philip Gossett has been criticized for noticing that the unnecessarily long aria Bartolo's "A un dottor della mia sorte" {"For a doctor as important as myself"} in *Il barbiere di Siviglia* is based on an ironic use of sonata form, as the single piece set in sonata form in the entirety of Rossini's operas, as a sign of the pedantry and stub-borness of the old tutor.¹ This interpretation has been met with the criticism that apparently no one was supposed to know about sonata form in 1816, when this aria was composed and exchanged against the initial, non authentic, shorter and much more conventional aria Bartolo's "Manca un foglio" {"There's a page missing"}. Yet Rossini, a great admirer of Mozart, was most certainly acquainted with sonata form as proven in the Ouvertures of his operas, despite the fact that obviously no other among composers was using this specific formal design in the

¹ This has been discussed in presentations on *Il Barbiere di Siviglia* at the Chicago Lyric Opera and at the Santa Fe Festival.

genre of opera. In relation to this phenomenon, I have located a quote by French philosopher and dramatist Bernard le Bouvier de Fontenelle complaining “Sonate, que me veux-tu?”² which reflects on the exact same situation as in the aria for Bartolo.

Il barbiere di Siviglia exemplifies a crucial stage in Rossini’s œuvre as both a point of arrival in Rossini’s evolution as a composer of comic operas and as the culmination and, in some respects, the conclusion of the history of Italian comic opera in a general sense. The plot of the opera and the play by French playwright Beaumarchais on which it is based, with their roots in the world of the Italian improvised theatre known as the *commedia dell’arte*, are enriched by the musical forms and techniques Rossini employs in this work, developed from eighteenth-century practice, but stamped with Rossini’s own remarkable individuality and the fascinating world of mirroring and self-references that specifically characterize this work, as Rossini keeps providing subtle hints of the composer being present behind the scenes. The above factors made me decide to concentrate this article mainly on *Il barbiere di Siviglia*.

The *Introduzione* of *Il barbiere di Siviglia* contains the self-borrowed chorus in honor of Osiris from Rossini’s *opera seria Aureliano in Palmira* (a work which, as a by the by, also provided the Ouverture for *Il barbiere di Siviglia*). Interestingly enough, both pieces (the *Sinfonia* and the opening chorus), even if not authentic, appear better fitted in *Il barbiere di Siviglia* than in *Aureliano in Palmira*!

Rossini embedded Count Almaviva’s/Garcías’s *Cavatina* (entrance aria) for which famous tenor Manuel García himself provided the guitar accompaniment, (since García’s hand is suspected to be present in the autograph score of the opera). The *Barbiere Introduzione* consists of an opening section (“Piano, pianissimo, tutto è silenzio” {“Hush, hush, let us stay silent”}) which contains

² Bernard Le Bouyer de Fontenelle, as reported by Jean-Jacques Rousseau in an article in his *Encyclopédie*. “Je n’oublierai jamais le mot du célèbre M. de Fontenelle, qui, se trouvant à un concert, excédé par cette symphonie éternelle s’écria dans un transport d’impatience: “Sonate, que me veux-tu?”. In: “Sonate”, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une Société de Gens de lettres*, (ed.) Denis Diderot and Jean le Rond d’Alembert, vol. 15, Paris 1765, p. 348.

dialogue, solo, chorus, the inserted *Cavatina* Almaviva's with the atypical reaction of the female protagonist not with an entrance aria, but with a short, echo-like *perticchino* participation in her admirer's refrain. Then the opening section of the *Introduzione* is repeated in a conclusion in which the chorus receives payment by the Count, and they all explode in profound gratitude, thanking the Count Almaviva for having been abundantly generous to them with his money. Obviously here the formal musical structure of the *stretta* (the closing section) of this *Introduzione* is at odds with the protagonist's intentions, as Count Almaviva is greatly annoyed by the noisy *stretta*, with its structurally necessary repeat, its crescendos, cadential phrases, etc., as it is exactly the situation he wants to avoid, for fear that the servants or the tutor of his beloved hear the noise and turn up on the stage to obstruct him from further communicating with her. Clearly, the comic relief produced by this scene lies not just in the fact that the clueless, naïve chorus is noisy when it has to be quiet and discreet, and in the fact that Count Almaviva and the *comprimario* secondary character Fiorello react with abuse to the chorus' thankful mini-strations ("Basta, basta, zitti, zitti, ahi canilla, via di qua") {"Enough, enough, shut up, shut up, get the hell out of here, canailles"} but, additionally, a more sophisticated comedic device is produced by the fact that the noisy situation is primarily and essentially controlled by the musical formal structure of Italian opera necessary for the traditional conclusion of a *stretta*. Thus the dramatic situation is intentionally presented as operating completely against what the musical structure requires, creating a disassociation between form and content, which is what makes the whole situation on the stage even more hilarious for an informed, sophisticated audience, clued-up and educated in the genre of Italian opera.

Rossini also famously used the crescendo in a more literal sense in his well-known aria for Basilio "La calunnia" {"The art of defamation"}, which is a musical piece built solely on the idea of the crescendo, both in the libretto text and in the music, which in this case function in perfect connection and contextualisation – without us having to ask which comes first, *la musica o le parole*.³

³ This is the infamous title of a farsa by Antonio Salieri and Giovanni Battista Casti, composed in Vienna in 1786.

A similar but much stronger interplay in self-referentiality and ironic distance between content and form for the genre of Italian opera occurs in a trio in Act II of *Il barbiere di Siviglia*, when Count Almaviva and Rosina finally make up after her having thought that he was two-timing her with another woman. They celebrate their reconciliation and mutual feelings for each other while preparing to flee Bartolo's lodgings from the balcony via a ladder provided by the resourceful Figaro. This is a situation so traditionally embedded in the genre of *commedia dell'arte* and in the genre of Italian comic opera, that it can't get more cliché. What does Rossini do to differentiate this from the norm? He follows the musical tradition faithfully, as in freezing the music in a traditional pseudo-canon of the enamoured couple, with Almaviva echoing Rosina in lovesick coloratura embellishments. Yet the dramatic situation requires a hasty dealing with the situation at hand, as in using the aforementioned ladder provided by Figaro and fleeing from the premises before they get caught. But what happens instead of fleeing? The music freezes not just once, but twice, following the rules of what the internal structure of Italian opera dictates in the vocal ensembles. Thus when in reality one would think it was time for the protagonists to move on, they don't move at all. Count Almaviva and Rosina freeze in a pseudo-canon of virtuoso coloratura, lost in their feelings of love for each other. The additional comedic device is that Figaro, aware of the precarious situation, reacts and tries to make them hurry up and move on. He does this while confined in the required musical structure, in a third repetition of the lovers' pseudo-canon of virtuoso coloratura. Yet Figaro sings in an ironic fashion, making fun of the lovers' lyrical melos, and providing a comedic, self-reflective commentary which makes the audience distance themselves from the dramatic situation at hand, making the audience aware that they are indeed watching a genre confined by specific rules and making them reflect about the genre of Italian opera instead of simply following the plot.

Interestingly enough, it has frequently been complained that *Il barbiere di Siviglia* lacks real passion, particularly pertaining to the question of love, and that the characters are mechanical and standardized clichés, thus not winning the sympathies of the audience. An intense self-reflection is permanently latent in this

work, a phenomenon which cannot be compared with the situation in other comic operas by Rossini apart from three of his comic operas that also contain a pronounced self-reflective dramaturgy, such as *L'equivoco strava-gante*, *La pietra del paragone*, and *Il Turco in Italia*, which will be discussed in the conclusion of this article. This certainly constitutes an additional factor for the audience of *Il barbiere* to remain cold and detached emotionally.

To return to the trio in question, Figaro notices a lantern and people approaching and stressfully notifies the lovers, followed by an abrupt harmonic jump. What's to happen? Instead of fleeing, the trio reaches its *cabaletta*, the final section, unavoidably. Such a piece as a *cabaletta* requires the theme done twice, including a transition in the middle. And Rossini goes as far as to duplicate it here, engaging Almaviva, Rosina, and Figaro in another (short) pseudo-canonical. After coming to rest, they are required to and repeat the entire thing again, concluding into cadences followed by "shhh"'s as a reminder to remain quiet, yet this is followed by even bigger, final cadences, which are loud, that is, just the opposite of what they're promising to do. At the end of the piece it turns out that the required formal structure of Italian opera was imposed at the worst possible timing plot-wise. Because when the fleeing protagonists are all done with their singing, they find out that the ladder is gone from the escape route, as the required musical devices have interacted with the plot with catastrophic consequences. No wonder that the audience remains self-conscious of the artistic devices, without losing themselves in the plot as in other *opere buffe* by Rossini, which are constructed more "literally" in their dramaturgy, approaching the genre of *opera semiseria*, such as *La Cenerentola* and *L'Italiana in Algeri*.

Rossini's *La pietra del paragone* and *Il Turco in Italia* are self-reflective to the point that there is the part of a librettist participating on stage, supposedly composing the opera (in *Il Turco in Italia*) or analysing the action (in *La pietra del paragone*) in a quasi Pirandellian dramaturgy. But most fascinating of all is the self-reflective mockery of the logistic realities of staging Italian opera as evoked in Rossini's *farsa* *L'equivoco stravagante*, where the soprano protagonist is a wannabe (female) poet who in a complicated sequence of events is mistaken by the tenor for being a castrato, a man disguised as a woman seeking to marry

another man. During their comedic duet in the middle of the opera the tenor is greatly offended by the soprano's advances under these circumstances, mistaking her for a man disguised as a wannabe bride. The opera concludes with the soprano joining the army and singing a military aria *en travesti*, for the first time in a Rossini opera. A similar military aria *en travesti* was included by Rossini in *La pietra del paragone* and (more famously) in *L'italiana in Algeri* and in *Semiramide* (for Arsace). Rossini composed 3 of these military arias for a mezzo-soprano *en travesti* specifically for Marietta Marcolini, including the final rondo in *L'italiana in Algeri*.

In Rossini's farsa *Il Signor Bruschino* there is a trio in the middle of the opera which self-referentially makes fun of the *Anagnorisis*⁴ scene in the genre of tragedy and tragic opera, which is a key moment in a play/opera when a character makes a critical discovery about another character (often their enemy) being their parent/sibling, etc.. Bruschino jr. has debts from playing cards, and his father wants to disown him or have him forcefully married to a rich girl. The lover of said girl takes Bruschino's jr identity so as to marry his beloved. The trio in the middle of the opera contains a very comedic *qui pro quod* when the fake Bruschino jr is begging his 'father' for forgivance and the bride's father asks, "Please, Signor, this is your faithful son, please forgive the poor boy, we've done some indiscretions in our youth too!" while Bruschino Sr responds with "Who the hell is this? I don't even know this young man!" and the bride's father and the fake Bruschino jr join in with "Please, Sir, please don't be so cruel, forgive him, accept him again as your son, and give your beloved son a hug!". The juxtaposition of the ironic "Padre?" – "Figlio?" is a direct mockery of the expected vocabulary in the opera seria of Metastasio.

In Part 1 of my upcoming book on Rossini I am discussing more details and examples of the sophisticated self-reflection in the dramaturgy of opera buffa and how it manages to give a commentary on the traditions of Italian opera, both on opera buffa and opera seria.

⁴ Anagnorisis is ancient Greek for "recognizion".

References

BASEVI, Abramo. *Verdi, Studie sulle opere di Giuseppe Verdi*. Firenze: 1859, reprint Bologna: Musica dramatica in Aemiliae Romandiola civitatibus archivum, 1978.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une Société de Gens de lettres, (ed.) Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert, vol. 15, Paris: 1765.

POWERS, Harold Stone. "La solita forma" and the uses of convention, in: *Acta Musicologica* 59 (1987), p. 65-90. Also in: *Atti del convegno internazionale in occasione della prima del "Rigoletto" in edizione critica, Vienna 12/13 marzo 1983*, Parma: Istituto di Studi Verdiani, e Milano: Ricordi, 1987.

Sobre os autores

Teresa Chirico graduou-se em Música e Letras na Universidade La Sapienza, em Rome e atualmente é professora do Conservatório L. Refice, em Frosinone (Itália). Vários de seus ensaios foram publicados pelos periódicos: *The Galpin Society journal*; *Nuova Rivista Musicale Italiana*; *Recercare*; *Le fonti musicali in Italia*; *Analecta musicologica*; *Studi Musicali, Rivista Italiana di Musicologia*.

Ligiana Costa possui graduação em Musica pela Universidade de Brasília (2000), mestrado em Filologia dos textos musicais medievais e renascentistas pela Faculdade de Musicologia de Cremona (2004) e doutorado em Musicologia - Universite de Tours (Universite Francois Rabelais) (2008). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em musicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: amas de leite, opera veneziana, commedia dell'arte, musica barroca e teatro.

Marcie Ray é professora assistente de musicologia na Michigan State University College of Music (EUA). Possui bacharelado em performance vocal pela University of Texas e completou seu M.M. e Ph.D. na University of California, Los Angeles. Tem apresentado e publicado trabalhos em conferências e periódicos internacionais, tais como American Society for Eighteenth-Century Studies, Group for Early Modern Cultural Studies, and Feminist Theory and Music. Seus interesses de pesquisa incluem assuntos como música oderna e contemporânea, estudos de gênero, teoria da performance, teoria do cinema e teoria cultural.

Denise Scandarolli possui doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e doutorado com menção honrosa - Très Honorable avec félicitations - em Musicologia pela Université Paris IV-Sorbonne (2013). Concluiu o mestrado em História pela Unicamp, em 2008 e graduou-se em História, na Unicamp, em 2005. Atualmente é docente/pesquisadora do curso de História e de Música, do Unasp-EC, onde ministra aulas de História Moderna e História da Música (Da Renascença ao final do século XVIII). Fez parte da comissão organizadora do curso de História do Unasp-Engenheiro Coelho (2008), e do corpo docente de elaboração do curso de pós-graduação em História, do qual é

atualmente coordenadora. Atua como pesquisadora em um grupo de pesquisa da Universidade Federal do Paraná (UFPR) de vertente multidisciplinar entre História Moderna e Musicologia. Tem experiência na área de História com ênfase em História Moderna e Contemporânea. Atualmente trabalha com o discurso ideológico construído pelo teatro marginal das feiras parisienses durante o século XVIII e com os diálogos mantidos por eles com os literatos do período.

Maria Birbili estudou piano, voz e literatura francesa na Sorbonne IV, e musicologia e estudos teatrais na Freie Universität Berlin. Sua tese, *Die Politisierung der Oper im 19. Jahrhundert* está no prelo pela editora Peter Lang, Frankfurt in 2014 (na série *Perspektiven der Opernforschung*, ed. Jürgen Maehder e Thomas Betzwieser). Maria Birbili é associada à Gerda Henkel Stiftung e ao DAAD na Itália e em Paris é *chercheur associé* à Maison des Sciences de l'Homme, e Visiting Scholar na University of Chicago, onde colabora com os projetos de edição crítica da obra de Rossini, Verdi, e Meyerbeer. Suas publicações são predominantemente em francês e italiano e sobre a ópera do séculos XVIII e XIX.

Diretrizes para submissão/Submission Guidelines

Música em perspectiva é um periódico semestral, que tem por objetivo estimular a produção e a disseminação de artigos e outros trabalhos de caráter científico na área de música, tendo em vista aprofundar e ampliar o horizonte de conhecimentos neste âmbito do saber. Sua finalidade última é trazer a música para o centro de discussões a partir de temáticas que, por sua atualidade, intenção e abrangência, disciplinar e transdisciplinar, venham a gerar uma cadeia produtiva de perguntas e respostas ao longo do tempo. O periódico aceita artigos, ensaios, traduções, entrevistas – desde que inseridas em contexto mais abrangente de reflexão – e resenhas. Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol, e inglês.

A formatação dos artigos segue as normas atualizadas da ABNT, com observância das seguintes especificações e critérios de informação:

- Arquivo .doc ou .docx (preferencialmente Microsoft Word), com fonte Times New Roman, tamanho 12. Espaçamento 1,5 entre linhas. Alinhamento à esquerda. Citações em bloco com recuo de 4cm à direita e espaço simples. Configuração de página: A4.
- O trabalho a ser submetido não deve exceder 10.000 palavras, e as informações nele contidas são, nesta ordem: a página inicial – contendo apenas o título, resumo (na língua original, de no máximo 200 palavras) e três (3) a cinco (5) palavras-chave; o título em inglês, *abstract* e *keywords*; o texto propriamente dito; referências; figuras/tabelas.

– Nas resenhas, considerar como relevante o comentário e a avaliação crítica das referências escolhidas. Estas deverão ser recentes, do ponto de vista de sua publicação. As resenhas devem ter no máximo 1.500 palavras.

– As referências citadas no texto devem incluir o sobrenome do autor, em caixa baixa, o ano de publicação e número de página(s). Utilizar as normas atuais da ABNT.

– As notas de rodapé devem ser reduzidas ao mínimo necessário e numeradas sequencialmente.

– Figuras, tabelas e exemplos devem ser usados apenas quando forem essenciais à compreensão do texto. Usar resolução de 600 dpi ou superior e em preto e branco.

– *Música em Perspectiva* recebe e encomenda artigos continuamente. Sua publicação será feita em sequência à sua aprovação pelo Conselho Editorial ou pareceristas externos.

– Os trabalhos deverão ser enviados em dois arquivos separados via correio eletrônico. Um dos arquivos deverá conter o texto, propriamente dito, mas sem incluir elementos que permitam identificar a sua autoria. Já o segundo arquivo deverá conter os seguintes itens: o nome do autor, título do artigo,

résumé (de no máximo 100 palavras), instituição a qual está ligado, endereço para correspondência, fone e e-mail.

– Os artigos enviados deverão ser inéditos e não poderão estar ao mesmo tempo submetidos a outras publicações. Para a publicação posterior do texto em outros periódicos, o autor deverá solicitar o consentimento de *Música em Perspectiva*.

– Uma revisão gramatical, ortográfica e normativa do texto deverá ser previamente realizada pelo autor antes de submetê-lo ao periódico.

Endereço para submissão de trabalhos:

E-mail: musicaemperspectiva@ufpr.br

Música em Perspectiva is a biannual peer-reviewed journal of music and interdisciplinary music studies. Submission of articles, essays, and reviews related to the foremost interest of the journal are welcome. The main language of the journal is Portuguese, however, texts in English, and Spanish are acceptable. In addition to the main text, submissions must comprise title of the work, abstract and keywords (approximately 3 to 5) in the author's main language.

Further information about the author, including email address, institutional affiliation and a short bibliographical note should be included in a separate file. Submissions should be sent directly to the General Editors, Rosane C. de Araújo and Norton Dudeque, by email (musicaemperspectiva@ufpr.br).

Sumário

- 5 Editorial
- Artigos
- 7 Truffaldino, Pantaleone, Riculina. As commedie di maschare e a música no período barroco em Roma e outras cidades
Teresa Chirico
- 34 A poética no caso dos personagens das velhas amas de leite cômica na ópera veneziana do século XVII
Ligiana Costa
- 49 Dystopic Marital Narratives at the Opéra-Comique during the Regency
Marcie Ray
- 84 Comédia, leituras e representações do teato de Eugène Scribe na Corte brasileira
Denise Scandarolli
- 104 Self-reflective dramaturgy in Rossini's comic operas
Maria Birbili
- 113 Sobre os autores
- 115 Diretrizes para submissão



DeArtes
PPGMúsica