

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA

MELINA DE LIMA PEIXOTO

A opereta A Princesa do Catete,
de Euclides Fonseca (1854-1929):
estudo cênico-musical e edição

Belo Horizonte

2023

MELINA DE LIMA PEIXOTO

A opereta A Princesa do Catete,
de Euclides Fonseca (1854-1929):
estudo cênico-musical e edição

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Mauro Chantal

Belo Horizonte

2023

P379o Peixoto, Melina de Lima.

A opereta A Princesa do Catete, de Euclides Fonseca (1854-1929) [manuscrito] : estudo cênico/musical e edição / Melina de Lima Peixoto. - 2023.

174 f. ; il.

Orientador: Mauro Chantal.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Opereta. 3. Fonseca, Euclides, 1854-1929. 4. Vilella, Carneiro, 1846-1913. 5. Música - Partituras. I. Santos, Mauro Camilo de Chantal . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 782.1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pela aluna **Melina de Lima Peixoto**, em 02 de dezembro de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Mauro Camilo de Chantal Santos
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Profa. Dra. Poliana de Jesus Alves
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Angelo José Fernandes
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Maurício Veloso Queiroz Pinto
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Myrian Ribeiro Aubin
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Camilo de Chantal Santos, Professor do Magistério Superior**, em 03/12/2023, às 10:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Myrian Ribeiro Aubin, Membro**, em 03/12/2023, às 15:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Poliana de Jesus Alves, Usuária Externa**, em 06/12/2023, às 18:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mauricio Veloso Queiroz Pinto, Professor do Magistério Superior**, em 15/12/2023, às 11:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Angelo José Fernandes, Usuário Externo**, em 18/12/2023, às 08:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2754013** e o código CRC **D04721C8**.

*Ao meu pai, Antônio Carlos Peixoto, que me colocou à
disposição da Música, dedico a você este trabalho.*

Agradecimentos

Dedico à minha família os meus mais sinceros agradecimentos: à minha mãe, Márcia, por ser suporte sem limites em todos momentos de minha vida. Ao meu irmão, Lourenço, por sua generosidade, e ao meu pai, Antônio Carlos, meu primeiro incentivador, sempre presente...

À minha filha espetacular, Helena. Você é uma luz, e por você eu brilho também!

Ao meu amor, meu maior companheiro, Vitor, muito obrigada.

A Deus e à espiritualidade, por colocarem em meu caminho um mestre, amigo e pai na Terra, meu humilde e caridoso orientador, Mauro Chantal.

A tantos amigos de jornada, entre eles, as queridas Lílian Cury, Lilian Assumpção, Patrícia Valadão e Celme Valeiras.

Ao colegiado de Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG, coordenação, secretários, professores, em especial às professoras Luciana Monteiro e Mônica Pedrosa. Aos membros de minha banca de defesa, professores Myrian Aubin, Poliana Alves, Maurício Veloso, Ângelo Fernandes, Charles Roussin e Rosana Orsini.

Ao Instituto Ricardo Brennand, na pessoa de Wheldson Marques, e a Euclides Fonseca, por sua alegre *Princesa do Catete*.

Muito obrigada,

Melina Peixoto

Resumo

Esta tese versa sobre a opereta de câmara *A Princesa do Catete* de Euclides Fonseca (1854-1929), composta sobre libreto de Carneiro Vilela (1846-1913). Dados sobre a gênese dessa obra, juntamente com informações biográficas sobre o criador de sua música e sobre o autor de seu libreto, e uma organização cênica proposta por esta autora se configuram nas questões principais que estruturam esta pesquisa. Para além da organização em três capítulos dedicados à compreensão de *A Princesa do Catete* como produto da *Belle Époque* brasileira, completam esta tese a apresentação de uma Edição de *performance* de sua partitura, seguida de aparato crítico que aponta questões e soluções provenientes da observação da partitura manuscrita autógrafa, pertencente ao Instituto Ricardo Brennand – IRB, localizado no Recife, PE. Como processo metodológico, esta autora se valeu dos trabalhos concebidos por Borém (2019), autor da ferramenta *Edip*, e também de Figueiredo (2017), cuja definição de tipos de edição contribuiu sobremaneira para o formato final da partitura, apresentada como Anexo deste trabalho.

Palavras-chave: *A Princesa do Catete*; Euclides Fonseca; Carneiro Vilela; canto em português; opereta de câmara; edição de partitura.

Abstract

This dissertation is about the chamber operetta *A Princesa do Catete* by Euclides Fonseca (1854-1929), composed based on the libretto created by Carneiro Vilela (1846-1913). Data about the genesis of this work, followed by biographical information about the creator of its music and the author of its libretto, and a scenic organization proposed by this author are the main questions that structure this research. In addition to the organization into three chapters dedicated to the understanding of *A Princesa do Catete* as a product of the Brazilian *Belle Époque*, this thesis is completed by the presentation of a Performance Edition of its score, followed by a critical apparatus that points out questions and solutions arising from the observation of the score, autograph manuscript, belonging to the Instituto Ricardo Brennand - IRB, located in Recife, PE. As a methodological process, this author used the works designed by Borém (2019), author of the *Edip* tool, and also by Figueiredo (2017), whose definition of editing types greatly contributed to the final format of the score for *A Princesa do Catete*, presented as an Annex to this work.

Keywords: *A Princesa do Catete*; Euclides Fonseca; Carneiro Vilela; classical singing in Portuguese; chamber operetta; sheet music editing.

Lista de Figuras

Figura 1 – Cópia digitalizada da capa da opereta <i>A Princesa do Catete</i>	16
Figura 2 – Cópia digitalizada da capa de <i>A descoberta do Brasil</i>	18
Figura 3 – Fotografia de Euclides Fonseca	26
Figura 4 – Fotografia de Carneiro Vilela	27
Figura 5 – Nota de registro da leitura de <i>A Princesa do Catete</i>	28
Figura 6 – Ficha informativa fornecida pelo IRB	30
Figura 7 – Primeira página do manuscrito de <i>A Princesa do Catete</i>	32
Figura 8 – Fotografia do Palácio do Catete (1897)	36
Figura 9 – <i>Enseada de Botafogo</i> (1869), Nicola Antonio Facchinetti.	38
Figura 10 – Mapa do Rio de Janeiro (1911).	39
Figura 11 – Excerto do mapa do Rio de Janeiro (1911)	39
Figura 12 – Projeções para cenários de nossa organização cênica	42
Figura 13 – Excerto da <i>Abertura</i> de nossa <i>Edip</i> de <i>A Princesa do Catete</i>	43
Figura 14 – Fotografia da fachada do Palácio do Catete (1910)	89
Figura 15 – Fotografia de salão 1 do Palácio do Catete	89
Figura 16 – Fotografia de salão 2 do Palácio do Catete	90
Figura 17 – Fotografia de salão 3 do Palácio do Catete	90
Figura 18 – Fotografia dos jardins do Palácio do Catete.	91
Figura 19 – Excerto 1 da partitura de <i>La Traviata</i> (Verdi), Ricordi.	118
Figura 20 – Excerto 2 da partitura de <i>La Traviata</i> (Verdi), Ricordi.	119
Figura 21 – Excerto da <i>Cena do desafio</i>	120
Figura 22 – Excerto da <i>Grande cena</i>	121

Lista de quadros

Quadro 1 – Lista de personagens da opereta <i>A Princesa do Catete</i>	31
Quadro 2 – Números musicais da opereta <i>A Princesa do Catete</i>	35
Quadro 3 – Quadro comparativo do libreto, Primeiro Ato	100
Quadro 4 – Quadro comparativo do libreto, Segundo Ato	108
Quadro 5 – Quadro comparativo do libreto, Terceiro Ato	116
Quadro 6 – Correções de autoria de Euclides Fonseca	122
Quadro 7 – Erros e variantes do manuscrito, <i>Abertura</i>	123
Quadro 8 – Erros e variantes do manuscrito, Primeiro Ato.	125
Quadro 9 – Erros e variantes do manuscrito, Segundo Ato.	127
Quadro 10 – Erros e variantes do manuscrito, Terceiro Ato	128

Lista de abreviaturas

B	baixos
c.	compasso
C	contraltos
C.Camp.	Coro de camponeses
C.Ch.	Coro de chins
D.P.	Damas do Paço
Dq.	Duque do Boqueirão
Dr.C.	Dr. Caroba
Dr.J.	Dr. Jalapa
Dr.RV.	Dr. Raio Vulcão
Dr.S.	Dr. Seringa
Fr.S.	Frei Sarrabulho
G.	Garçom
m.d.	mão direita
m.e.	mão esquerda
Mq.	Marquês do Flamengo
Mqa.	Marquesa do Flamengo
P.B.	Princesa do Botafogo
P.C.	Princesa do Catete
Pj.	Pajem
P.N.	Príncipe Narciso
pno.	piano
S	sopranos
T	tenores
var.	variante

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – <i>A Princesa do Catete</i>: compreendendo sua gênese	22
1.1 - A gênese da opereta <i>A Princesa do Catete</i>	22
1.2 - Euclides Fonseca e Carneiro Vilela: uma parceria para o cenário musical brasileiro	24
CAPÍTULO 2 – <i>A Princesa do Catete</i>: detalhamento sobre a constituição da partitura, de seus personagens, números musicais e ambientação	29
CAPÍTULO 3 – <i>A Princesa do Catete</i>: sinopse e uma visão interpretativa e organização cênica	41
CONCLUSÃO	83
REFERÊNCIAS	86
ANEXO I – Imagens para projeções de cenários	89
ANEXO II – Libreto da opereta <i>A Princesa do Catete</i>: Notas, Quadro comparativo e glossário	92
ANEXO III – Aparato crítico de nossa <i>Edip</i>	117
ANEXO IV – <i>Edip</i>	129
ANEXO V – Manuscrito da opereta <i>A Princesa do Catete</i>	522

INTRODUÇÃO

Pelo volume de melodramas citados em livros sobre a história da música no Brasil, sabemos ser expressivo o montante de obras que ainda se encontram indisponíveis. O gênero opereta no Brasil tem atraído constantes olhares no âmbito acadêmico, por meio de pesquisas que promovem a disponibilização de títulos, em sua maioria compostos em vernáculo. Nesse sentido, a academia tem cumprido seu papel no mapeamento da produção de música brasileira ao disponibilizar estudos e edições de obras que permaneciam intocadas em arquivos públicos e/ou acervos particulares. Aos poucos e continuamente, têm sido disponibilizados estudos sobre diversos títulos que atestam o tempo no qual foram compostos, reflexos que são da sociedade na qual tiveram sua gênese.

De fato, desde o curso de Graduação em canto lírico na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, realizado por esta autora sob os cuidados do mesmo orientador desta tese de Doutorado, houve o privilégio do contato estreito com a Canção Brasileira de Câmara e com a ópera em vernáculo devido também ao projeto *Resgate da Canção Brasileira*. Dirigido à época pelas Professoras Dras. Margarida Borghoff, Luciana Monteiro e Mônica Pedrosa, esse projeto proporcionou e proporciona acesso a diversos produtos, como edição de partituras, gravações, recitais e a realização do Seminário da Canção Brasileira da Escola de Música da UFMG, concretizado a cada três anos, além de disciplinas que valorizam e aproximam esse repertório dos discentes que, ainda em formação, são instruídos quanto ao valor artístico, estético e histórico da música vocal de concerto composta no Brasil. Posteriormente, com a realização do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da UFMG, concluído em 2011, inserida no grupo de pesquisa supracitado e orientada pela Profa. Dra. Margarida Borghoff, esta autora pôde dar continuidade à pesquisa em torno da Canção Brasileira de Câmara, ao realizar pesquisa sobre a vida e a obra da compositora Eunice Katunda (1915-1990).

A oportunidade de concretizar estudos em nível de Pós-Graduação sobre a Canção Brasileira de Câmara, gênero complexo e refinado que une a escrita musical

a fontes poéticas de nossa cultura, ofereceu campo vasto de observações que proporcionaram a esta autora considerável sensibilidade e profundidade de entendimento ao imprimirem a voz poética sobre o som. Devido a esse caminho delineado na vivência acadêmica e profissional, certo era o surgimento do interesse em pesquisar materiais mais volumosos, o que direcionou os passos desta pesquisadora ao acervo do Instituto Ricardo Brennand¹, em Recife (PE).

Após tomar conhecimento de que óperas brasileiras vinham se tornando tema de estudos de pesquisadores da área da musicologia histórica, como, dentre eles, o efetivado pelo Prof. Dr. Sérgio Dias (Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco), que realizou reconhecido trabalho de trazer à luz partituras manuscritas e muitas vezes inéditas, editando, catalogando, evidenciando e disponibilizando esse material para sua aplicação em *performances*, contatamos a Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello do IRB, de modo a ter acesso a possíveis títulos inseridos em seu acervo. Atendida prontamente pelo pesquisador Wheldson Marques (1987) cujos profissionalismo e competência nos colocaram à vontade para acessar as partituras de um compositor conterrâneo, deparamo-nos com o manuscrito de uma opereta cômica para vozes e piano que continha um belo título em tão caprichosa grafia: *A Princesa do Catete*.

Com seu caráter leve e de fácil assimilação, a opereta cômica de câmara foi o gênero vocal utilizado pelo compositor pernambucano Euclides Fonseca (1854-1929) como meio condutor para transmitir ao público uma mensagem crítica de linguagem satírica do texto literário do jornalista Carneiro Vilela (1846-1913), com título homônimo de *A Princesa do Catete*. O momento histórico de concepção da opereta estudada encontra-se inserido na *Belle Époque* brasileira, período que abrange o “final do século XIX e primeiras décadas do século XX” (FIGUEIREDO, CHAUVIN e GENS, 2017 in ABRALIC).

A opereta *A Princesa do Catete* foi composta para coro e vozes solistas com acompanhamento de piano, o que corrobora sua definição como opereta de câmara. A distribuição de personagens de *A Princesa do Catete* segue a tradição operística

¹ “O Instituto Ricardo Brennand é um espaço cultural sem fins lucrativos inaugurado em 2002, que salvaguarda um valioso acervo artístico e histórico originário da coleção particular do industrial pernambucano Ricardo Coimbra de Almeida Brennand.” Descrição retirada do site do próprio IRB em <http://www.institutoricardobrennand.org.br/index.php/oinstitu> (Acesso em 04 de outubro, 2021).

européia ao indicar a voz de tenor para o galã Príncipe Narciso, e a voz de barítono para personagens astuciosos, como o Dr. Raio Vulcão, entre outras definições que emolduram o clima cômico e satírico dessa obra. O papel do coro nessa opereta figura-se apenas como de apoio, com escrita de pouca dificuldade técnica no que diz respeito a ritmos e extensão vocal.

O enredo da opereta flutua em torno das desordens estabelecidas por um triângulo amoroso típico do melodrama, formado pelo soprano, de temperamento suave e vitimista, pelo tenor galã que sempre leva a vantagem, e pelo meio-soprano, protagonista dessa obra, cujo caráter é impetuoso e obstinado. Apesar da temática aparentemente simplista, libretista e compositor acrescentaram ao enredo um coro de imigrantes chineses, um coro de infectados pela febre amarela² (moléstia que assolava o país à época) e um trio de médicos contrassenso, incentivadores e experimentadores de novos métodos de cura para doenças, o que evidencia a utilização da opereta como via de debate da atualidade em fins do séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX.

Sem data de estreia identificada no percurso da realização desta pesquisa, a partitura autógrafa composta de 167 páginas e distribuídas em 37 números musicais, encontra-se no Instituto Ricardo Brennand - IRB, mais especificamente em sua Biblioteca, como citado anteriormente, onde nos foi cedida uma cópia escaneada para a confecção desta pesquisa³.

Na Figura 1, a seguir, podemos visualizar um excerto da capa da partitura autógrafa da opereta em três atos *A Princesa do Catete*, na grafia hoje arcaica de nossa língua, seu título grafado à época: *A **Princeza do Cattete***.

² Doença viral aguda, transmitida ao homem por meio de vetores mosquitos. Oswaldo Cruz (1872-1917) foi o médico responsável pela erradicação da epidemia no Rio de Janeiro, na primeira década do séc. XX.

³ Uma ficha informativa fornecida pelo Instituto Ricardo Brennand – IRB está disposta no capítulo 2 desta tese.

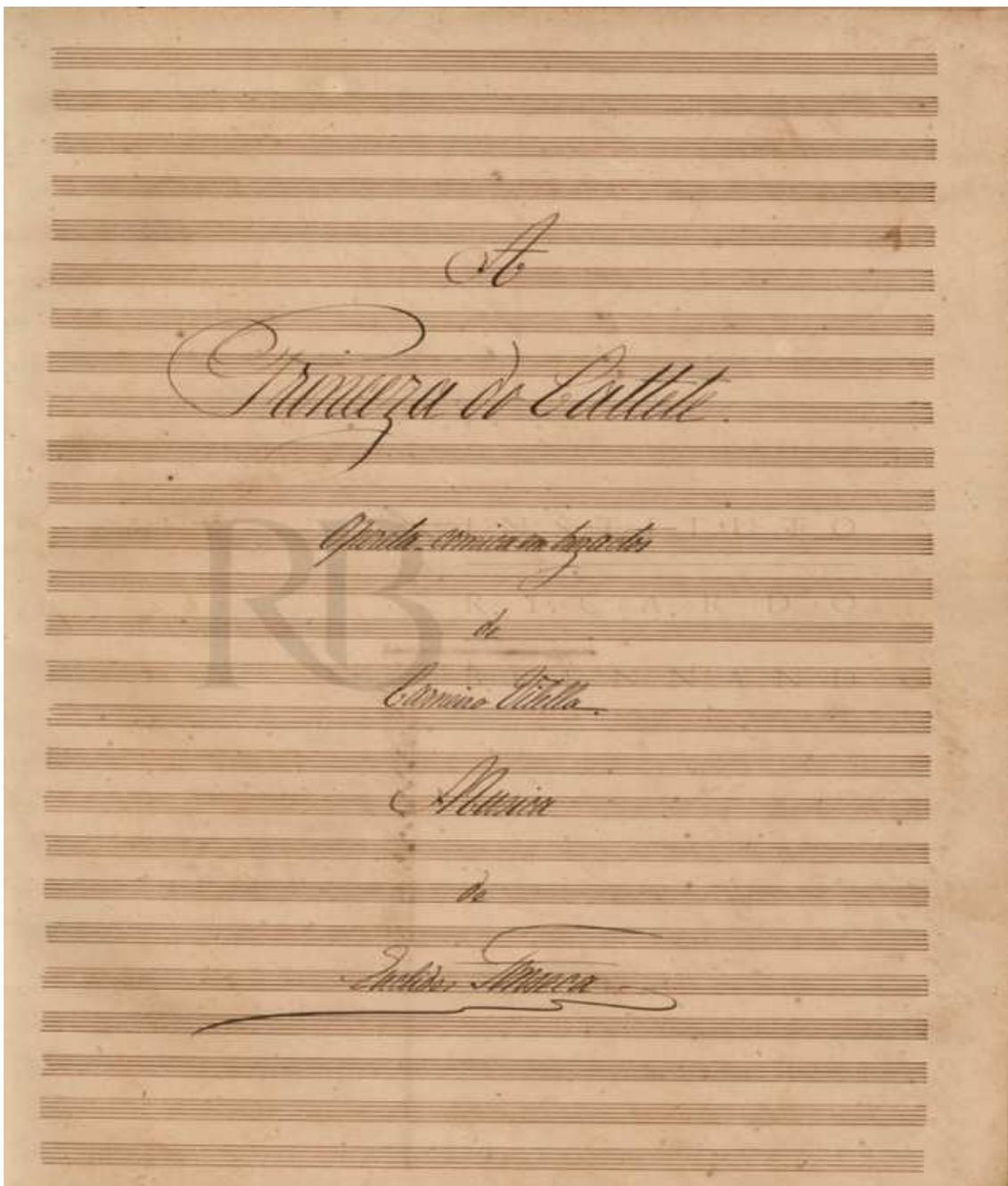


Figura 1 – Capa do manuscrito da opereta *A Princesa do Catete*. Ao fundo, marca d’água com a sigla do IRB. Fonte: Instituto Ricardo Brennand.

Lucena Filho (2016, p.258), pesquisador que se dedicou à figura do autor do texto dessa opereta, mencionou que houve a leitura dessa obra realizada pelo próprio autor, Carneiro Vilela, especificando o ano de 1883 como tal e, embora não tenhamos informações que comprovem sua estreia como música, esse dado nos provê uma *circa* da gênese dessa opereta como composição musical⁴.

⁴ Importante ressaltarmos que nas mais de 1.600 ocorrências sobre o compositor encontradas nos registros da plataforma da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional, há, somente uma

Os gêneros ópera e opereta foram objetos de interesse de Euclides Fonseca. Sua produção para esses gêneros conta com, pelo menos, quatro títulos, a saber, *Leonor*⁵, *Il Maledetto*, *A Princesa do Catete* e *As Donzelas d'Honor*. Segundo Castagna (2003), o compositor está localizado entre os segundos compositores mais profícuos de óperas no Brasil durante o século XIX, ao lado de José Cândido da Gama Malcher (1853-1921), e permanecendo atrás apenas de Carlos Gomes (1836-1896) em volume de óperas.

A escolha pelo gênero opereta pode significar uma opção do compositor para aproximar-se do estilo cômico, com números que poderiam ser executados individualmente, ou pode ser sugestivo da submissão de Euclides Fonseca ao libreto escolhido, neste caso, o do poeta Carneiro Vilela, que assinalou em seu texto base a indicação de “opereta”. Devemos mencionar, ainda, que dentre as quatro óperas supracitadas de Fonseca, as duas denominadas como opereta são designadas em suas folhas de rosto por “Opereta de Carneiro Vilela e música de Euclides Fonseca”, ambas contendo partes para canto e piano, o que aponta para um contato profissional conjunto entre ambos.

Por meio de arquivos cedidos pelo IRB, tivemos acesso a um conjunto de composições de Euclides Fonseca, essas pertencentes ao Acervo Padre Jaime Diniz, no qual também se insere a opereta *A Princesa do Catete*. A partir da verificação da grafia presente nas partituras e, principalmente com relação às primeiras páginas e capas das obras, notamos a frequência de uma única grafia registrada, presente nos títulos e em anotações constantes nessas capas. Na Figura 2, logo a seguir, podemos visualizar a capa do manuscrito do poema sinfônico *A descoberta do Brasil* (1902), na qual consta assinatura de Fonseca em dedicatória ao compositor carioca Francisco Braga (1868-1945). Além dessa, a grafia de registro de notação musical interna das partituras também é repetidamente a mesma. De tal maneira, julgamos trabalhar com fontes manuscritas autógrafas do compositor Euclides Fonseca.

menção à execução da *Abertura* da opereta por uma orquestra, em razão de um banquete oferecido pelo partido republicano do Estado do Pernambuco no ano de 1903, no Diário de Pernambuco.

⁵ A ópera *Leonor* teve sua primeira récita levada aos palcos em 2019, pela Academia de Ópera e Repertório e Sinfonieta UFPE.

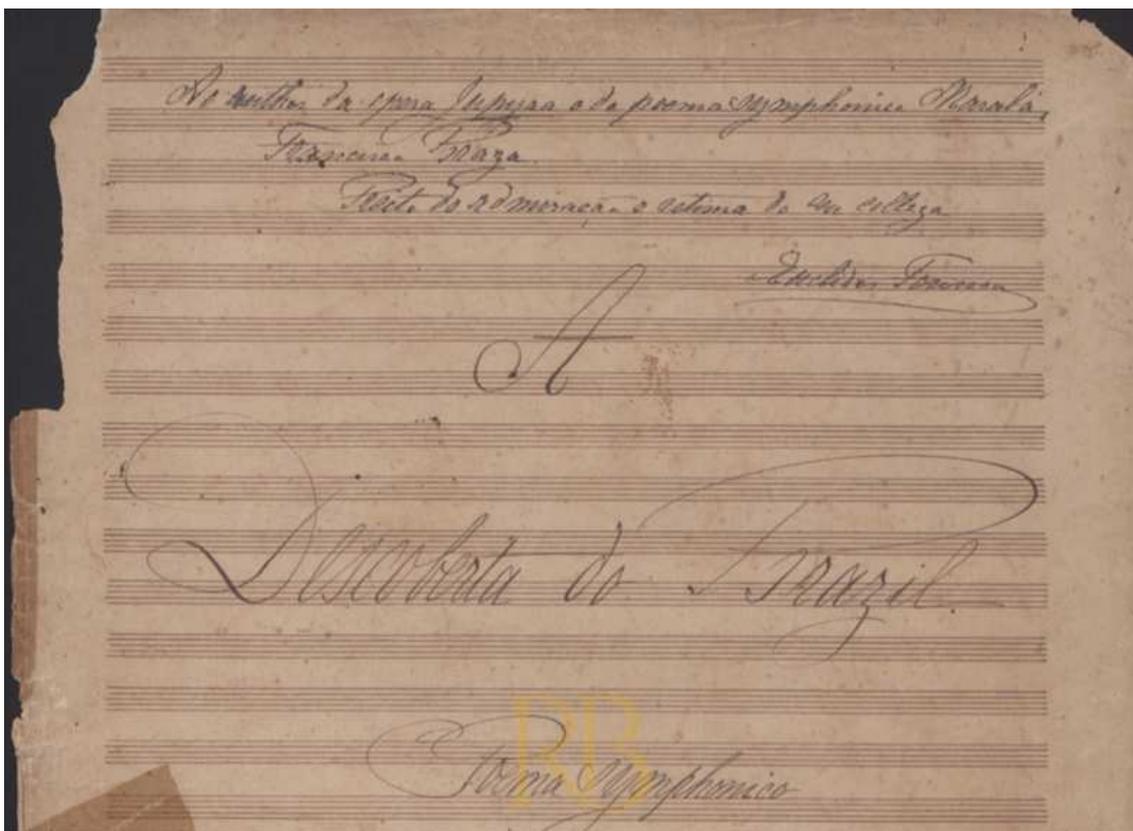


Figura 2 – Cópia digitalizada da capa do poema sinfônico *A descoberta do Brasil*, com data de composição de 1902, na qual consta dedicatória ao compositor Francisco Braga, assinada por Euclides Fonseca. (Acervo Padre Jaime Diniz, IRB – Pernambuco.)

Nesta tese, apresentamos uma visão interpretativa e organização cênica da referida opereta, sob o ponto de vista da abordagem crítica que, por meio da comicidade, seu libretista utilizou. Segundo as informações obtidas por Lucena Filho (2016, p. 258), a opereta foi criada “na época em que preocupavam o espírito público as arengas dos tribunos demagogos a propósito das questões do imposto do vintém e da imigração chinesa”. Por certo, encontramos em *A Princesa do Catete* referências aos chineses imigrantes, trabalhadores que cantam sobre o plantio de arroz e chá, além de um personagem que pode ser considerado efetivo “tribuno demagogo”, bastante presente na história da política brasileira, que tudo realiza para estar sempre do lado do poder: o Dr. Raio Vulcão.

O enredo de *A Princesa do Catete* apresenta alguns reflexos da sociedade por meio da crítica e sátira que esse gênero cômico tem a habilidade e tradição de revelar. Segundo PARKER (2015, p. 327), “a ópera reflete, devidamente, a sociedade de seu tempo. Mas conquanto o conceito [a crítica social abordada pelo autor] continue a ser óbvio, o mecanismo de como acontece essa reflexão, é sempre elusivo”. Devemos lembrar que a sátira às questões políticas e sociais em voga eram

uma forma de diminuir as tensões a respeito dos temas debatidos nos enredos das operetas, funcionando, ao mesmo tempo, como veículo de divertimento. Tal análise no âmbito literário e também sobre aspectos musicais, possibilita a criação de apontamentos interpretativos para uma organização cênica, levando à nossa versão editada desse manuscrito, que será apresentada ao final desta tese.

Tendo experienciado na Fundação Clóvis Salgado – Palácio das Artes⁶, em Belo Horizonte, por mais de uma década como funcionária pública dessa instituição, em inúmeras montagens de ópera, esta autora se considerou apta para desenvolver uma organização cênica possível da opereta *A Princesa do Catete*. Para tal, foram observados os predicados dessa obra para sua realização tanto em teatros profissionais quanto no ambiente acadêmico, o que aumenta as possibilidades de divulgação desse título, e contribui, sem dúvida, para com estudos sobre o gênero opereta composto no Brasil do século XIX.

Como processo metodológico, nossa Edição da partitura, uma Edição de *performance* foi estruturada a partir da ferramenta *Edip* (BORÉM, 2019), que aponta as interferências editoriais de escolhas interpretativas no corpo da partitura. Como acréscimo, incluímos um aparato crítico no modelo indicado por FIGUEIREDO (2017, p.131), para evidenciar decisões tomadas em correções musicais, contendo descrição de localização e a situação original encontrada no manuscrito.

Utilizamos o *software* de notação musical *Finale* em sua versão 2025 para a confecção de nossa edição, a qual foi sendo construída paralelamente com as anotações sobre possíveis erros musicais e variantes de escrita registrados na partitura manuscrita. Esses erros musicais se constituem de evidentes anotações que estão fora do estilo musical da obra e que demandaram correção a ser explicitada em nosso aparato crítico. Já as variantes, se apresentam como desvios que, para sua detecção e consequente alteração no ato da edição, necessitaram da

⁶ “Vinculado à Fundação Clóvis Salgado, o Palácio das Artes é o maior centro de formação, produção e difusão cultural de Minas Gerais e um dos maiores da América Latina com esse perfil. O espaço ocupa uma área 18 mil m² vizinho ao Parque Municipal Américo Renné Giannetti, e é sede da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, do Coral Lírico de Minas Gerais e da Cia. de Dança Palácio das Artes, além de abrigar o Centro de Formação Artística e Tecnológica (Cefart), com cursos básicos e profissionalizantes de artes visuais, dança, música, teatro e tecnologias da cena. O complexo cultural dispõe de recursos cênicos e acústicos de elevado padrão técnico para a montagem de óperas, peças teatrais, concertos, espetáculos de dança e shows de música popular, além de galerias de artes visuais, cinema, e salas adequadas para lançamento de livros, palestras, congressos e seminários.” Texto retirado de: <http://www.circuitoliberalidade.mg.gov.br/pt-br/espacos/palacio-das-artes>

aplicação de comparação com trechos semelhantes que nos nortearam quais escolhas adotar. Para além dessas informações, valemo-nos também da atualização da grafia musical, tendo como referência a obra de Bohumil Med (1939), *Teoria da Música*, em sua edição de 1996.

Com relação ao texto da opereta para a confecção de nossa edição, optamos pela atualização do português segundo as normas vigentes do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 2009. Considerando-se que o texto de Carneiro Vilela utilizado por Fonseca teve sua estreia na década de 1880, passados cerca de 140 anos da criação do mesmo, julgamos necessária a inclusão de Quadros que exponham o texto em sua forma original como encontrada no manuscrito, com palavras que caíram em desuso e/ou foram modificadas pelos vários acordos ortográficos pelos quais o Brasil absorveu durante os séculos XX e XXI, em comparação com a forma que adotamos em nossa edição. Tais Quadros comparativos são apresentados na Anexo II desta tese.

Esta tese está estruturada em três capítulos, dos quais o primeiro dispõe dados históricos sobre o ambiente composicional da opereta *A Princesa do Catete* com ênfase em sua fonte primária, seu compositor e seu libretista, dentro de seus universos temporais. No segundo capítulo, apresentamos uma descrição do aspecto estrutural do manuscrito da opereta seguido de uma análise de dados baseados nas informações da primeira página de nossa fonte, seus personagens, números musicais e ambientação cênica. O terceiro e último capítulo foi dedicado à nossa interpretação da opereta e proposta de uma organização cênica, contendo orientações técnicas de palco e marcações de cena para os intérpretes que contribuem para um melhor entendimento da ação da opereta. Completam este estudo a apresentação de Anexos que contemplam imagens para projeções para cenários (I), libreto da opereta com Quadro comparativo juntamente com glossário de termos em desuso ou que são relevantes, no entendimento desta autora, para a compreensão de seu enredo (II), seguido de nosso aparato crítico da partitura (III), e nossa edição da partitura de *A Princesa do Catete* (IV).

Por fim, necessário é afirmarmos que o levantamento e divulgação de parte da obra inédita de um compositor brasileiro que se debruçou sobre o gênero ópera no século XIX contribui não somente com seus aspectos artísticos, didáticos e/ou musicológicos, mas também com a confirmação de que a música, como veículo

social, atesta o tempo no qual é composta, reportando acontecimentos históricos que futuramente poderão ser observados por outras gerações e, conseqüentemente, por outras visões de mundo.

CAPÍTULO 1 – *A Princesa do Catete*: compreendendo sua gênese

Este capítulo trata da criação da opereta *A Princesa do Catete*, com apresentação de dados relativos ao contexto histórico quando da criação de seu texto poético e da confecção posterior de sua partitura. Completam as informações deste primeiro capítulo nossas considerações sobre o cenário musical nacional, inserido na estética e contexto social da *Belle Époque* brasileira.

1.1 - A gênese da opereta *A Princesa do Catete*

Como inúmeras outras obras brasileiras do século XIX que ainda aguardam por resgates musicológicos que possibilitem um melhor mapeamento de nossa produção musical, a opereta *A Princesa do Catete* é raramente citada em livros sobre a história da música no Brasil. Nesse sentido, a plataforma da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional⁷, contribui para um fácil acesso de parte da produção musical de nosso país registrada no passado em periódicos nacionais disponibilizados para consulta gratuita.

Até o presente, notamos algumas lacunas acerca da gênese da opereta *A Princesa do Catete*, visto não estarem disponíveis dados sobre a recepção da estreia de seu texto, bem como de seu esquecimento durante o século XX. Podemos supor que a estética vigente no Brasil a partir da Semana de Arte Moderna – evento realizado em 1922 – que acabou por nortear também nossa produção musical na busca por características musicais e poéticas brasileiras, entre outras, possa ter sido um oponente feroz ao ambiente musical proposto pelo compositor Euclides Fonseca ao criar melodias de inspiração europeias. Podemos supor, ainda, que a falta de oportunidade em levar essa opereta aos palcos, considerando-se o volume de recursos que tais montagens do gênero demandam, tenha sido o maior fator que nos levou à não detecção de dados concretos quanto à sua estreia. Notamos que o libreto criado por Carneiro Vilela pode ter chamado a atenção por parte do público à época, por ter abordado fatos reais, a saber, a presença de imigrantes chineses

⁷ Essa plataforma pode ser acessada por meio do endereço <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Constitui-se na disponibilização de um considerável aglomerado de periódicos nacionais desde o início do século XIX, com mecanismos de buscas precisos e de fácil entendimento.

trabalhadores do plantio de chá e arroz no Brasil. O enredo cômico criado pelo autor trata também de temas em voga no Brasil da virada do século XIX para o século XX, como a febre amarela e a crítica à utilização desenfreada de injeções para cura de doenças, atingindo todas as classes sociais do Rio de Janeiro. Incluídas nesse contexto se encontram duas jovens e nobres princesas, personagens fictícios que disputam o coração de um príncipe, sempre sob o olhar de um jornalista manipulador, que intenciona se eleger deputado.

Segundo SILVA (2006, p. 142-154), a segunda metade do século XIX em Recife, principalmente por causa da inauguração do Teatro Santa Isabel, trouxe elevada quantidade de realizações de óperas e operetas que apresentavam como solistas cantores provindos de companhias de ópera italianas, principalmente. Somente entre os anos de 1858 e 1867, foram levados à cena cerca de 70 títulos de montagens dramáticas e cômicas na cidade. O campo para a realização de montagens de óperas parecia frutífero para um compositor que exercia a função de regente da orquestra do referido teatro, como era a realidade de Euclides Fonseca à época.

Encontramos em FONSECA (1996, p. 280-290) sete registros de críticas positivas sobre a montagem de sua ópera *Leonor*, realizada em 1883. Entretanto, embora o sucesso desse drama lírico de sua autoria, *A Princesa do Catete*, diferentemente de *As Donzelas D'Honor*, parece não ter recebido a oportunidade de sua estreia realizada.

No Rio de Janeiro povoado por nobres, a opereta de Euclides Fonseca pode ser apreciada também como produto do tempo em que foi composta, como reflexo da passagem que conhecemos hoje como a *Belle Époque* brasileira, que cobriu o final do século XIX e pequena parte do início do século XX.

As artes buscaram proximidade com ideais franceses e italianos, e a economia, modificada pela industrialização, garantia às classes dominantes uma sensação de conforto e segurança ao olharem para o futuro. Assim, a estética da *Belle Époque* (bela época) teve sua influência sobre a produção nacional em diversos setores. Em relação à produção musical, e especificamente à opereta de Euclides Fonseca, a bela época produziu também uma bela música. Notamos, antes de qualquer intenção musical em relação à escrita de seu libreto, que as linhas melódicas e construções harmônicas são bastante previsíveis, sobrepondo-se, desta

maneira, a beleza da linha vocal e, conseqüentemente, a beleza dos timbres encontrados nessa obra. O ritmo eletrizante da vida social nessa época pode ser percebido nas figuras femininas de *A Princesa do Catete*, cujos reflexos de atitudes prenunciam conquistas consolidadas décadas depois. É nas artimanhas demonstradas pelas personagens femininas dessa obra que podemos identificar um suspiro em relação à igualdade e liberdade de sentimentos, por exemplo. Se no contexto histórico dessa opereta as mulheres não se vestiam com calças ou tinham direito ao voto, notamos um prelúdio de ambição pessoal, na busca por afetos que elas mesmas gostariam de escolher. Sob essa ótica, torna-se quase impossível não observar a opereta *A Princesa do Catete* como um atestado de seu próprio tempo.

1.2 - Euclides Fonseca e Carneiro Vilela: uma parceria para o cenário musical brasileiro

Nosso primeiro contato com a figura do compositor Euclides Fonseca se deu por meio de uma reportagem de Carlos Eduardo Amaral (1980) para a Revista Continente⁸, em edição do ano de 2016, na qual se deu destaque ao fato de que o manuscrito de uma ópera brasileira em vernáculo estava preservado em acervo e que se tornara alvo de interesse para edição e posterior *performance*, após mais de 130 anos de sua estreia. Tratava-se da ópera em um ato *Leonor*, que teve grande destaque à época de sua composição, segundo observado em periódicos da época, tendo sido estreada no Teatro Santa Isabel, em Recife.

Nascido em Recife, no ano de 1854, o compositor Euclides de Aquino Fonseca foi citado por Guilherme de Mello (1947, p.319) como expoente musical da região e por ser o primeiro compositor de óperas de Pernambuco. Para esse autor, ao referir-se ao compositor, o estado lhe “deve uma coroa de louro” já que, “reabilitou as gloriosas tradições musicais” da região (MELLO, 1947, p.341).

Abolicionista, citado quase sempre como Euclides Fonseca, o compositor atuou também como crítico musical, professor⁹, fundador da Escola Normal Oficial de Recife e do Centro Musical Pernambucano, pianista e maestro com atuação de

⁸ Disponível em <https://revistacontinente.com.br/edicoes/181/euclides-fonseca-restaurado>.

⁹ Euclides Fonseca foi professor de composição de Alberto Nepomuceno (1864-1920) considerado por Vasco Mariz (1921-2017) como um dos principais compositores a difundir a canção de câmara em vernáculo no Brasil.

destaque no Club Carlos Gomes, sociedade artística amadora atuante no século XIX em Pernambuco. Ainda, conquistou reconhecimento como patrono da cadeira de nº 26 da Academia Brasileira de Música - ABM¹⁰ e da Academia Pernambucana de Música. Para o musicólogo Jaime Cavalcanti Diniz (1980), Fonseca seria um dos pilares da tradição musical no estado do Pernambuco: “A História da Música em Pernambuco pode ser resumida em três capítulos: Luiz Alvares Pinto (Recife, 1719-1789), Euclides Fonseca (1854-1929) e Marlos Nobre, nascido no Recife em 1939.” (DINIZ, apud FONSECA, 1996, p.15).

Em sua autobiografia, redigida no ano de sua morte, 1929, Euclides Fonseca nos conta que fora convidado a prosseguir seus estudos de piano na Alemanha, mas recusou, receando “tornar-se ingrato” ao seu país natal e distanciar-se de seus familiares. Ainda, nos revela o compositor que foi por essa mesma razão que deixou de abraçar iguais convites dos “saudosos amigos”, os compositores Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno¹¹.

Sua obra abrange formações diversas, nas quais podemos encontrar títulos para piano solo, canções de câmara, composições orquestrais, óperas e operetas. Pelas buscas realizadas em plataformas públicas digitais, em acervos públicos e privados, além da literatura sobre a história da música no Brasil disponível atualmente, aferimos que as décadas de 1870 a 1890 marcam o maior volume de sua produção musical. Assim, encontramos numerosos registros de suas participações como pianista em obras próprias e de outrem no Teatro Santa Isabel, em Pernambuco, onde exercia também os postos de administrador, diretor musical e regente da orquestra, funções essas que assumiu até o período de seu falecimento. (SILVA, 2006, p.216).

Na Figura 3, a seguir, podemos visualizar uma fotografia do compositor Euclides Fonseca em registro de sua juventude:

¹⁰ Fundada em 14 de julho de 1945, por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), a Academia Brasileira de Música - ABM segue os padrões da Academia Francesa. Trata-se de uma instituição sem fins lucrativos, composta por personalidades de destaque no meio musical brasileiro nas áreas de composição musical, *performance* e musicologia. Desde 1947, por meio de Decreto federal, tornou-se órgão técnico-consultivo do Governo Federal.

¹¹ A autobiografia de Euclides Fonseca encontra-se inserida no livro *Euclides Fonseca, meio século de vida musical no Recife* (FONSECA, 1996, p. 25-35).



Figura 3 – Euclides de Aquino Fonseca, compositor da opereta brasileira de câmara *A Princesa do Catete*, s.d.

Sobre o autor do libreto da opereta *A Princesa do Catete*, cuja criação literária permitiria a Euclides Fonseca a construção de uma opereta, apresentamos o nome de Joaquim Maria Carneiro Vilela (1846-1913), comumente citado como Carneiro Vilela. Natural do Recife, firmou-se na história da literatura brasileira pela célebre obra *A Emparedada da Rua Nova*, baseada numa lenda urbana recifense. Para além de suas qualidades como escritor, Carneiro Vilela atuou também como pintor de cenários teatrais, político, juiz, jornalista e fundador da Academia Pernambucana de Letras.

Na Figura 4, a seguir, apresentamos uma fotografia do autor do texto de *A Princesa do Catete*, o dramaturgo Carneiro Vilela:



Figura 4 – Carneiro Vilela, dramaturgo recifense autor do texto da opereta *A Princesa do Catete*, s.d.

Carneiro Vilela transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1880, à época capital do país, permanecendo naquela cidade até 1885. Longe de sua terra natal, sofreu a influência da antiga corte ao abordar um tema inserido no ambiente social carioca. Trata-se do texto da opereta cômica *A Princesa do Catete*, que segundo Lucena Filho (2016, p.258), foi “encenada no Rio de Janeiro na década de 1880”.

Em nossa coleta de dados em periódicos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, encontramos a seguinte informação no Diário de Pernambuco, em 17 de setembro de 1901: “o acadêmico Carneiro Vilella¹² procede à leitura da sua composição dramática em 3 actos – a princeza do Cattete, – para a qual escreveu a

¹² Em nossas fontes pesquisadas, encontramos variação ortográfica no nome do escritor Carneiro Vilela, como *Vilella* e, igualmente, no título de nossa opereta estudada, *A Princesa do Catete*, como *A Princeza do Cattete*. Optamos, portanto, pela grafia ortográfica vigente no corpo do texto desse trabalho, exceto em transcrição da nota do Diário de Pernambuco, que preferimos deixar como o original.

música, o maestro pernambucano Euclides Fonseca.”. Anteriormente, porém, em nota lançada pelo jornal fluminense A FOLHA NOVA, datada de 02 de fevereiro de 1883, outro compositor foi apontado como responsável pela criação da partitura, informação essa que não se confirmou. Essa nota, no entanto, além de apresentar elogios sobre a criação de Vilela, nos mostra que em 1883 seu texto satírico de *A Princesa do Catete* já estava concluído. Na Figura 5, podemos observar o texto na íntegra:



Figura 5 – Nota em A Folha Nova (RJ), na qual encontramos registro da leitura do texto de *A Princesa do Catete*, de autoria de Carneiro Vilela. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=363723&pasta=ano%20188&pesq=carneiro%20vilela&pagfis=313>. Acesso em 09 set. 2022.

Após uma produção considerável na literatura brasileira, o que inclui cerca de quatorze romances, comédias, crônicas e poesia, Carneiro Vilela faleceu em Recife, em 1913, devido a uma sequência de AVCs.

CAPÍTULO 2 – *A Princesa do Catete*: detalhamento sobre a constituição da partitura, de seus personagens, números musicais e ambientação

Para uma maior compreensão da estrutura física de nossa fonte primária, a saber, o manuscrito da opereta *A Princesa do Catete*, apresentamos, abaixo, a ficha informativa que nos foi fornecida pelo Instituto Ricardo Brennand – IRB. Esse documento oficial do IRB, disposto na Figura 6, apresenta dados significativos com os quais esta autora lidou para a estruturação desta tese, tais como título da obra, autoria da música e do libreto, identificação dos personagens e, ainda, os números constantes na obra a codificação oficial da mesma como parte integrante do instituto supracitado.

Informações para Melina Peixoto

Parte 1

Assunto: partituras com **A Princesa do Cattete**.

Item 1

Código atual: **BR PERB EAF-PAR 010.01**

- **Título próprio:** A | Princesa do Cattete. | Opereta-comica em trez actos | de Carneiro Vilella | Musica | de | Euclides Fonseca [frontispício]
- **Nome diplomático do autor:** Euclides Fonseca
- **Forma ou gênero musical diplomático:** Opereta-comica
- **Natureza da fonte:** Manuscrito autógrafo
- **Descrição física da partitura ou das partes:** 1 ex., 1 v. enc, 93 f, V, pf
- **Medidas:** 28,0 cm x 35,3 cm
- **Nome do autor literário:** Joaquim Maria Carneiro Vilella
- **Outras informações da fonte:** No verso da folha de rosto Euclides Fonseca apresenta as informações sobre os personagens: A Princesa do Cattete: Mz; A Princesa do Botafogo: S; A Marquesa do Flamengo: A; O Príncipe Narciso: T I; O Duque do Boqueirão: T II; O Marquês do Flamengo: Bar II; O pajem: T II; O Doutor Raio Vulcão: Bar I; Frei Sarrabulho: B; Zebra: T comprimario (sic); Doutor Jalapa [?]: B comprimario (sic); Doutor Garaba [?]: Bar comprimario (sic); Doutor Seringa: T comprimario (sic). Na mesma página: Um arauto creado do café, um homem do | povo, uma mulher do povo, uma camponeza, | cortesãos, damas do Paço, guardas, soldados, um tambor, um pífano, um | porta bandeira, pagens, camponezes, camponezas, chins, macacos, homens | e mulheres do povo. | Coros de ambos os sexos. | A acção passa se no reino do Cattete e n'uma epocha que se perde na noite dos tempos. Em seguida apresenta os números de música: Abertura sinfônica (p. 3); Coro de introdução (p. 11); Grande cena do Doutor Raio Vulcão e coro (p. 15); Romance cômico do Marquês (p. 23); Duettino (sic) do Marquês e o Doutor Vulcão (p. 27); Couplets do doutor Vulcão (p. 42); Recitativo do príncipe Narciso (p. 43); Coro e o Doutor Vulcão (p. 46.a); Bolero da Princesa do Cattete (p. 47); Valsa concertante (p. 53); Final do primeiro ato (p. 71); Introdução do 2º ato e coro de Damas do Paço (p. 79); Primeiro canto narrativo: Princesa do Botafogo (p. 83); Segundo canto narrativo: A Princesa do Cattete e as Damas do Paço (p. 87); Coplas da Marquesa (p. 93); Coro e ballado (p. 97); Tango do Café e coplas de Frei Sarrabulho (p. 101); Coro (p. 105); Tercetto (sic): Princesas do Cattete e Botafogo e o Duque (p. 106); Cena da conferência médica (p. 109); Romance: O Duque (p. 113); Terzettino (sic) (p. 115); Terzetto (sic) (p. 116); Seguimento do Terzetto (p. 119); Saída (p. 124); Final do 2º ato (p. 125); Introdução do 3º ato (p. 129); Coro de chins (sic) e camponeses (p. 129); Romance do Príncipe Narciso (p. 137); Cena do desafio (p. 139); Seguimento da cena (p. 142); Coro (p. 144); Cena do duelo (p. 146); Seguimento da mesma cena (p. 148); Final da cena (p. 157); Coro e Doutor Vulcão (p. 157.b); Final do terceiro ato (159).
- **Código antigo:** PAR-EAF 0008 C01
- **Observações:** Fólios correspondentes ao Duettino (nº 5): PREALLE & Cº. | PERNAMBUCO

Informações apresentadas por Wheldson Marques, em 13 jun. 2013.

Figura 6 – Ficha informativa do manuscrito da opereta A Princesa do Catete, fornecida pelo IRB a esta autora.

A capa do manuscrito da opereta apresenta a grafia de Euclides Fonseca, que registrou o título, gênero e quantidade de atos, além dos nomes dos autores de libreto e música, como visualizamos na Figura 1, disposta na página 12 desta tese.

A primeira página da partitura manuscrita da opereta apresenta a descrição dos personagens com suas classificações vocais. Em nossa pesquisa, verificamos que os papéis vocais têm suas indicações apontadas nessa lista de forma condizente com a distribuição realizada na partitura, dentro das tessituras. A seguir, no Quadro 1, listamos os personagens solistas da opereta *A Princesa do Catete*, acompanhados de suas indicações vocais e extensão, como verificado na partitura. São eles:

Personagem	Indicação vocal	Extensão vocal¹³
Princesa do Catete	meio-soprano	Si2 – Sol4
Princesa do Botafogo	soprano	Dó3 – Sib4
Marquesa do Flamengo	contralto	Si2 – Fá4
Príncipe Narciso	tenor	Si2 – Sib4
Duque do Boqueirão	tenor	Dó3 – Fá#4
Dr. Raio Vulcão	barítono	Lá1 – Fá3
Marquês do Flamengo	barítono	Dó2 – Sol3
Frei Sarrabulho	baixo	Sol1 – Dó3
Dr. Seringa	tenor	Fá3 – Mib4
Dr. Caroba	barítono	Ré2 – Ré3
Dr. Jalapa	baixo	Ré2 – Dó3
Pajem	tenor	Fá3 – Mi4
Um tenor (garçom)	tenor	Ré3 – Sol4
Zebra	ator com boa projeção vocal	Não consta, pois o papel possui apenas falas.

Quadro 1 – Identificação de cada personagem da opereta *A Princesa do Catete*, sua classificação e extensão vocal.

Há, ainda, personagens apontados nessa primeira página do manuscrito, porém, sem classificação vocal e que não constam na grade da partitura, como “um arauto criado do café”, “um homem do povo”, “uma mulher do povo”, “uma camponesa”. Outros, como “cortesãos”, “guardas”, “soldados”, “camponeses”, “camponesas” e “homens e mulheres do povo”, consideramos serem membros dos coros mistos que constam nos números da opereta. O personagem Zebra, na lista, como podemos verificar na Figura 7, a seguir, é indicado para voz de tenor comprimário¹⁴, porém, na partitura, possui somente duas frases faladas, localizadas

¹³ Optamos pelo Sistema Francês, que tem como Dó3 o Dó central.

¹⁴ O termo comprimário refere-se ao cantor que possui papel de menor destaque na ópera.

antes do número *Grande cena*, e ao *Final do Terceiro Ato* (Parte 1). Em nossa *Edip*, essas duas frases são designadas a um ator (podendo ser realizada por um cantor do coro) e ao personagem Príncipe Narciso, respectivamente.

Na Figura 7, podemos visualizar a primeira página do manuscrito, com a lista de personagens apontados como solistas e dos demais, sem especificação vocal indicativa:

Personagens

1. Príncipe Narciso Tenor
 2. Princesa Soprano
 3. Duquesa de Albuquerque Mezzo
 4. Duque de Albuquerque 1. Tenor
 5. Duquesa de Albuquerque 2. Tenor
 6. Príncipe 2. Tenor
 Damas de Taca Guardas, Moças, um tambor, um pífano, um poeta brasileiro, Jorges, Companheiras, Companheiras, Chins, Moças, e Mulheres de povo.

Cena de um tempo ou mais.

A cena passa-se no reino do Catete e é uma época que se perde no vazio dos tempos.

Número de Música

1. A abertura
2. Cena de introdução
3. A cena de 1.º ato
4. A cena de 2.º ato
5. A cena de 3.º ato
6. A cena de 4.º ato
7. A cena de 5.º ato
8. A cena de 6.º ato
9. A cena de 7.º ato
10. A cena de 8.º ato
11. A cena de 9.º ato
12. A cena de 10.º ato
13. A cena de 11.º ato
14. A cena de 12.º ato
15. A cena de 13.º ato
16. A cena de 14.º ato
17. A cena de 15.º ato
18. A cena de 16.º ato
19. A cena de 17.º ato
20. A cena de 18.º ato
21. A cena de 19.º ato
22. A cena de 20.º ato
23. A cena de 21.º ato
24. A cena de 22.º ato
25. A cena de 23.º ato
26. A cena de 24.º ato
27. A cena de 25.º ato
28. A cena de 26.º ato
29. A cena de 27.º ato
30. A cena de 28.º ato
31. A cena de 29.º ato
32. A cena de 30.º ato
33. A cena de 31.º ato
34. A cena de 32.º ato
35. A cena de 33.º ato
36. A cena de 34.º ato
37. A cena de 35.º ato

Figura 7 – Primeira página do manuscrito da opereta *A Princesa do Catete*, sob guarda do Instituto Ricardo Brennand.

Ainda em relação aos personagens que não desempenham funções como solistas, nota-se a indicação de “um tambor” e “um pífano”. De fato, nos números finais do Primeiro e Terceiro Atos, o compositor anotou na parte do piano algumas entradas para “pífano” e “tambor”, além de “banda” e “orquestra”, talvez, com a intenção de intensificar a massa sonora desses momentos, ainda que não tenhamos notícias de uma grade instrumental complementar que pudesse designar a notação musical desses instrumentos. Contudo, em nossa *Edip*, optamos por registrar as entradas desses instrumentos, assim como o compositor grafou.

Nessa primeira página do manuscrito, encontramos também a relação de “Números de Música” que compõem a opereta *A Princesa do Catete*, e os apresentamos à esquerda no Quadro 2, mais adiante. Alguns dos números não são evidenciados no índice elaborado pelo compositor Euclides Fonseca, como o *Final da cena antecedente*, localizado logo após a *Grande cena do Dr. Raio Vulcão e coro*, porém, surgem na partitura, ao longo do manuscrito, no decorrer do desenvolvimento da sinopse. Outros números encontram-se fora da ordem descrita em seu índice. Para além disso, optamos por criar uma subdivisão em duas partes para o *Final do Terceiro Ato*. Portanto, para um maior esclarecimento com relação às escolhas que realizamos para o índice de nossa *Edip*, inserimos à esquerda do Quadro 2 todos os números presentes no corpo da partitura e, na coluna da direita, apresentamos os títulos que escolhemos para cada um deles, com base no que o manuscrito apresenta. Ainda, optamos por adicionar, entre parênteses, a relação dos personagens presentes em cada número.

1. <i>Abertura Sinfônica</i>	<i>Abertura</i>
PRIMEIRO ATO	
2. <i>Coro de introdução do 1º ato e frase de tenor</i>	1. <i>Coro de introdução do Primeiro Ato (Coro e tenor solista, garçom)</i>
3. <i>Grande cena do Dr. Raio Vulcão e coro</i>	2. <i>Grande cena (Dr. Raio Vulcão e coro)</i>
<i>Final da cena antecedente</i>	3. <i>Final da grande cena (Dr. Raio Vulcão e coro masculino)</i>
4. <i>Romance cômico O Marquês</i>	4. <i>Romance cômico do Marquês do Flamengo (Marquês do Flamengo)</i>
5. <i>Duettino do Marquês e Dr. Vulcão</i>	5. <i>Duettino (Marquês do Flamengo e Dr. Raio Vulcão)</i>
6. <i>Couplets do Dr. Vulcão</i>	6. <i>Couplets do Dr. Raio Vulcão (Dr. Raio Vulcão)</i>

7. <i>Recitativo do Príncipe Narciso</i>	7. <i>Recitativo do Príncipe Narciso</i> (Príncipe Narciso)
8. <i>Coro e Dr. Vulcão</i>	8. <i>Cena da perseguição</i> (Dr. Raio Vulcão e coro masculino)
9. <i>Bolero A Princesa do Catete e coro</i>	9. <i>Bolero da Princesa do Catete</i> (Princesa do Catete e coro)
10. <i>Valsa concertante</i>	10. <i>Valsa concertante</i> (Princesa do Catete, Marquês do Flamengo, Príncipe Narciso e Dr. Raio Vulcão)
<i>Cena 12^a</i>	11. <i>Cena do flagrante</i> (Princesa do Catete, Marquesa do Flamengo, Marquês do Flamengo, Príncipe Narciso, Duque do Boqueirão e Dr. Raio Vulcão)
11. <i>Final do primeiro Ato</i>	12. <i>Final do Primeiro Ato</i> (Frei Sarrabulho, coro de chins e coro geral)
SEGUNDO ATO	
12. <i>Introdução do 2^o Ato e coro de Damas do Paço</i>	13. <i>Coro de introdução do Segundo Ato</i> (Coro de Damas do Paço)
13. <i>Primeiro canto narrativo a Princesa do Botafogo</i>	14. <i>Tive um sonho</i> (Princesa do Botafogo e coro de Damas do Paço)
14. <i>Segundo canto narrativo a Princesa do Catete e as Damas do Paço</i>	15. <i>Também tive um sonho</i> (Princesa do Catete e coro de Damas do Paço)
15. <i>Coplas da Marquesa</i>	16. <i>Coplas da Marquesa do Flamengo</i> (Marquesa do Flamengo)
16. <i>Coro e bailado</i>	17. <i>Coro e bailado</i> (Coro)
17. <i>Tango do café e coplas do Frei Sarrabulho</i>	18. <i>Tango do café e coplas do Frei Sarrabulho</i> (Duque do Boqueirão, Marquês do Flamengo, Frei Sarrabulho e coro)
18. <i>Coro</i>	19. <i>Coro da febre amarela</i> (Coro de doentes)
19. <i>Terzetto Princesa do Catete, Princesa do Botafogo e Duque</i>	20. <i>Terceto da sedução</i> (Princesa do Botafogo, Princesa do Catete e Duque do Boqueirão)
20. <i>Cena da conferência médica</i>	21. <i>Cena da conferência médica</i> (Dr. Seringa, Dr. Caroba e Dr. Jalapa)
21. <i>Romance do Duque</i>	22. <i>Romance do Duque do Boqueirão</i> (Duque do Boqueirão)
22. <i>Terzettino Princesa do Botafogo, Princesa do Catete¹⁵ e Dr. Vulcão</i>	23. <i>Tercetino</i> (Princesa do Botafogo, Príncipe Narciso e Dr. Raio Vulcão)
23. <i>Terzetto</i>	24. <i>Terceto da traição</i> (Princesa do Botafogo, Princesa do Catete e Príncipe Narciso)
24. <i>Continuação do terzetto antecedente</i>	25. <i>Continuação do terceto da traição</i> (Princesa do Catete, Princesa do Botafogo e Príncipe Narciso)
25. <i>Saída</i>	26. <i>Saída</i> (Princesa do Botafogo, Princesa do Catete e Príncipe Narciso)
26. <i>Final do segundo ato</i>	27. <i>Final do Segundo Ato</i> (Coro)
TERCEIRO ATO	

¹⁵ Euclides Fonseca claramente confundiu-se, inserindo o nome da Princesa do Catete no título desse número, ao invés de Príncipe Narciso.

27. <i>Introdução do 3º ato</i> 28. <i>Coro de chins e camponeses</i>	28. <i>Coro de introdução do Terceiro Ato</i> (Coro de chins e coro de camponeses)
29. <i>Romance do Príncipe Narciso</i>	29. <i>Romance do Príncipe Narciso</i> (Príncipe Narciso)
30. <i>Cena do desafio Quarteto</i>	30. <i>Cena do desafio</i> (Princesa do Botafogo, Princesa do Catete, Príncipe Narciso e Pajem)
31. <i>Seguimento de cena</i>	31. <i>Cena do duelo</i> (Dr. Raio Vulcão e coro)
32. <i>Coro</i>	32. <i>Seguimento da cena do duelo</i> (Princesa do Botafogo, Princesa do Catete e coro)
33. <i>Cena do duelo</i>	33. <i>Repetição da cena do duelo</i> (Duque do Boqueirão, Marquês do Flamengo, Dr. Raio Vulcão e coro)
34. <i>Seguimento da mesma cena</i>	34. <i>Coro do duelo</i> (Coro)
35. <i>Final da cena</i>	35. <i>Final do duelo</i> (Princesa do Catete, Princesa do Botafogo e coro)
36. <i>Coro e Dr. Vulcão</i>	36. <i>Coro e Dr. Raio Vulcão</i> (Dr. Raio Vulcão e coro)
37. <i>Final do terceiro ato - Concertante</i>	37. <i>Final do Terceiro Ato</i> Parte 1 (Princesa do Botafogo, Princesa do Catete, Príncipe Narciso e Dr. Raio Vulcão) Parte 2 (Princesa do Botafogo, Princesa do Catete, Marquesa do Flamengo, Príncipe Narciso, Duque do Boqueirão, Marquês do Flamengo, Dr. Raio Vulcão, Frei Sarrabulho e coro)

Quadro 2 – Números da opereta *A Princesa do Catete*: à esquerda, como apresentados no manuscrito, e à direita, como serão adotados em nossa *Edip*, incluindo os personagens presentes em cada número.

Antes de indicar no índice os números musicais, Euclides Fonseca adicionou uma única frase relativa à contextualização e ambientação cênica da opereta: “A ação passa-se no reino do Catete e numa época que se perde na noite dos tempos.” O reino fictício do Catete pode ser idealizado na região do atual bairro do Catete, com a presença do Palácio do Catete, hoje Museu da República¹⁶. Na Figura 8, mais abaixo, podemos visualizar uma fotografia do Palácio do Catete, datada de 1897. As personagens Princesa do Botafogo e Marquesa do Flamengo aludem as regiões homônimas e nos remetem cenários nas redondezas do Reino do Catete. Contudo, na visão desta autora, é impossível não notarmos que esse reino fictício diz respeito à sociedade carioca da época, uma vez que Carneiro Vilela optou por manter os

¹⁶ <https://museudarepublica.museus.gov.br>

nomes verdadeiros das duas localidades indicadas na identificação das duas princesas (Catete e Botafogo).



Figura 8 - O Palácio do Catete, em 1897. Disponível em: <https://museudarepublica.museus.gov.br/>. Acesso em 11 set. 2023

Destarte, apresentemos dados sobre a região do Catete, para melhor entendimento do contexto no qual o famoso palácio foi erguido. Assim, informamos que anteriormente à chegada dos portugueses à cidade do Rio de Janeiro, havia o “Caminho do Catete”, atual Rua do Catete. Paralelo a esse caminho, estavam localizados o Rio Carioca e o Rio Catete. Originalmente, o local era habitado por indígenas da tribo dos Tamoios¹⁷.

Representante da arquitetura neoclássica brasileira da segunda metade do século XIX, o Palácio do Catete foi concebido pelo arquiteto Carl Friedrich Gustav Waehneltd (1830-1873) e o ano de 1858 marcou o início de sua construção. Em fins

¹⁷ Segundo BUENO (2016): “Os tamoios foram um povo indígena ou agrupamento de povos indígenas do tronco linguístico tupi que habitava a costa dos atuais estados de São Paulo (litoral norte) e Rio de Janeiro (Vale do Paraíba fluminense). Em seu território localizava-se a Baía de Guanabara, estendendo-se desde a região dos Lagos (Rio de Janeiro) até ao litoral norte do atual estado de São Paulo (Bertioga). Sua população era de cerca de 70 mil indivíduos.”

do século XIX, toda essa região sofreu intenso processo de urbanização, justificado pela instalação da sede do Governo Federal, na Rua do Catete, permanecendo como tal até a inauguração de Brasília, em 1960. Moderno à época de sua inauguração, o Palácio do Catete foi um dos primeiros prédios do Rio de Janeiro a ser iluminado por energia elétrica. Da inauguração em 1897 até a mudança da capital federal em 1960, ao todo, 19 pessoas ocuparam o Palácio do Catete como Presidentes da República, dentre eles Getúlio Vargas (1882-1954), cujo episódio de autoextermínio com um tiro no coração, no quarto que ocupava no palácio, se constitui em marcante episódio da história da política no Brasil.

Por sua importância histórica e arquitetônica, não foi apenas objeto de desejo da pena de Carneiro Vilela. Posteriormente, em 1904, com o lançamento do romance *Esaú e Jacó*, Machado de Assis¹⁸ (1839-1908), considerado pela crítica especializada como o maior nome da literatura brasileira, assim se referiu ao Palácio do Catete no capítulo nove, intitulado VISTA DE PALÁCIO:

(...) Catete, passagem obrigatória de toda a gente, que olharia para as grandes janelas, as grandes portas, as grandes águias no alto, de asas abertas. Quem viesse pelo lado do mar, veria as costas do palácio, os jardins e os lagos... Oh, gozo infinito! Santos imaginava os bronzes, mármore, luzes, flores, danças, carruagens, músicas, ceias... (MACHADO DE ASSIS, 1998, p.13)

A seguir, uma pintura do século XIX que retrata a região do atual bairro do Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro, onde podemos visualizar algumas residências locais. O personagem tenor Príncipe Narciso menciona em seu *Recitativo do Príncipe Narciso* que sua vinda pela baía é de falua, uma embarcação à vela de origem portuguesa.

¹⁸ Machado de Assis residiu, entre 1876 e 1882, no bairro do Catete, mais especificamente no número 206 da Rua do Catete.

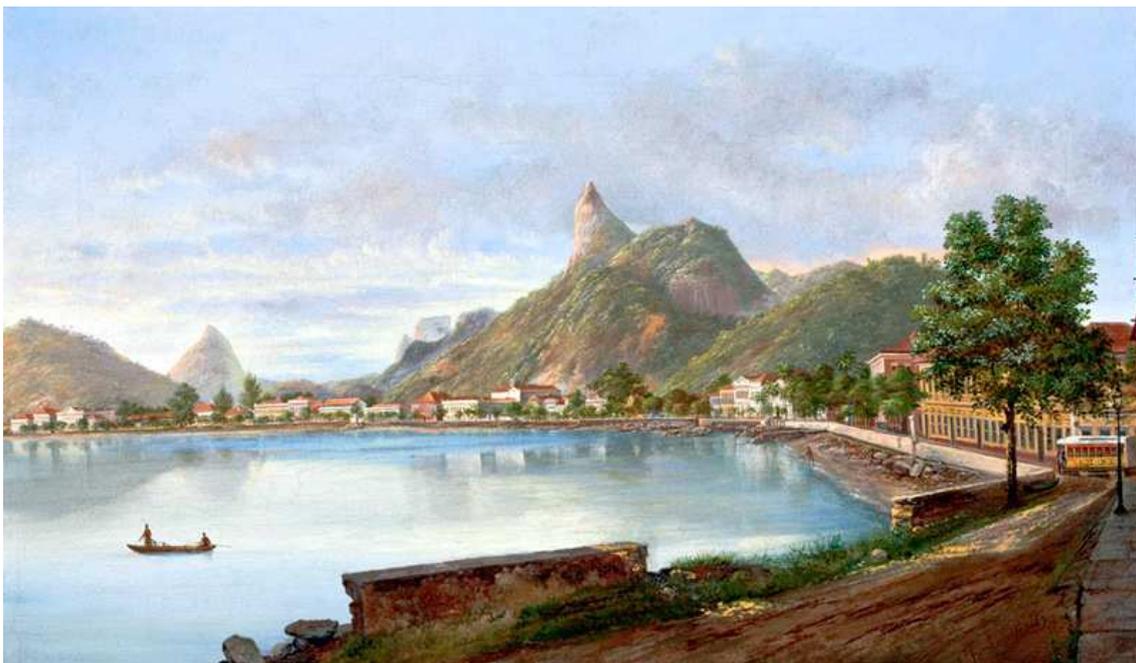


Figura 9 - *Enseada de Botafogo* (1869). Nicola Antonio Facchinetti. Acervo do Museu de Arte de São Paulo, SP. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Botafogo>. Acesso em 18 ago. 2022.

A fim de ilustrarmos ainda mais a ambientação do enredo da opereta *A Princesa do Catete*, apresentamos um mapa histórico da cidade do Rio de Janeiro. A partir do excerto emoldurado em vermelho na Figura 10, rerepresentamos esse excerto com mais proximidade na Figura 11 seguinte, na qual damos destaque às regiões mencionadas na opereta e localização do Palácio do Catete, ponto central de desenvolvimento da trama.



Figura 10 - Mapa histórico da cidade do Rio de Janeiro, datado de 1911. No mapa, apontamos o número 23 da legenda à esquerda, que se refere ao Palácio do Catete. Disponível em: <http://www.rio-turismo.com/mapas/seculo-20.htm>. Acesso em: 19 set. 2022.



Figura 11- Excerto do mapa histórico da cidade do Rio de Janeiro, região do Palácio do Catete, hoje conhecido como Museu da República. Podemos visualizar as regiões do Botafogo, Flamengo e Catete.

A apresentação de dados sobre a partitura manuscrita da opereta *A Princesa do Catete*, junto a informações históricas e geográficas sobre o ambiente indicado no libreto de Carneiro Vilela, precede os dados dispostos no capítulo três desta tese, que trata da sinopse e de nossa visão interpretativa com apresentação de uma organização cênica.

CAPÍTULO 3 – *A Princesa do Catete*: sinopse e uma visão interpretativa e organização cênica

Antes de nos aprofundarmos no ambiente composicional de *A Princesa do Catete*, apresentamos a sinopse da trama, que visa dar noção imediata das situações cômicas que compreendem essa opereta estruturada em três atos:

A personagem Princesa do Botafogo, soprano, possui um romance secreto com o Príncipe Narciso, tenor, e o convida para encontrá-la, sigilosamente, no Reino do Catete, onde estará de passagem. O Príncipe, por sua vez, ao chegar ao local combinado, se encanta e corteja outra princesa, a anfitriã desse Palácio, a Princesa do Catete, meio-soprano, que, igualmente, passa a se interessar pela figura do belo príncipe galã. Em sequência, a Princesa do Catete surpreende o Príncipe Narciso com a Princesa do Botafogo, e, exaltada, propõe um duelo contra sua mais nova rival, que, também exaltada, aceita a disputa. Apesar do duelo não chegar a se concretizar entre as princesas, ele se torna palco para disputas de poder paralelo, envolvendo o tutor da Princesa do Catete, o Marquês do Flamengo, barítono, e outros personagens, esses secundários, interessados em casamentos vantajosos, como o Duque do Boqueirão e o candidato a deputado e demagogo, Dr. Raio Vulcão, tenor e barítono, respectivamente. Como parte integrante da trama, o enredo também foca questões sociais como a febre amarela, grande preocupação social à época, a imigração chinesa e a transição entre a monarquia e a república no Brasil. Como figuras complementares às cenas e ao discurso musical da opereta *A Princesa do Catete*, essa história quimérica apresenta as personagens Marquesa do Flamengo, Frei Sarrabulho, Dr. Seringa, Dr. Caroba, Dr. Jalapa, Pajem, um tenor (garçon) e Zebra, ator para uma fala específica na trama.

Para uma melhor percepção do leitor sobre a condução de nossa organização cênica, adotamos algumas normas que apresentaremos a seguir. É importante ressaltar que, a partir deste ponto, teremos, em negrito, quando mencionados nas respectivas cenas, os títulos dos números da opereta, assim como determinados no Quadro 2 do capítulo anterior.

Designamos o termo “Orientação de palco” para as ordens técnicas adotadas em nossa organização cênica, como abertura de cortina, marcação de entradas de

personagens e conformação da luz. Ainda, adotamos o termo “Quadro”¹⁹ para designar cenários específicos, contando com sugestões de objetos cênicos. Ao longo de nossa organização cênica para a opereta *A Princesa do Catete*, foram elaborados 10 Quadros, porém, que podem utilizar os mesmos cenários mais de uma vez. Ao todo, em nossa organização cênica proposta, contamos com cinco cenários que se alternam, assim dispostos:

- 1 – Largo com paisagem do Rio de Janeiro com Palácio do Catete ao fundo – Primeiro e Segundo Atos;
- 2 – Salão do Palácio do Catete – Primeiro, Segundo e Terceiro Atos;
- 3 – Aposentos da Princesa do Catete – Segundo Ato;
- 4 – Salão da conferência médica – Segundo Ato;
- 5 – Paisagem campestre com Palácio do Catete mais distante – Terceiro Ato.

Em complemento à organização apresentada, acrescentamos projeções para composições dos cenários. Nesse sentido, escolhemos cinco imagens disponíveis para download na internet²⁰:



Figura 12 – Projeções para composição dos cenários dispostos nos 10 Quadros de nossa organização cênica.

¹⁹Segundo o *Dicionário de Termos Técnicos e Gírias de Teatro*, “Quadro: divisão de um texto dramático ou cênico, fundado sobre uma mudança do espaço ou do espaço-tempo.”

²⁰ Dispostas em melhor resolução, essas cinco imagens podem ser visualizadas no Anexo I desta tese, com seus respectivos endereços para *download*.

A **Abertura** da opereta *A Princesa do Catete* possui a designação “Abertura sinfônica” no índice da primeira página do manuscrito autógrafo, denotando uma possível concepção para formação orquestral. Embora o nome sugestivo no índice, temos, no manuscrito sobre o qual nos debruçamos, o único registro da opereta encontrado até o momento, com a formação canto e piano.

O caráter da *Abertura* é dinâmico, jubiloso e virtuosístico, preparando o ouvinte para o ambiente cômico e movimentado das cenas que compõem a opereta. Apresenta momentos diversos em variação de elementos rítmicos – utilização de síncope e contratempos – e de andamentos, como *Maestoso*, *Andantino* e *Allegro brillante*. Notamos que a *Abertura* descreve um motivo apresentado ao longo da obra, o tema que nomeamos de “tema do Dr. Raio Vulcão”, simbolizando o personagem que nos conecta diretamente ao autor do libreto da opereta, fato que iremos comentar mais à frente. O tema do Dr. Raio Vulcão identificado por esta autora pode ser visualizado na Figura 13, a seguir:

Figura 13 – Excerto (c.1-3) de nossa edição da *Abertura* da opereta *A Princesa do Catete*. Na caixa pontilhada de vermelho, destacamos o tema do Dr. Raio Vulcão.

A Princesa do Catete tem organização previsível dentro do gênero ópera/opereta, com uma abertura contendo temas que mencionam, musicalmente, personagens que surgirão ao longo da história. Na organização cênica proposta nesta tese, valemo-nos da obra DICIONÁRIO DE TEATRO (1996) do Professor de Estudos Teatrais na Universidade de Kent em Canterbury, Inglaterra, hoje aposentado, Patrice Pavis (1947), e também do *Dicionário de Termos Técnicos e*

*Gírias de Teatro*²¹, inserido no Núcleo de Apoio Teórico (DAC) da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.

“Sei falar e dizer mal de tudo e de todos...
tenho uma língua que é uma navalha, uma pena que é uma
faca de ponta e uma consciência que é...uma atmosfera.”

Carneiro Vilela

PRIMEIRO ATO

Orientação de palco

- **Cortina abre.**
- **Luz geral (simulando ambiente externo de luz natural diurna).**

Primeiro Quadro

Projeção: cenário 1 - Largo com paisagem do Rio de Janeiro com Palácio do Catete ao fundo²².

Para a criação desse ambiente, devem-se acrescentar objetos cênicos como vasos de plantas tropicais, algumas mesas e cadeiras de um estabelecimento como um café ou restaurante.

O número que segue à *Abertura*, nomeado de **1. Coro de introdução do Primeiro Ato**, é nosso primeiro encontro com o Reino do Catete, e nos remete a um festivo *brindisi*²³ à juventude, no qual o coro celebra “A mocidade é flor da vida, que nos encanta, que nos seduz!” (c.5-9) com brados de alegria.

Sugerimos que essa cena seja ambientada na rua de frente ao Palácio do Catete, numa espécie de largo, no qual o coro²⁴, ou seja, os homens e mulheres da

²¹ Disponível no endereço: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/195063/%5beditar%5d%20Dicionario%20de%20termos%20tecnicos%20e%20gurias%20de%20teatro.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

²² A imagem para projeção desse primeiro Quadro encontra-se no Anexo I dessa tese. Ela será reapresentada no terceiro e oitavo Quadros novamente.

²³ Do italiano brinde, gênero comumente aproveitado em cenas de comunhão festiva de personagens do povo, geralmente interpretado pelo coro a quatro ou mais vozes.

²⁴ Esse coro, em alguns momentos denominados por essa autora como coro geral, é composto de sopranos, contraltos, tenores 1 e 2, e baixos 1 e 2, e integra muitos dos números da opereta.

coro vêm surgindo, de pouco em pouco. Vemos essa configuração de aproximação gotejada durante os primeiros compassos, onde a mão esquerda do piano ganha um aumento sequencial de quantidade de notas e alturas (c.1-5), na qual propomos que os cantores adentrem à cena como tal progressão. O coro se posiciona ocupando todo o palco, contentes e cantando entre si, até prenderem-se a um ponto focal que virá em breve, com o destaque do tenor solista. Eles devem ocupar as cadeiras do café (ou restaurante) ou permanecer de pé cumprimentando-se jovial e alegremente, enquanto comentam, com interesse ávido, sobre os que ali estão. A organização desta primeira cena tem base na tradicional apresentação de coros em óperas como *La traviata* de Giuseppe Verdi e *Il Guarany* de Carlos Gomes, por exemplo, nas quais, após a Abertura, a primeira cena nos mostra um coro cuja atuação contribui para uma melhor ambientação da trama.

Um tenor solista do coro surge reafirmando o texto proferido (“A mocidade é flor da vida, que nos encanta, que nos seduz!...”, c.37-44), simbolizando a encarnação da juventude em si próprio. A voz do tenor, brilhante e intensa, nos remete diretamente à figura de um galã impetuoso, e configura uma típica cena de ópera na qual o coro se concentra em um líder que confirma o discurso poético em jogo, juntando-se a ele em um grande conjunto. Para reforçar o caráter de comicidade e leveza desta opereta, sugerimos que esse tenor solista seja o garçom que serve ao coro, que o chama de mesa em mesa, sucessivamente, e até mesmo pelos que ainda se encontram de pé, aguardando uma chance de sentar-se no estabelecimento que tem suas mesas na calçada. Ele, sempre disposto e ligeiro, finalmente detém-se ao centro da cena, para, com graça e um pouco atordoado pela demanda de trabalho, nos reafirmar que realmente “a mocidade é flor da vida...” (c.37-44). Assim, temos o ápice da cena, na qual o coro o acompanha a partir do c.47 até o c.67, levantando suas xícaras e copos num festivo brinde à vida, podendo a plateia se deliciar com o termo “Hip! Hip! Urrah!” (c.47-52 e 65-66). O grupo permanece em cena, aproveitando os compassos finais desse número para manter a atmosfera de agitação que prepara o anúncio que virá a seguir.

O próximo número se constitui na **2. Grande cena**, que apresenta, antes da música ter início, a indicação do compositor de fala para o personagem Zebra, designado nesta tese como um dos assessores do Dr. Raio Vulcão. Essa fala entusiástica é o anúncio da chegada de um dos principais personagens da opereta, o

Dr. Raio Vulcão, figura que momentaneamente interrompe a festiva celebração da juventude que ocorre no largo para apresentar um clima diverso. Sugerimos que o coro, já em cena pelo número anterior, detenha-se em posição estática, para receber com bastante atenção a figura solene do Dr. Raio Vulcão, que tem sua entrada anunciada.

Assim como normalmente são representados por vozes mais graves masculinas em óperas os reis, sacerdotes, líderes de mais idade, invade a cena um personagem de autoridade com a sua voz de barítono, descrito como “um tribuno... um herói!” (fala do assessor do Dr. Raio Vulcão que antecede a música). A preparação para essa entrada é brevemente solene, apresentando uma progressão cromática e um *crescendo*, pois logo se avista Dr. Raio Vulcão. No manuscrito, há indicação de que ele entre montado em uma carroça pipa²⁵, puxado por um animal de pequeno porte. Pela dificuldade em colocar-se em cena a referida carroça pipa, utilizamos outro recurso para a entrada solene de Dr. Raio Vulcão, como o barítono fazer sua entrada acompanhado de um assessor, o qual deverá se juntar ao coro, posteriormente. A frase do assessor cumpre essa função, como uma espécie de arauto, gerando grande expectativa. De tal maneira, essa única frase possui grande poder cênico e, para isso, o intérprete deve chegar velozmente ao centro do palco, chamando a atenção de todos para a entrada da ilustre figura que o sucede. É esse personagem quem puxa as palmas para tornar a recepção ao barítono ainda mais honrosa.

A indicação registrada pelo compositor nesse momento da opereta é de que os homens e mulheres da corte aplaudam e saúdem a entrada de Dr. Raio Vulcão (“O povo prorrompe em vivas”, c.12-13) acompanhados de um movimento descendente de colcheias em tercinas realizado pelo piano. Sugerimos que o Dr. Raio Vulcão seja visto por todos a partir do c.9 e vá realizando sua pomposa entrada, acenando ao coro presente em cena, que se manifesta levantando das cadeiras e se posicionando para enxergá-lo melhor e saudá-lo de volta. O coro deve, conforme indicado pelo compositor, bradar “viva!” até que, no final do c.13, o Doutor possa mostrar as palmas das mãos para cima, num gesto de solicitação de silêncio.

²⁵ Pipas são pequenos carros de madeira puxados por animais como mulas que servem para o transporte de barris de água.

Após esse breve prelúdio, um silêncio prenuncia a fala enfática do barítono, que desce de seu veículo ao som de três acordes de colcheias intercalados por pausas (c.15-16), que podem representar seus pesados passos. Em seguida, o Dr. Raio Vulcão profere seu discurso influenciador no qual revela que conduz a opinião do povo e o domina por meio do que divulga em seu jornal. Sua atuação é como a de um manipulador de mentes ferino e se assemelha bastante à personalidade do próprio libretista da opereta, Carneiro Vilela. Como já mencionado nessa tese, o autor do libreto se considera possuidor de “uma língua que é uma navalha, uma pena que é uma faca de ponta”, fala análoga ao do personagem: “A minha pena, valente espada que não tem pena, não poupa nada!” (c.26-31).

Adiante, na indicação de *Meno*, c.45, movimento mais lento que o anterior, há mais ênfase no texto “Seta embebida no curarê, só faz ferida que ninguém vê. Ah!”, seguido de uma maior agitação no *Allegretto com grazia*, que apresenta o motivo que identificamos como o tema do Dr. Raio Vulcão. Esse tema surgiu na *Abertura* (c.3-7) e agora vem reforçar o caráter de velhacaria desse personagem.

Nesse *Allegretto com grazia* (c.54), notamos que o coro ouve com atenção e se rende ao discurso do barítono Dr. Raio Vulcão, juntando-se a ele musicalmente, ao repetir suas frases, revelando um instante de afinidade e identificação com seu pensamento. O coro se aproxima cada vez mais da figura do Dr. Raio Vulcão, que deverá cantar ao centro da cena, atraindo o interesse de todos com suas propostas subliminares emitidas em sua autoapresentação como jornalista influenciador que julga ser. Apesar de não expor com clareza suas intenções, fica subentendido nas entrelinhas que o jornalista aponta suspeitas e instiga a desconfiança do povo para com as lideranças do governo.

A seguir, temos a continuidade, intitulado de **3. Final da grande cena**. Ao ganhar a confiança do povo, o Dr. Raio Vulcão convoca: “Preparemo-nos todos para a resistência!” e dá início musical com a primeira frase do hino nacional francês, a Marselhesa, que remete à revolução e tomada de poder²⁶. Deste modo, com o coro reduzido em somente vozes masculinas, o ambiente de batalha contra o poder se mostra mais marcante: o jornalista propõe e é acompanhado por seus recém-

²⁶ Segundo o site da Embaixada da França no Brasil, “originalmente canto de guerra revolucionário e hino à liberdade, a Marselhesa impôs-se progressivamente como hino nacional.” (<https://br.ambafrance.org/A-Marselhesa>)

seguidores, que bradam armas e proclamam nomes de revolucionários da história mundial²⁷. Neste ponto da trama, concluímos que a movimentação que o personagem Dr. Raio Vulcão incita aos homens está associada a alguma demanda política já mencionada em seu jornal, de onde ele “dirige a pista da opinião”. Veremos, mais à frente, que as intenções do Doutor envolvem um plano que inclui a personagem Princesa do Catete. Temos, assim, ao fim deste quadro, o retorno do tema cheio de vivacidade do Dr. Raio Vulcão, c.18-25.

Com relação às mulheres do coro, propomos que permaneçam em cena, observando ansiosamente o conjunto de homens que se juntam ao Dr. Raio Vulcão. Elas podem, igualmente, levantar-se das cadeiras e vir mais à frente, misturando-se a eles, porém, os homens devem demonstrar aspecto mais viril que no número anterior, colocando-se à disposição a qualquer ordem que o jornalista os prescreva, alguns com postura de saudação militar de continência.

Orientação de palco

- ***Blackout.***

- **Saem todos.**

- **Luz geral conjugada com projetores em diagonal (simulando ambiente interno com incidência de luz natural diurna).**

Segundo Quadro

Projeção: cenário 2 - Salão do Palácio do Catete²⁸.

Para a criação desse ambiente, deve-se acrescentar objetos cênicos como pequena mesa e duas cadeiras ou poltronas.

Temos, neste momento, nossa primeira mudança de quadro, abrindo com o **4. Romance cômico do Marquês do Flamengo**, solo do personagem título desse número, designado pelo compositor como 2º barítono em sua lista de personagens. Apesar de remeter a um gênero lírico de conteúdo romântico, a face cômica designada no título desse número sobressai. Entra o Marquês, tutor da Princesa do

²⁷ São mencionadas três personalidades que serão abordadas no glossário do texto da opereta *A Princesa do Catete*, que integra essa tese, mais especificamente no Anexo II.

²⁸ A imagem para projeção desse segundo Quadro encontra-se no Anexo I dessa tese. Ela será reapresentada no quinto e décimo Quadros novamente.

Catete (nossa principal personagem e registrada pelo compositor como meio-soprano) e nos conta “como em segredo” (c.5) sobre sua própria astúcia, exaltando a figura interessante que acredita ser. Ele evidencia musicalmente sua autoconfiança transmitida na sequência melódica dos c.5-8 da parte A, em tonalidade de Fá maior. Em seguida, na parte B, iniciada no c.13, comenta sobre o povo, dessa vez em tom de Ré menor, demonstrando a inferioridade e submissão com a qual ele os vê: “o povo é sempre cordeiro...”. Ao final da parte A’ (c.19 ao fim), o Marquês parece extasiado com sua própria personalidade. No c.26, há a indicação de “dança afetando gravidade”, registrada pelo compositor, e sugerimos que o cantor exprima leveza nessa dança irônica, podendo ainda utilizar um lenço, com movimentos coreografados que auxiliem na corporificação da personalidade arrogante do Marquês do Flamengo afinal, esse personagem possui um título de nobreza. Para finalizar o *Romance cômico*, o Marquês, que ouve aproximar-se alguém, recua para o canto direito da cena, onde não possa ser visto pelo personagem que entra.

O número seguinte, **5. Duetino**, marca a entrada do personagem Dr. Raio Vulcão no mesmo ambiente onde acabou de realizar sua dança o Marquês do Flamengo. O Dr. Raio Vulcão se rejubila pela sensação de segurança relativa à sua vitória na candidatura para deputado e, além disso, seu promissor casamento com a Princesa do Catete, prometida por seu tutor, o Marquês do Flamengo. Porém o Marquês nos conta, em paralelo, ainda escondido, que a situação não é bem o que acredita ser o Dr. Raio Vulcão. Em seu texto, ele diz que o Doutor foi “comprado e mudo” (c.13) em troca das conquistas mencionadas por ele: “Que grande peça! Só a promessa fiz...”, diz o Marquês no c.18-21, mostrando que não há nada acordado entre eles.

Finalmente, eles se encontram, como indicado pelo compositor, cumprimentando-se com alegria fingida da parte do Marquês (c.26, fim da parte A). Nesse momento, quando tem início a parte A’, o Marquês concorda de forma dissimulada com Dr. Raio Vulcão, proferindo enfaticamente “O deputado será logrado já!”, mas termina confidenciando intimamente ao público que “O seu futuro não vai seguro lá!”. Para o Marquês, sugerimos levar a mão ao lado oposto do rosto, evitando que o Doutor veja o que está sendo cantado. A *coda*, iniciada no c.38, proporciona tempo cênico para que o Marquês abandone a cena em despedida, num

clima de grande alegria. Propomos que o Marquês, ainda partilhando confissões ao público, dê uma olhada astuta para trás, antes de se direcionar para fora.

Mantendo-se no salão e sentindo-se ainda mais seguro após seu encontro afirmativo com o Marquês do Flamengo, o Dr. Raio Vulcão reforça seu discurso contando ao público que deixa no passado questões mal resolvidas que serão solucionadas com a sua eleição vindoura. Esse número é o **6. *Couplets do Dr. Raio Vulcão***, que tem forma AB, e marca a saída temporária do jornalista desse segundo Quadro.

Vemos entrar no salão recentemente vazio o Príncipe Narciso, principal personagem tenor da opereta. No **7. *Recitativo do Príncipe Narciso***, o termo recitativo foi empregado pelo compositor para enfatizar a proposta de narração, um texto “recitado” e não cantado, uma vez que se verifica a presença de notas sem altura definida, embora com ritmos precisos. O acompanhamento de linha melódica realizada pela mão direita do piano confere a graciosidade que sustenta o recitado do Príncipe galã, que se tornará, mais à frente, o objeto de desejo das personagens principais da opereta.

Como o nome do personagem sugere, a intenção vocal de Príncipe Narciso deve evidenciar sua autoconfiança e sua altivez, devido à sua posição de nobreza. Sem altura melódica definida pelo autor, sua linha deve girar em torno da nota Dó4 (Dó3 real), região que já apresenta brilho na voz de tenor. Destacamos ainda que o compositor, tendo criado uma linha melódica graciososa para o piano e fornecido somente o ritmo preciso para o cantor, parece sugerir que a visão de si mesmo de Narciso é deturpada, uma vez que ele ouve o belo acompanhamento, porém, nem mesmo consegue acompanhá-lo. A música é leve e sem dramaticidade, enfatizando ainda mais a personalidade superficial do Príncipe Narciso, jovem e fútil, como veremos mais à frente.

O texto de Narciso nos conta que viveu recente conturbada situação envolvendo seu romance secreto pré-existente com a Princesa do Botafogo: após serem surpreendidos pela guarda real no Palácio do Botafogo, Narciso recebeu um bilhete dessa Princesa convidando-o para encontrá-la em segredo, dessa vez no Palácio do Catete, onde ela estaria ocasionalmente de visita. O Príncipe, portanto, ali está para ver sua amada, no terreno do Catete, e canta seu número solo no mesmo salão onde acabaram de sair os ardilosos Dr. Raio Vulcão e Marquês do Flamengo.

Após o número do Príncipe Narciso, que deixou o salão, retorna rapidamente o Dr. Raio Vulcão, ainda sem música, e se esconde de um grupo que o persegue. Dando início à música, os dois primeiros compassos desse número, de nome **8. Cena da perseguição**, servem para a entrada do enfurecido coro masculino a duas vozes com subdivisão que está à procura do “bandido, traiçoeiro e patife” que os enganou. Sugerimos que esse grupo seja formado por cerca de oito homens (quatro tenores, dois baixos 1 e dois baixos 2), portando alguns objetos como tacos e bastões, demonstrando a intenção de o agredir fisicamente, como mencionado em “não nos farte qualquer sova dada agora” (c.13-15), a qual o jornalista prevê em “Me reduzem todo a bife!” (c.10-11). O grupo não o vê escondido nesse salão e sai para outra parte no c.15. A voz de Dr. Raio Vulcão nesse número deve ser sempre mais velada, num *sotto voce*²⁹, embora audível e bem articulada. Mais ao final, agora aliviado pela saída do grupo, mantém esse caráter vocal no *rallentando* indicado por Euclides Fonseca (c.16-17), até cantar o “Ufa!” do c.18, sem altura definida. A linha do piano, c.18-19, dessa vez, serve para a sua saída do ambiente. Esse número atesta o passado de Dr. Raio Vulcão, confirmando que não é a primeira vez que elabora planos para favorecer a si mesmo utilizando de tapeação.

O coro masculino que perseguiu Dr. Raio Vulcão precisa ser caracterizado de forma distinta dos membros do coro geral dos números anteriores. Eles poderão retornar como membros do coro de chins que virá mais à frente, e que contracenará com esse coro geral.

Orientação de palco

- ***Blackout.***
- **Entram a Princesa do Catete, a Marquesa do Flamengo (dama de companhia da Princesa do Catete) e coro.**
- **Luz geral (simulando ambiente externo de luz natural diurna).**

Terceiro Quadro

Projeção: cenário 1 - Largo com paisagem do Rio de Janeiro com Palácio do Catete ao fundo.

²⁹ Executado em meia voz.

Para a criação desse ambiente, deve-se acrescentar objetos cênicos como vasos de plantas tropicais, algumas mesas e cadeiras.

Em sequência, há **9. *Bolero da Princesa do Catete***, número que nos apresenta a Princesa do Catete, personagem principal de nossa opereta cuja personalidade pode ser caracterizada como empoderada. Nossa protagonista passa a nos contar sobre seu próprio temperamento e qualidades, apresentando-se bastante enfática sobre suas vontades, transmitindo autoconfiança e personalidade desafiadora, aspectos de sua personalidade ilustrados pelo acompanhamento firme e vivaz do piano. O coro³⁰, representando o povo da corte, confirma a posição superior da Princesa do Catete frente a si, comentando sobre seu imponente “gênio taful” (c.32-33). Notamos que a presença do povo nesse número só corrobora a personalidade histriônica dessa personagem, que aproveita a presença desse público para se autopromover. Para a ilustração de tão especial personagem, Euclides Fonseca escolheu o bolero espanhol, gênero amplamente utilizado no século XIX³¹, como ferramenta musical para exaltar o gênio alegre e vivo da Princesa do Catete. Tendo como principal característica o compasso ternário, o gênero bolero apresenta acentos e *staccatos* frequentes que proporcionam o brilho e movimento necessários para apoiar a linha vocal da Princesa do Catete.

Ainda sobre a classificação vocal da Princesa do Catete, sugerimos que a cantora possua um matiz de lírico-coloratura que, segundo Magnani (1996), ao referir-se a essa subclassificação vocal de meio-soprano, constitui-se de uma voz que “pode expressar os furores de uma alma revoltada, sonhos de uma alma perturbada juvenil, mas, sobretudo, as artimanhas de uma feminilidade brejeira e astuciosa.” (MAGNANI, 1996, p.211), características essas que acreditamos serem condizentes com o papel título da opereta.

Esse número conta com uma introdução de oito compassos antes da indicação de “Tempo di bolero”, designado pelo compositor no c.9, onde nota-se o

³⁰ A Marquesa do Flamengo está presente, como mencionado na Orientação de palco, e pode ou não cantar a linha de contraltos junto ao coro.

³¹ Bastante aplicado na literatura musical do séc. XIX, o gênero bolero foi abordado por compositores como Frédéric Chopin (1810-1849), Giuseppe Verdi (1813-1901) e Gioachino Rossini (1792-1868), entre outros, dos quais citamos exemplos instrumentais e vocais, a saber, o *Bolero* Opus 19 de Chopin, a ária *Mercè, dilette amiche* da ópera *I Vespri Siciliani* de Verdi, que se constitui num bolero, e a canção de câmara *L'invito*, parte integrante do livro *Soirées musicales* de Rossini, que também foi arquitetada como representante desse gênero.

início do ostinato que caracteriza esse gênero. Seguem-se três partes, A-B-A' e indicamos que ao final da parte A, por volta do c.31, entre em cena o nosso galã Príncipe Narciso que, encantado com a figura até então nunca vista da Princesa do Catete, caminha lentamente em sua direção com olhos fixos, e, juntando-se a seus expectadores, se ponha a admirá-la. Ao notar a presença do jovem, na segunda intervenção do coro (c.51-59), cujos comentários são confirmações sobre a personalidade da Princesa do Catete, ela aproxima-se dele um pouco mais até culminar nas intervenções com vocalizes ao mesmo tempo em que toca castanholas³² dançando, como indicado pelo compositor (c.77).

Sugerimos que a intérprete da Princesa do Catete, centro das atenções do público e dos cantores do coro no *Bolero*, movimente-se sempre com graciosidade, utilizando de forma conquistadora os braços e mãos, para chamar a atenção para si, com mais empenho após notar a chegada de Narciso. Também sugerimos que o coro se posicione atrás (de pé) e em volta (sentados) da protagonista, de forma que ela se mantenha a um nível mais alto, podendo mesmo estar um degrau acima de todos. A Marquesa do Flamengo, sua dama de companhia, deve estar em posição de certo destaque por entre o coro e sente-se um pouco desconfortável quando percebe os olhares entre Narciso e a Princesa, por volta do c.49.

Ao fim do número, o coro, Narciso – de expressão completamente maravilhada – e a Marquesa aplaudem a *performance* da Princesa do Catete, que finalizou elegantemente com dança e castanholas a sua aparição. Nesse instante de aplausos sem música, chega discretamente ao largo, exausto e aliviado por ter se esquivado de seus perseguidores, o Dr. Raio Vulcão. Ele percebe a presença chamativa da Princesa do Catete e rapidamente ajeita sua roupa e sua figura para aquela que acredita ser sua prometida, segundo o combinado com o Marquês do Flamengo, anteriormente.

Inicia-se, então, a **10. Valsa concertante**, quarteto formado pela Princesa do Catete, Príncipe Narciso – recém apaixonados que só têm olhos entre si –, Marquesa do Flamengo – que percebeu a sintonia entre os jovens e se mostra bastante receosa – e Dr. Raio Vulcão, encantado, ao mesmo tempo que equivocado.

³² Os toques de castanholas podem ser realizados por um músico na coxia, ou mesmo pela intérprete, como ocorre em algumas montagens da ópera *Carmen* (G. Bizet), nas quais algumas intérpretes dessa personagem se apresentam tocando esse instrumento.

Assim, a Princesa do Catete, fascinada, comenta sobre seu primeiro amor, que acabou de encontrar. O Príncipe Narciso, por sua vez, faz comentários vantajosos mais para si do que para ela, revelando ao público que a situação que o trouxe ao Palácio do Catete, por um grande acaso, se mostrou mais frutífera do que imaginava. Ele, que estava de encontro marcado com a Princesa do Botafogo, provavelmente se perdeu distraidamente naquele Palácio do Catete e foi parar na exibição de outra Princesa. Como seu nome nos conta, sua personalidade narcisista já acredita tê-la “presa cá na mão” (c.49-51) e juntamente da Princesa do Catete, a Marquesa do Flamengo e Dr. Raio Vulcão, cantam juntos “é o acaso deus fagueiro de faceiro cogitar! Que armadilhas nos prepara para nos pilhar!”. Cada personagem nos mostra praticamente a mesma frase poética, porém, cada um nos expõe um diferente significado.

Ao fim dessa seção, uma frase aparte³³ é proferida pelo Príncipe Narciso³⁴ em voz audível, porém velada, *sul fiato*³⁵, com a sensação de cumplicidade secreta com o público: “É agora que o gato vai aos filhós!”³⁶ (c.84). Ele, então, se aproxima com mais entusiasmo da Princesa do Catete que, até esse momento estava separada do rapaz pelos membros do coro que permaneciam conversando discretamente e observando a cena.

Agora, próximos um do outro, o casal se move para um dos cantos do palco, discretamente, como que se conduzindo mutuamente. Com galanteios e comentários de conquista proferidos um ao outro, trocam pequenas carícias nas mãos e toques ligeiros no rosto que culminam em uma sensação de bastante intimidade que se tornará incômoda e imprópria, na opinião da Marquesa do Flamengo. A dama de companhia da Princesa do Catete demonstra duvidar das intenções e promessas do Príncipe Narciso, considerando-o um “bom enguiço

³³ Segundo o *Dicionário de Termos Técnicos e Gírias de Teatro*, “Aparte: falas destinadas apenas ao público e não são ouvidas pelas outras personagens”.

³⁴ No manuscrito, o compositor Euclides Fonseca nos deixou a indicação dessa frase para o personagem Zebra. Encontramos mais sentido em direcioná-la para o Príncipe Narciso, de acordo com o contexto do Quarteto em questão.

³⁵ *Sul fiato* é um conceito presente nas antigas escolas italianas de canto lírico, cujo significado em português é cantar “na respiração”.

³⁶ Segundo ANDRADE FILHO, “a expressão ‘ir o gato aos filhós’ pode ser entendida como o ato de quem, ardiloso, como um gato, ataca silencioso para conseguir o que deseja”. (ANDRADE FILHO, 2019, p.19)

enganador” (c.114-117), mas permanece à distância, observando a ambos com seus julgamentos.

Ao mesmo tempo, o Dr. Raio Vulcão parece não perceber ou se importar que o clima entre os dois se tornou um romance e continua focado em sua própria sorte, satisfeito com o que lhe aguarda.

Para efeito da cena que virá a seguir, a proximidade entre o casal recém-formado chega a um ponto culminante a partir do c.126, e poderiam até mesmo simular uma aproximação de seus rostos como se fossem beijar-se, acreditando não serem notados. Assim, como indicado pelo compositor, ataca-se a cena seguinte com o espanto de dois personagens que entraram nesse mesmo momento de intimidade e se chocaram com o que presenciaram: O jovem Duque do Boqueirão (indicado pelo compositor como tenor) e o Marquês do Flamengo juntam-se ao grupo no número seguinte³⁷, **11. *Cena do flagrante***, escandalizados com o que viram ocorrendo no largo do Palácio. Junta-se a seus protestos a Marquesa que atingiu seu limite de paciência, “Que desgraça!” (c.5-6).

Finalmente, o Dr. Raio Vulcão percebe o ocorrido entre os jovens e se manifesta ao mesmo tempo que o Príncipe, dizendo “Apanhados em flagrante!” (c.9-12). A Princesa, assustada, identifica a entrada do tutor³⁸ e do Duque, que a repreendem, e à Marquesa, culpando-a pela falta de vigilância.

Os jovens príncipes, que se afastaram imediatamente ao ouvirem os protestos do Marquês e do Duque, se encaminham cada um para um lado do palco, devendo a Princesa ir para o lado da Marquesa, buscando proteção, e o Príncipe, para a direção oposta, mostrando-se um pouco sem graça com toda aquela situação. No c.34, *Vivo*, podemos sugerir que a Princesa revele sua indignação com o posicionamento acusador e ofensivo do Duque para com a Marquesa e contra si nos compassos anteriores, “Você serviu de catraia onde embarcou o namoro.” (c.30-34), reforçando para o público seu caráter impetuoso. O coro permanece testemunhando o ocorrido, com bastante interesse e comentários entre si.

Em seguida, tem início a indicação de *Allegro marciale* que apresenta o **12. *Final do Primeiro Ato***. Digno de nota, o compositor Euclides Fonseca adicionou no manuscrito indicações de instrumentos como tambor e pífano no acompanhamento

³⁷ No manuscrito, nomeado pelo compositor de *Cena 12ª*.

³⁸ O Marquês Flamengo.

do piano, bem como a indicação “Banda marcial” e “Orquestra”³⁹ nos c.11 e 19, respectivamente.

Os 10 primeiros compassos desse número servem para que o Duque ordene a um guarda real que o vinha acompanhando⁴⁰, a entrada de um grupo de guardas do Palácio do Catete, que trarão um andor⁴¹, como mencionado mais à frente pelo coro nos c.23 a 26. Para tal, pode-se utilizar uma liteira simples do porte de uma cadeira, sustentada por quatro vigas que devem ser carregadas por quatro homens⁴².

Como indicado pelo compositor, no c.11, entra um cortejo de coro geral que complementa aquele que já estava em cena desde o *Bolero da Princesa do Catete*⁴³. O cortejo, somando-se aos cantores guardas que acabaram de entrar com o andor, então, assiste às conversas inaudíveis para o público, que se dão em seguida: O Dr. Raio Vulcão, sentindo-se enganado, fica indignado, gesticulando, alterado, para com o tutor da Princesa do Catete. O Marquês, vendo-se numa situação delicada, tenta acalmar o jornalista, e passa a cobrar medidas imediatas ao Duque. Esse, por sua vez, já tendo ordenado a entrada dos guardas com o andor, responde ao Marquês, indicando-lhes que a conduzam a sentar-se (por volta do c.15). Entra, também no c.11, um novo personagem, o Frei Sarrabulho⁴⁴ (designado pelo compositor como baixo), que se posiciona observando os acontecimentos com serenidade.

³⁹ Mais uma vez, mencionamos que o compositor poderia ter como objetivo final uma obra para vozes e orquestra, mas, como nossa pesquisa demonstrou até aqui, esse manuscrito, que parece ser o único registro da Princesa do Catete, contempla uma obra de câmara que por si só é musicalmente factível.

⁴⁰ Este guarda que vinha acompanhando o Duque poderia estar presente desde a entrada do coro no Bolero da Princesa do Catete, sendo parte integrante do naipe de baixos, por exemplo.

⁴¹ Andor, para a opereta, pode ser compreendido como liteira, uma vez que seria um objeto no qual a Princesa do Catete será reconduzida ao Palácio, venerada pelo povo.

⁴² Especificamente sobre a liteira, ou andor – como citado pelo compositor –, um recurso alternativo seria a imagem bidimensional de uma liteira, com janela vazada que, ao colocar-se à frente da Princesa do Catete de pé, causasse a impressão de que ela está dentro dele. Assim, podem sair o grupo de soldados (dessa vez só são necessários dois) e a Princesa, caminhando como se estivesse sendo carregada. Sabemos que a comédia permite certos recursos de cena que a tornam ainda mais divertida.

⁴³ Sabendo que essa opereta pode ser realizada com um número reduzido de coralistas, um recurso para essa complementação do coro que entra no cortejo, poderia ser a saída de alguns cantores após o número do Bolero. Esses membros do coro poderiam retornar aqui, no Final do Primeiro Ato, enriquecendo o número de integrantes desse cortejo.

⁴⁴ É comum que em óperas os personagens com voz de baixo possuam características de homens mais velhos, sábios, chefes, padres, e outras que transmitam maturidade e sobriedade. Segundo Magnani (1989, p.218), às categorias de baixo cantante e baixo profundo, devemos acrescentar o baixo *buffo*, cujos predicados vocais possuem “inflexões grotescas ou até ridículas, assim como de acentos expressivos na mais rigorosa linha do bel canto”.

Essa movimentação pode ser ampliada até o c.19, quando a Princesa do Catete, num gesto de comando com as mãos, não deixa que se aproximem e mostra que fará, sozinha, e no tempo que quiser, o que lhe pedem. Ela já deve estar a postos no c.23, no qual o coro canta “Oh! que beleza! Que sol de amor! Viva a Princesa que está no andor!”. Pronuncia-se, então, o Frei Sarrabulho (c.27), com sua linha melódica lenta e tranquila, contando ser o confessor da Princesa do Catete, colocando-se como seu defensor em meio à tal situação constrangedora.

Posteriormente, na indicação de *Più mosso*, c.35, temos a entrada do coro de chins, grupo composto por tenores e sopranos que devem utilizar estes cinco compassos introdutórios para se posicionarem ao centro da cena, chamando a atenção de todos os presentes. Na segunda metade do século XIX, a imigração de chineses trabalhadores do plantio de arroz e chá tornou-se alvo de debates e um movimento antichinês surgiu entre os que viam nessa uma nova espécie de escravidão em crescimento, além dos que defendiam a imigração de origem europeia como a forma mais adequada para o Brasil⁴⁵ (LIMA, 2023). Como veremos mais à frente, o autor do texto nos mostra os chineses como trabalhadores de empenho inferior aos camponeses que surgirão no Segundo Ato. Essa questão sobre os chineses é a primeira pincelada de crítica social presente na opereta *A Princesa do Catete*, evidenciando que a comicidade foi um meio para trazer assuntos em voga ao público de forma suavizada e, por vezes, despercebida.

No c.40, *Allegro moderato*, temos, no manuscrito, a indicação para esse grupo de chins cantarem “com voz de falsete”, e poderíamos compreender tal indicação pedindo ao coro que cante com voz mais branca, sem vibrato, como a criar uma diferenciação timbrística em comparação com o coro geral também já em cena. O coro de chins nos conta que é uma amostra daquele povo e que está ali e em outras partes da região para cumprir sua especialidade nativa de plantio de arroz e chá. Comentam sobre suas feições exóticas e que serão os colonos ideais para as terras do Reino do Catete.

Por fim, juntam-se os chins ao coro geral (dessa vez, com vozes plenas) no mesmo texto anterior (“Oh! que beleza! Que sol de amor! Viva a Princesa que está no andor!”), exaltando a figura da Princesa do Catete, que finalmente sai de cena,

⁴⁵ <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/rede-da-memoria-virtual-brasileira/alteridades/imigracao-chinesa/>

obediente, porém inconformada, carregada pelos soldados no andor. Todos deixam o palco, acompanhando a saída da Princesa.

FINAL DO PRIMEIRO ATO

Orientação de palco

- Cortina fecha.

SEGUNDO ATO

O 13. *Coro de introdução do Segundo Ato* inicia em *Andante moderato*, e apresenta um ambiente de serenidade no qual somos convidados a velar o sono da Princesa do Catete e da Princesa do Botafogo. Surge o tema⁴⁶ da Princesa do Catete (c.4) e encontramos a indicação do compositor de “ergue-se o pano” (c.27), a qual consideramos propícia para mostrarmos a movimentação que se inicia a seguir.

Orientação de palco

- Entram no palco a Princesa do Catete e a Princesa do Botafogo (deitam-se para dormir em suas camas), a Marquesa do Flamengo e as Damas do Paço.

- Cortina abre.

- Meia luz de projetores em diagonal com foco sobre os leitos das Princesas e sobre as Damas do Paço (simulando ambiente interno com baixa incidência de luz natural noturna).

Quarto Quadro

Projeção: cenário 3 - Aposentos da Princesa do Catete⁴⁷.

Para a criação desse ambiente, deve-se acrescentar um biombo ao centro, duas camas e uma poltrona.

⁴⁶ Esse tema será apresentado no número 15. *Também Tive um sonho*, ária da Princesa do Catete.

⁴⁷ A imagem para projeção desse quarto Quadro encontra-se no Anexo I dessa tese. Ela será reapresentada no sétimo Quadro novamente.

As Damas do Paço e Marquesa do Flamengo, em um pequeno coro (6 sopranos e 6 contraltos), velam o sono das duas Princesas num momento de paz sob seus cuidados. O canto é no registro de soprano e meio-soprano, sem a presença de notas agudas, um coro tranquilo e apoiado à meia voz, com ritmo em caráter de *berceuse*. Elas entram pé ante pé, e se recostam umas às outras em cadeiras ou aos pés das camas das Princesas, até que adormecem ao final do número (c.43). Em nossa concepção cênica, sugerimos que toda delicadeza da música desse coro, aliada às figuras dessas personagens femininas, princesas e coro, seja quebrada pelo ronco crescente e caricato de todo o grupo, o que, certamente, provocará risos na plateia. O som de seus roncões se estende mesmo após a fermata do último compasso e a luz deve diminuir até um *blackout*, onde só teremos os assobios do sono em destaque.

Após alguns segundos no escuro da noite, a luz do dia começa a surgir juntamente com os primeiros compassos do número **14. *Tive um sonho***. A luz deverá aumentar de intensidade até sugerir à plateia a incidência de luz natural diurna. A Princesa do Botafogo, que se espreguiça durante os primeiros raios de luz que banham sua cama, acorda de um belo sonho e passa a narra-lo às companheiras. Todas as outras se levantam, curiosas, até mesmo a Princesa do Catete, que mantém uma postura mais altiva, pois é a anfitriã que recebeu a amiga em seus aposentos nessa noite.

Como apresentado anteriormente, a Princesa do Botafogo se relaciona secretamente com o Príncipe Narciso, tendo o convidado a se encontrar com ela durante sua estadia no Palácio do Catete. Esse é o motivo de tão agradável sonho que ela descreve em seu canto. Porém, ela não imagina que Narciso e sua rival se conheceram no dia anterior e que já trocaram mais do que olhares na última noite. Igualmente, a Princesa do Catete não sabe da existência do romance secreto dos dois, embora partilhe em seu canto certa ansiedade ao assistir o relato romântico de Botafogo.

O movimento valsado da ária nos remete ao romantismo da personagem Botafogo, que sonha com um “gentil mancebo que desfolhava em seu colo mil flores de amores”. As Damas do Paço afirmam o discurso com empolgação ao se aproximarem da Princesa num coro ao final desse número (c.62-78).

O número seguinte, **15. *Também tive um sonho***, se constitui numa resposta da Princesa do Catete ao sonho da amiga, a Princesa do Botafogo. Com um discurso

que rebate a sensação de segurança vivida pela Botafogo, ela apresenta o temor que presente em seu sonho “medonho”, um verdadeiro pesadelo que a previne da perigosa presença de uma cascavel em seu ambiente onírico. A Princesa do Catete levanta-se de sua cama e canta de pé sobre ela, confirmando, mais uma vez, a sua dominância sobre o espaço, seu Palácio.

Na primeira seção – até o c.44, em Sol menor – podemos notar as tercinas e movimentos ondulatórios que sugerem o movimento de uma cobra, em campo harmônico menor, clima bem diverso do vivido há instantes pela Princesa do Botafogo. Já na segunda seção, o texto nos mostra que a Princesa do Catete tenta se tranquilizar, convencendo-se de que “sonho é mentira que importa pouco”, com a música já no âmbito do homônimo maior, ganhando aspecto de mais agilidade com a indicação de *Andantino grazioso*, além de articulação com presença de *staccatos* na mão direita do piano. Sugerimos que a intérprete da personagem evidencie os ambientes contrastantes das duas seções, utilizando uma nuance vocal mais velada na primeira e, na segunda, um timbre mais intenso e metálico, que demonstre a habilidade com a qual a Princesa do Catete reflete sobre sua própria maturidade quando canta “não sou lesma, a menina já longe vai!” (c.19-22). De maneira semelhante à realizada na ária da Princesa do Botafogo, as Damas do Paço confirmam o discurso da Princesa do Catete, repetindo, em coro, suas palavras de conforto a si mesma, de que “sonho é loucura... a criatura que tem juízo não dá-lhe fé!”.

Compreendendo que ambas as princesas ainda não perceberam o jogo duplo que o Príncipe Narciso está conduzindo, bem como a grande confusão que está por vir, a Marquesa do Flamengo revela, então, sua opinião. Posicionando-se entre as duas Princesas, deve sentar-se numa poltrona ao centro do palco, onde cante seu solo: **16. Coplas das Marquesa do Flamengo**, num momento de aconselhamento e alerta sutil sobre as verdadeiras intenções de um “beijo de peralvilho⁴⁸”. Ela senta-se entre as Princesas, uma de cada lado, que ouvem atentamente os conselhos da senhora de voz de meio-soprano ou contralto, classificações aptas para a comicidade. A Marquesa se exalta toda vez que comenta sobre as “maldades”, nos trechos dos c.14-17, 26-29 e 38-45, sempre retornando a um momento no qual

⁴⁸ O significado de peralvilho pode ser “indivíduo afetado e peralta”.

acalma a si mesma. O ponto culminante desse número tem início a partir do c.40, no qual sugerimos grande *crescendo* até que ela simule um auto abraço, fazendo o público notar que ela imagina a si mesma na situação que narra, até o *Più mosso* (c.54), onde para e cai sentada, para dizer “com graça”⁴⁹: “tem maldade”.

Orientação de palco

- ***Blackout.***
- **Saem todos.**
- **Entram no palco Príncipe Narciso, Duque do Boqueirão, Marquês do Flamengo, Frei Sarrabulho, e o coro geral composto de cortesãos, soldados e serviçais do Palácio do Catete.**
- **Luz geral conjugada com projetores em diagonal (simulando ambiente interno com incidência de luz natural diurna).**

Quinto Quadro

Projeção: cenário 2 - Salão do Palácio do Catete.

Para a criação desse ambiente, deve-se acrescentar objetos cênicos como pequena mesa e duas cadeiras ou poltronas.

Tem início o **17. Coro e bailado**, que se constitui num momento de veneração ao despertar da Princesa do Catete. Digno de nota, o primeiro compasso desse número é idêntico ao primeiro compasso da *Abertura* da opereta. Surge, então, no salão a exibida e orgulhosa Princesa do Catete, seguida de seu séquito formado pela Princesa do Botafogo, a Marquesa e as Damas do Paço. O coro – as Damas do Paço, a partir de agora, integram o coro – venera a Princesa do Catete em suas primeiras horas da manhã, comparando-a a uma imagem de Vênus saindo das espumas na ocasião de sua criação pelos deuses da mitologia greco-romana. Para esse momento, indicamos que a Princesa aguarde calmamente, coberta com um grande e clara echarpe que se arrasta pelo chão, ou uma espécie de *negligée*⁵⁰ que se usa sobre as roupas do período da manhã, traduzindo a imagem que descreve o coro. O bailado,

⁴⁹ Nota do compositor, c.56 do manuscrito.

⁵⁰ *Negligée* é um roupão feminino feito de tecido delicado.

que tem início no c.22, se configura num momento de música de fundo propício para o que se segue abaixo.

No *Allegro vivo* (c.22), pelo movimento rítmico e melódico apresentado na parte instrumental, intercalado por ataques com apojatura e pausas e linha melódica com *staccatos* marcantes, criamos uma cena onde a Princesa do Catete começa a se movimentar, cumprimentando alguns, ao mesmo tempo em que acena a seu público carente da atenção de tão radiante personalidade. Ela permeia os presentes e para com mais zelo nos instantes onde a música é sugestiva de um diálogo mais frenético: sugerimos que entre os c.39-66, a Princesa do Catete simule uma conversa gesticulada, porém sem som, com algum presente em específico, como alguma dama de mais intimidade, por exemplo. Ela volta a caminhar e fazer pequenos cumprimentos de cabeça no c.67, com o retorno do movimento anterior, até o c.81, onde encontra-se com mais uma pessoa e inicia um novo diálogo. Subitamente, no acorde do primeiro tempo do c.95, a anfitriã demonstra um rápido abalo: ela percebe a figura do Príncipe Narciso, que olha, insinuante, em sua direção sem esconder seu sorriso. Ele lhe envia um beijo e ajeita seu penteado vaidosamente, orgulhoso por ser quem é. Tem início o *Andante espressivo* (c.96) quando a Princesa do Catete ainda mantém o diálogo com a mesma pessoa, porém, sem nem mesmo prestar atenção no que diz, olhando ansiosamente para o Príncipe e tentando disfarçar seu desassossego instantâneo. Essa situação perdura até o c.107, quando ela recobra o seu equilíbrio com essa pausa.

Temos a volta do *Allegro vivo*, c.110, momento no qual nos chama atenção agora a Princesa do Botafogo, que também começa a caminhar animadamente em direção ao Príncipe Narciso. Ela consegue alcançá-lo no c.119, e ele se surpreende, finalmente lembrando o motivo pelo qual está no Palácio do Catete, devido ao bilhete que ela lhe enviou combinando de se encontrarem às escondidas. Eles, então, mostram ao público estarem combinando algo para mais tarde, disfarçadamente. Sugerimos, neste momento, que a Princesa do Botafogo converse por detrás de um leque, e que o Príncipe Narciso se vire de costas para a plateia. No c.147, a Princesa do Botafogo afasta-se de Narciso e vai se aproximando da Princesa do Catete, com muita satisfação pelo que acabou de programar com o rapaz. O Príncipe, por sua vez, mostra sua clara preocupação em administrar aquela situação sem que ninguém, principalmente a Princesa do Catete, tenha reparado no que acabou de ocorrer.

Dando continuidade à cena, no c.152, sugerimos que a Princesa do Catete retome as atenções para si, proferindo um pedido em bom volume após bater palmas: “Por favor, tragam o café!”. Assim, entram garçons com bandejas servindo xícaras de café aos presentes. Essa distribuição deve ocorrer até o c.175, quando o primeiro gole é tomado pelos solistas Duque, Marquês e Frei Sarrabulho.

Devido ao efeito imediato do café energizante, entra o *Allegretto gracioso* no c.176, apresentando a vivacidade do tango brasileiro, quando todos os outros também dão seus primeiros goles e a agitação toma conta do salão com todos os cantores demonstrando satisfação, com sorrisos e movimentos de gesticulação mais generosa.

A seguir, temos o **18. *Tango do café e coplas do Frei Sarrabulho***, quando, desta vez, o objeto de adoração é o café. O coro inicia seus elogios à bebida e logo vem o Duque à frente, dar seu depoimento por meio de seu momento solista. Ele aproveita para sorrir e trocar olhares com Princesa do Catete. Em seguida, o coro retoma o refrão para vir, por sua vez, o Marquês, que termina sua frase com um brinde ao café: “saúde!”. Da terceira vez que o coro inicia seu refrão, são interrompidos pelo gesto grandioso de “basta!” do Frei Sarrabulho, que inicia um discurso que se relaciona à origem do nome de seu personagem⁵¹, no qual ele evidencia sua verdadeira predileção pelo feijão e pelo próprio prato sarrabulho que, de fato, mata a fome do povo, sendo ele o homem bondoso com intenções caridosas que é. O coro deve rir e se divertir com o pensamento glutão do Frei Sarrabulho, que deve passar a mão em sua grande barriga de proporções quase irreais.

Modificando inesperadamente o clima de festa do salão, entra um cortejo formado por pequeno coro de vozes mistas que pode conter tanto pessoas da corte quanto serviçais ou soldados, pois a febre amarela não escolheu classes sociais, segundo mostra o texto do libretista Carneiro Vilela: “A febre amarela, ninguém foge dela; na triste esparrela⁵², quem é que não cai?”. Esse **19. *Coro da febre amarela*** é formado por doentes lamentosos com seus “ais”, que são ressaltados pelas apojaturas breves que os antecedem. Sua presença causa um breve pânico entre os presentes, que apressadamente saem do salão, embora tentando ainda manter a

⁵¹ Sarrabulho é um prato de origem portuguesa que se prepara com os miúdos do porco e cabrito com sangue.

⁵² Esparrela: armadilha.

compostura. O Frei Sarrabulho, que deve se manifestar levantando os braços e fazendo o sinal da cruz, acompanha, preocupado, a saída dos moribundos. Ficam no palco somente as Princesas e o Duque, devido à situação que descrevemos a seguir.

O efeito que o café causou nos presentes foi de uma exaltação dos ânimos, uma excitação gerada pelos egos das Princesas do Catete e Botafogo, que agora estão ambas animadas com suas figuras jovens e insinuantes. O número que se segue é o **20. Terceto da sedução** de trocas de olhares entre as Princesas e o Duque do Boqueirão, o segundo tenor da opereta, outro homem jovem do enredo. As Princesas, ambas secretamente empolgadas com o que está por vir com o Príncipe Narciso, testam seus charmes na cena deste terceto, quando realizam um jogo de poder e disputa discreta para ver quem ganha as atenções do Duque. Ele, por sua vez, acredita ser enaltecido pelas duas que, na verdade, estão mais interessadas na disputa do que no prêmio.

Sugerimos que elas estejam, neste terceto, em pontos opostos do palco, no qual o Duque se mantém ao centro, sem saber para qual lado deve dar mais atenção. As trocas de olhares devem ser iniciadas durante o coro anterior, uma vez que a entrada dos doentes acometidos pela febre amarela não interfere em nada nos interesses particulares das duas Princesas. Elas podem chamar mais a atenção a cada trecho solo e chegar bem próximo do Duque, esbarrando seus leques em seu rosto e tocando sua roupa e cabelos de forma petulante.

Orientação de palco

- **Blackout.**
- **Saem todos.**
- **Entram no palco os médicos Dr. Seringa, Dr. Caroba e Dr. Jalapa, coro e o Duque do Boqueirão, que aparece sentado em uma cadeira com aspecto terrivelmente doente.**
- **Surge anúncio em legenda ou por narração (*voice over*⁵³): “Um dia depois, no salão da conferência médica”.**
- **Luz geral conjugada com projetores em diagonal (simulando ambiente interno com incidência de luz natural diurna).**

⁵³ Segundo PAVIS (1947), *voice over* é uma “voz que é ouvida, mas que não pertence às personagens, visíveis ou invisíveis, da ficção, e que é a voz de um narrador exterior ou interior à ficção”.

Sexto Quadro

Projeção: cenário 4 - Salão da conferência médica⁵⁴.

Para a criação desse ambiente, deve-se acrescentar objetos cênicos como um biombo branco de metal, cadeira onde está o paciente Duque, e uma mesa com objetos médicos de tamanho desproporcional: uma seringa, um grande frasco de laboratório do tipo balão de Erlenmeyer⁵⁵ e um aparelho de inalação, como o modelo de Hewitt⁵⁶ ou aproximado.

Por ironia do destino, o Duque agora se encontra em situação semelhante à do coro de doentes pela febre amarela, sentindo-se muito dolorido e servindo de cobaia para um trio de médicos. É possível notarmos a ironia presente desde os nomes dos personagens solistas da **21. Cena da conferência médica**, Dr. Jalapa, Dr. Caroba e Dr. Seringa, os detentores do conhecimento e do poder, e que poderiam significar, respectivamente, as impressões de sabor amargo, de ausência de escrúpulos e da alienação com que o emprego de medicamentos e injeções vinha sendo manejado pelas autoridades da época, na visão do libretista Carneiro Vilela.

Os intérpretes dos médicos devem manter a agilidade apresentada pela linha rítmica também em sua movimentação cênica. Vestidos de jalecos brancos por sobre a vestimenta masculina dos primeiros anos do séc. XX, maquiagem marcante, quase burlesca, sugerimos que portem objetos de tamanho desproporcional, quase surrealista. Devem sustentar a qualidade de vozes *buffas*, com timbre caricato, próximas do canto anasalado. Cada solista deve ganhar destaque no momento de sua frase solo, portando o objeto de cena que lhe é designado.

No c.1, o Dr. Jalapa, com uma grande seringa nas mãos, mas ainda de forma discreta, comenta a ansiedade por consultar uma autoridade reconhecida como possuidora de conhecimento universal e que opta imediatamente pela aplicação da

⁵⁴ A imagem para projeção desse sexto Quadro encontra-se no Anexo I dessa tese.

⁵⁵ Segundo a Revista de Ciência Elementar, o balão de Erlenmeyer é um “recipiente de vidro, em forma cônica ou de pera, com base plana e com um gargalo curto e cilíndrico, inventado em 1861 pelo químico alemão Emil Erlenmeyer (1825-1909)”. Disponível para consulta em: <https://rce.casadasciencias.org/rceapp/art/2015/241/>. Acesso em 10 jun. 2020.

⁵⁶ Criado pelo britânico Frederick William Hewitt (1857-1916), o aparato de inalação que levou seu nome tinha por fim auxiliar na anestesiação por éter.

injeção. Como o amargo lembrado por seu nome, ele deve possuir o timbre mais escuro dos três, e sugerimos que só deixe a seringa em evidência completa no c.15.

Em seguida, Dr. Caroba fala, com extrema adoração, aproveitando a fermata na pausa do c.17: “Oh! O nitrato de pilocarpina!”. Com um grande frasco de laboratório do tipo balão de Erlenmeyer, ele comenta que, diferentemente de seu colega, conseguiu resultados positivos contra as doenças de destaque à época, utilizando-se de derivados do jaborandi.

E, para encerrar a discussão, o Dr. Seringa completa informando que ante a todas as opções propostas, faz uso de inaladores. Para tal momento, sugerimos que o tenor solista encaixe com vigor um grande aparato em forma de aparelho de inalação, como o modelo de Hewitt, na face do paciente, o Duque, que esteve todo o tempo sentado como uma cobaia na sala onde ocorre a conferência médica. O Duque deve, após a inalação rápida fornecida por Dr. Seringa, mostrar uma verdadeira satisfação causada pela interrupção da aplicação duvidosa, muito mais do que alívio de qualquer incômodo que o mal lhe provocasse.

Concluindo a conferência, o coro declama, com um misto de espanto e conformidade, o texto que parece ser o mais sensato diante das falas dos três médicos bufões. Nesse contexto, “se da moléstia se escapa a gente: morre o doente, porém, da cura!” representa a voz uníssona da população que demonstra conhecer seu lugar de mera espectadora perante o domínio das autoridades. Para destacar e causar a impressão de receio temeroso apresentado pela máxima, adicionamos a indicação de *fiato* a nossa *Edip*, a partir do c.54.

Orientação de palco

- ***Blackout.***
- **Saem todos, exceto o Duque, ainda recostado à sua cadeira de paciente.**
- **Meia luz de projetores em diagonal com foco sobre o Duque (simulando ambiente interno com baixa incidência de luz natural diurna).**

Finalizando a Cena da conferência médica, retratamos a solidão do Duque nesse momento de isolamento social, no qual ele canta seu **22. Romance do Duque do Boqueirão**. A indicação é de “dorido” pelo compositor, e sugerimos que o intérprete cante sentado, numa atmosfera de solidão à meia luz ou, ainda, com um

canhão de luz seguidor somente sobre ele. Se houver recurso, ele pode ser acompanhado pela luz durante o *Più mosso*, c.19, onde deve se levantar com dificuldade, devido às dores articulatórias decorrentes de seu estado físico nesse momento. Sugerimos que ele se retire do palco ao final desse número, sempre mantendo a impressão de grande lamento e com passos arrastados.

Apesar desse clima de dor e lamúria no *Romance do Duque*, o compositor mantém a tonalidade no campo harmônico maior, como que para ratificar a pouca gravidade do estado real do paciente e garantir um efeito cômico. A ironia está no fato de que o Duque, que não dera nenhuma importância ao grupo de doentes do coro anterior, envolvido que estava pela sedução das Princesas que provocaram seu ego, se encontra agora em situação diversa, sofrido pelo mesmo mal dos enfermos e, ainda, abandonado pelas moças.

Orientação de palco

- ***Blackout.***
- **Saem todos.**
- **Meia luz de projetores em diagonal com foco sobre o biombo ao centro do palco (simulando ambiente interno com baixa incidência de luz natural diurna).**

Sétimo Quadro

Projeção: cenário 3 - Aposentos da Princesa do Catete.

Para esse ambiente, deve-se acrescentar um biombo ao centro do palco, com um objeto de vestuário pessoal da Princesa do Catete pendurado.

Sugerimos que a cena a seguir se desenvolva um pouco antes do início do primeiro compasso do próximo número: Dr. Raio Vulcão entra cuidadosamente nos aposentos da Princesa do Catete. Ousado que é, e acreditando ter com ela a promessa de um casamento seguro elaborado por seu tutor, o Marquês, ele alimenta a esperança de encontrá-la disponível ali. Ele observa à sua volta, procurando se proteger no silêncio do ambiente escuro, e examina atentamente a movimentação que se segue, porém, confuso.

A Princesa do Botafogo e Príncipe Narciso devem entrar cada um por um lado do palco para um encontro por trás de um biombo, à meia luz, deixando à vista somente seus pés. Nesse biombo, vê-se pendurado um item de uso pessoal da Princesa do Catete, como sua echarpe ou *negligée* utilizado no Coro e bailado (no final do Primeiro Ato), fazendo com que Dr. Raio Vulcão julgue, erroneamente, ser ela quem entrou e que vai se encontrar com o Príncipe Narciso.

Esse **23. Tercetino**, inicia-se com tema melódico já apresentado na *Abertura* da opereta, e indica, portanto, o romance existente entre Príncipe Narciso e a Princesa do Botafogo, nos c.1-9. Mais à frente, veremos que esse relacionamento apresenta mais consistência do que o da outra ponta desse triângulo amoroso, isto é, entre o Príncipe Narciso e a Princesa do Catete.

A sintonia entre o casal também é demonstrada pelo canto em uníssono das vozes da Princesa do Botafogo e Príncipe Narciso, que perdura até o penúltimo compasso da parte A (c.1-15). Essa linha melódica apresentada pelos jovens enamorados é intercalada pelo contracanto do Dr. Raio Vulcão, que permanece deslocado e fora do campo de visão dos dois amantes, alheios a qualquer outra pessoa naquele momento.

Na parte B (c.15-23), o compositor nos leva para o tom homônimo, Dó menor, confirmando a decepção do jornalista Dr. Raio Vulcão. Ele que, antes, acreditava ter sua garantia de sucesso por meio da promessa do Marquês de que se casaria com a Princesa do Catete, agora sente que seu “futuro torna-se escuro...” (c.15-17). O intérprete do Dr. Raio Vulcão deve manter uma voz mais velada, em *fiato*, o que comunica ao público seu receio de ser notado pelo casal de namorados. Ele deve tentar enxergar o casal oculto por baixo, vendo somente seus pés, e tocar o objeto da Princesa do Catete que está pendurado no biombo, mostrando à plateia o seu grande desapontamento. Após esse movimento cênico, o Dr. Raio Vulcão deve terminar o seu canto em uma das laterais do palco mantendo sua postura de tristeza e decepção após o ocorrido.

Ainda no *Tercetino*, por volta do c.9, entra em cena, pelo lado oposto ao do Dr. Raio Vulcão, a impulsiva Princesa do Catete que percebe, incrédula e indignada, o que se passa atrás do biombo. Essa cena termina com a saída do Dr. Raio Vulcão, cabisbaixo, pela lateral mais próxima à de sua posição, enquanto o casal se abraça ainda no anonimato.

O número **24. *Terceto da traição***, conta com a saída do Dr. Raio Vulcão e sua substituição pela enfurecida e traída anfitriã Princesa do Catete. Antes do ataque musical, há a indicação da fala “Que traição infame!” pela Princesa do Catete, que deve dizer em bom volume, porém de forma velada. Esse é um recado que ela dá para si mesma e para o público, afinal, ela aguardará o momento certo para surpreendê-los.

O casal de enamorados profere, ainda, juras de amor em momentos de cumplicidade em uníssono, e a Princesa do Catete sabe aguardar para confrontá-los com toda sua dramaticidade. Por volta do c.18, os amantes devem caminhar juntos e lentamente até à frente, ficando mais visíveis. Assim, no c.24, ela, não mais suportando a raiva, explode, dizendo: “Pois eu desmancho prazer tão bom!”. A indicação do compositor é *A piacere*, e recomendamos que após o acorde diminuto do primeiro tempo, c.21, esse recado seja dado sem muita lentidão e com ímpeto. Pode-se utilizar notas mais soltas, principalmente nas primeiras colcheias, sem altura definida, assemelhando-se a um grito de raiva e descontentamento.

Ao ouvir a voz da Princesa do Catete, o casal se separa rapidamente, com um grande susto, para cantar “Ai! Que sorte dura! Nossa aventura pela água vai! Ai!”. Envolta em uma mistura de ciúmes e humilhação, a Princesa do Catete mostra sua postura imperdoável e vingativa, se comparando a uma “jararaca”. No *Allegretto giusto* (c.38-48), os três lamentam, juntos, o rumo que tomou esse romance tão recente e promissor, pelo ponto de vista de cada um, até a conclusão do terceto.

Antes de iniciar o próximo número, 25, temos um momento apenas encenado e sem a presença de música, no qual, voltando a si com o choque desse encontro desagradável, a Princesa do Catete recupera a raiva que sentiu e, furiosa, vai de encontro à Princesa do Botafogo, com intenção de agredi-la fisicamente. O Príncipe Narciso se posiciona entre as duas rivais, evitando quaisquer danos maiores, e é puxado pelos braços em direções opostas pelas duas, resultando em uma disputa infantil, até que ele, preocupado em se manter sempre aparentemente impecável, se liberta da agressão e comenta, jubiloso, com o público: “Como é difícil ser belo...”.

Tem início o **25. *Continuação do terceto da traição***, número que não apresenta alteração na configuração de personagens. O que temos agora é uma valsa de disputa entre as Princesas pelo amor do Príncipe Narciso, durante a qual as princesas listam suas virtudes.

Durante o discurso da Princesa do Catete, ela menciona o fato de que é princesa (c.41-42), e a Princesa do Botafogo imediatamente se pronuncia “Também eu sou!”, apresentando-se com indignação, porém, mantendo a personalidade sempre mais suave do que a da primeira. Entre os c.45-48, a Princesa do Catete toca o rosto ou braços do Príncipe Narciso, num movimento de sedução como último recurso de ousadia. Apesar dos esforços, a partir do c.49, o Príncipe Narciso repele enfaticamente essa investida, recusando seu toque e deixa claro que escolheu a Princesa do Botafogo, a que ele considera mais bela, como um espelho ideal de sua própria figura.

O desenrolar dessa cena, (c.68-84) se constitui num conjunto musical com diferentes discursos: a dor da Princesa do Catete, a alegria da Princesa do Botafogo e o orgulho do Príncipe Narciso. Esse *ensemble* ainda terá repercussão no próximo número 26, com nossa sugestão cênica.

Sugerimos que antes de iniciar o número designado de **26. Saída**, com toda a raiva, a Princesa do Catete diga em bom volume algo que exprima sua fúria e vontade de levar esse episódio às últimas consequências: “Só por cima do meu cadáver!”, ou “Proponho um duelo!”. A Princesa do Botafogo, com toda a sua coragem, assume postura valente, vem à frente e aceita o desafio, quando a música tem início: “Assim, ao mundo, daremos um exemplo grande e belo: Amanhã nos bateremos em feroz, mortal duelo!”.

Por sua vez, o Príncipe Narciso não vê com bons olhos o duelo assumido pelas moças, mas não as impede, demonstrando seu desinteresse frente à situação, condizendo com sua personalidade narcisística.

Orientação de palco

- **Blackout.**
- **Saem todos.**
- **Entra no palco o coro, formado por soldados e cortesãos.**
- **Luz geral (simulando ambiente externo de luz natural diurna).**

Oitavo Quadro

Projeção: cenário 1 - Largo com paisagem do Rio de Janeiro com Palácio do Catete ao fundo.

Para a criação desse ambiente, deve-se acrescentar objetos cênicos como vasos de plantas tropicais, algumas mesas e cadeiras.

Para o **27. *Final do Segundo Ato***, compositor e libretista trazem uma recordação ao público de que a crítica social às vacinas não deve ser deixada de lado, embora a trama em torno do triângulo amoroso tenha tomado para si o foco do espetáculo.

Um movimento em *Allegro brillante* trás enaltecimento à “seringa comprida e bela” pela voz do coro, e sugerimos um desfile bizarro no qual passa o trio de médicos da conferência. Dr. Seringa, Dr. Caroba e Dr. Jalapa vêm acenando em fila, como heróis, por entre as pessoas, trazendo junto de si seus objetos e aparatos descomuns apresentados em momento anterior. O Duque, aparentemente mais revigorado, porém, ainda sofrido, vem junto, comprovando a capacidade de cura dos médicos notáveis. O coro vai acenando aos quatro, que podem cantar igualmente a linha coral. O tema aqui apresentado pelo piano foi exposto na *Abertura* da opereta, entre os c.24-58, e o compositor, após a tensão ocorrida nos números anteriores, de forma leve e alegremente, encerra esse final do Segundo Ato.

FINAL DO SEGUNDO ATO

Orientação de palco

- **Cortina fecha.**
- **Saem todos.**
- **Entra no palco o coro de chins.**
- **Cortina abre.**
- **Luz geral, conjugada com projetores em diagonal (simulando ambiente externo com incidência de luz natural diurna, primeiros raios de sol).**

Nono Quadro

Projeção: cenário 5 - Paisagem campestre com Palácio do Catete mais distante⁵⁷.

⁵⁷ A imagem para projeção desse nono Quadro encontra-se no Anexo I dessa tese.

TERCEIRO ATO

Para dar início ao Terceiro Ato da opereta, temos o **28. Coro de introdução do Terceiro Ato**, que conta com o coro de chins e com o coro de camponeses, o qual associamos esse último a um coro de imigrantes europeus. Chamamos a atenção, novamente, para a questão do debate sobre a imigração chinesa e consequente movimento anti-China em voga na segunda metade do século XIX no Brasil. Aqui, o libretista Carneiro Vilela expõe com clareza seu ponto de vista antagônico relacionado à qualidade dos serviços dos imigrantes chineses e dos imigrantes de origem europeia.

Ao nascer do sol, vemos, pela segunda vez na opereta, o coro de chins⁵⁸, imigrantes chineses trabalhadores do campo. Alguns estão deitados ao chão, relaxadamente, com seus chapéus de palha e outros, sentados, fumando ópio com suas longas cigarreiras. Eles se apresentam na parte A (c.1-24) desse número e manifestam mais alegria e movimentação na parte B (c.25-36), no qual o compositor indica “dançam” para o *Allegro vivo* (c.25).

Temos o retorno da configuração cênica feita na parte anterior no *Primo Tempo* (c.37,), com o A', onde os chineses que se levantaram devem sentar-se novamente. Nesse clima de tranquilidade, eles cantam seu coro até adormecer no *Meno* (c.56), a partir do qual mantêm alguns instantes de canto roncando e sonhando, mesmo durante a entrada do coro de camponeses, que virá mais à frente. A linha do piano no *Meno* apresenta melodia descendente em *pp*, sugerindo um clima de quietude para adormecimento, quando eles roncam na parte C, c.65-83. Recomendamos que os cantores do coro de chins reproduzam sons de roncões intercalados com as partes cantadas dentro da parte C.

Neste momento, parte D (c.84-91) desse número, ouve-se o coro de camponeses internamente, sem acompanhamento do piano, glorificando o trabalho: “É o trabalho lei santa”, “bendita enxada”. Nesse momento da opereta, é evidente o ponto de vista contrastante do libretista com relação aos colonos de etnias diversas. Temos o retorno do sono do coro de chins com um excerto da parte C, c.92-110. Eles,

⁵⁸ Aqui, o Coro de chins pode manter a formação de 6 sopranos e 6 tenores ou contar somente com a aparição das vozes masculinas ou femininas, uma vez que Fonseca designou somente uma linha de pauta para esse Coro. Em nossa *Edip*, preferimos utilizar somente os homens nessa cena.

ainda adormecidos, não se perturbam com o canto longínquo do coro de camponeses.

Já a partir do c.111, (parte D, c.111-118, seguida de *coda*, c.119-122) o coro de camponeses deve fazer uma dinâmica acima do que foi realizado na parte D, para, enfim, despertar os chineses que começam a se levantar para o novo dia de trabalho. O coro de chins deixa o palco, cuja luz já é plena para a próxima cena.

Temos, a seguir, o **29. Romance do Príncipe Narciso**, que entra no palco com ar levemente preocupado. O rapaz está no local acertado pelas Princesas para o acontecimento do duelo, acordado para acontecer nas primeiras horas da manhã. Narcisista como é, o Príncipe volta o foco do drama que está por vir para si mesmo, aflito com o que poderá afetá-lo. Isso pode ser confirmado mais pela condução musical do que pelo texto: os primeiros compassos da introdução (c.1-4) em subida cromática antes da entrada do tenor, nos sugere uma angústia, embora a sua parte vocal nos mostre, imediatamente à sua entrada (parte A, c. 5-20), uma fermata na segunda nota. Essa fermata (c.5) não condiz com a agonia que ele descreve sentir durante o poema dessa ária, todavia nos comprova um momento de suspensão íntima, na qual ele evidencia quase perder-se em si mesmo.

O Príncipe não cita as Princesas, tampouco o seu amor pela Botafogo. Mas ele não deixa de mencionar a si próprio por diversas vezes, e nos mostrar que a sua preocupação é mais com ele mesmo do que com qualquer uma das duas moças. Príncipe Narciso sequer demonstra arrependimento por ser o causador do conflito entre elas, nem por não ter apaziguado a situação, que poderia ter sido evitada. Podemos afirmar ser esse o número que justifica a escolha do nome do personagem.

Para essa cena, propomos que o cantor tenha consigo um espelho de mão com cabo (espelho de toucador) como os utilizados à época, e que ele o carregue consigo sem que seja possível vê-lo até sua entrada do c.5. Ele o retira de sua roupa ou casaca e imediatamente estica o braço para que, durante o tempo da fermata, ele se veja em um momento de contemplação de sua própria figura. Assim, poderá simular as feições de preocupação leviana da pessoa que gosta de se admirar enquanto chora. Ele deve fazer isso nas fermatas das partes A e A' (c.37-56) e nas notas longas da parte B (c.21-36), ajeitando seu cabelo e virando o rosto levemente, a fim de se ver em ângulos que lhe são mais agradáveis.

Em seguida, temos a **30. *Cena do desafio*** e entram na cena, uma de cada lado do palco, para se juntarem ao Príncipe Narciso, a Princesa do Botafogo e a Princesa do Catete, essa acompanhada por seu Pajem, que traz em uma bandeja as duas pistolas que servirão para o duelo. Para tal, sugerimos utilizar o recurso de duas placas com imagem bidimensional de pistola, em lugar de objetos cênicos mais difíceis de providenciar.

A música tem início assim que todos estiverem posicionados: cada Princesa num ponto oposto do palco, o Pajem ao fundo, mais próximo à Princesa do Catete (à esquerda do público), e Narciso, ao centro, representando o objeto de desejo das duas. Todos virados para a frente, cada um comenta seus pensamentos sobre a situação até o c.37. As Princesas, nervosas – embora a Botafogo lembre-se com contentamento de seu amor por Narciso –, o Príncipe, com seu receio inconsistente e estridente sobre a situação, e o Pajem, admirado com o fato.

A partir do c.38, no *Molto moderato*, temos um movimento completamente diverso do anterior, com característica de recitativo seco até o c.47, no qual as Princesas escolhem suas armas. As pausas desse trecho transmitem uma sensação vaga e de incerteza com relação ao jogo em que as Princesas se colocaram. A Princesa do Catete chama à frente, com um gesto, o Pajem com a bandeja de armas, e recomenda à Princesa do Botafogo que escolha a que quiser. As duas, indicando total falta de experiência no manejo e conhecimento sobre os artefatos, demonstram infantilidade e orgulho. Apontam para as pistolas não sabendo qual escolher, nem mesmo como pegá-las e, portanto, vão protelando a definição de suas armas. No c.46, a Princesa do Botafogo escolhe a sua, retirando da bandeja a pistola com a ponta dos dedos bem esticados, demonstrando receio, um pouco enojada. A Princesa do Catete faz igual, no compasso seguinte. Enfim, no *Andantino giusto* (c. 48), o Pajem exprime alívio pela ridícula demora na escolha das armas e sai do centro da cena, se posicionando mais ao fundo novamente.

No desenrolar da cena, elas partem para a definição de suas posições para dar início ao duelo. A Princesa do Catete indica à sua rival onde deve se posicionar, e elas mantêm o clima de incerteza, no qual ambas planejam secretamente adiar um pouco mais o início do combate. O acompanhamento do piano apresenta melodia monótona, leve e com cromatismos (c.51-56) que conferem sensação de insegurança como que aguardando o momento de engodo que se constrói.

No *Maestoso* (c.62), agora em suas posições determinadas, juntas, e para frente, elas proclamam, acompanhadas do Príncipe Narciso e do Pajem: “Será de morte o duelo! Narciso é o prêmio da que tiver melhor sorte!”. As Princesas querem provar, uma à outra, a confiança em dar continuidade àquilo que chegou longe demais. Com armas em mãos, apontam, uma à outra, segurando, desajeitadas, as pistolas: A Princesa do Catete leva a outra mão à testa, com preocupação, e a Princesa do Botafogo, tapa os olhos com a sua outra, relutante. Príncipe Narciso, vendo-se ao centro e alvo certo das duas, movimenta-se, abaixando e inclinándose para frente e para trás, tentando fugir dessa perigosa posição que pode lhe custar a vida.

Durante os c.62-71, entra em cena, admirado, o coro e, pela lateral esquerda do palco, o Dr. Raio Vulcão. O jornalista pretendente a deputado estava a observar todo o acontecimento desde o c.64, divertindo-se arditamente. Assim, temos o início da **31. *Cena do Duelo***.

Dr. Raio Vulcão, bom velhaco que é, vê a possibilidade de tirar algum proveito do duelo absurdo entre as duas figuras mais poderosas da região, as Princesas do Catete e do Botafogo⁵⁹. O Doutor, que pensou ter pego secretamente a Princesa do Catete aos beijos com o Príncipe Narciso no Segundo Ato, compreendeu que seu arranjo de um casamento com ela, segundo o prometido pelo Marquês, não viria a acontecer. Assim, começou a procurar novas possibilidades de ganho. Antes da música desse número ter início, ele imediatamente vem à frente, posicionando-se entre as duas e pronuncia-se como o organizador do duelo. Começa a música e, assim, durante todo o número, ele define com o coro qual será a contagem que fará, por meio de palmas, e que será o gatilho para os disparos de ambas.

Propomos que o intérprete do Dr. Raio Vulcão simule bater palmas da seguinte forma: c.2, na primeira nota do primeiro tempo; c.4, na primeira nota do primeiro tempo; e c.7, na pausa do primeiro tempo. Nesses primeiros três chamados de quase palmas, o coro responde ao Dr. Raio Vulcão, dizendo que não concorda com

59 Interessante notar que os duelos no século XIX no Brasil, geralmente terminavam com poucas sequelas: “os duelos que tomaram a Corte por palco, já ao final da década de 1880, foram “pacíficos”, raramente terminando em ferimentos graves”.

<https://www.scielo.br/j/ts/a/8P5BcvB9C6mk|b7dBKTqT6J/>

Marconi Severo - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil- Duelos e intelectuais no Brasil (1886-1892)

somente uma palma, nem com duas, mas sim, na marca de três palmas. Ele, satisfeito, diz: “Lá vai obra!” (c.7).

O coro deve se espalhar posicionando-se ao fundo e em volta do Dr. Raio Vulcão, em meia-lua, porém, sem entrar no campo de mira das Princesas. O coro, então, como a voz da razão, comenta que o fato de um duelo entre moças é algo assombroso, além do mais, “por causa da prosa de um namorado, de um qualquer” (c.28-31). Esse comentário, todavia, não esconde a empolgação pela participação da definição dos disparos. As Princesas e o Príncipe Narciso, por sua vez, observam a organização que o jornalista administra e aguardam, ansiosos, pelo que será definido.

O próximo número tem o título de **32. *Seguimento da cena do duelo***. Entram em cena o Duque (plenamente recuperado de saúde), o Marquês, acompanhado da preocupada Marquesa, e o Frei Sarrabulho, agitado e com as mãos na cabeça, chocado com os rumores de um duelo entre as suas queridas Princesas. Eles devem se posicionar em pontos diferentes no palco, o Marquês e Marquesa mais próximos da Princesa do Botafogo, Sarrabulho e Duque, mais próximos da Princesa do Catete.

As Princesas rivais, nesse número, reafirmam as intenções de dar continuidade ao duelo, perpetrando acusações uma à outra. Mais uma vez, o coro assiste e comenta, com interesse e espanto, o excêntrico duelo das moças. Todos devem manter as mesmas posições do número anterior, e as Princesas cantam para a plateia, com as armas abaixadas.

Ao fim do *Seguimento da cena do duelo*, temos o número chamado de **33. *Repetição da cena do duelo***. Agora o Marquês, tutor da Princesa do Catete, vai à frente, com interesse em administrar o duelo, de forma idêntica à realizada anteriormente pelo Dr. Raio Vulcão. Ele deve se posicionar ao centro do palco, propondo comandar o duelo, levantando o dedo ao cantar “Bato...” as duas vezes (c.3-5), sem esconder a empolgação. Ele simula bater a primeira palma no primeiro tempo do c.8.

Antes da segunda simulação de palma, há um comentário do Dr. Raio Vulcão e do Duque nos c.17-20, “Não me agrada caçoada tão chinfrim.”. Apesar do texto e melodia iguais, as intenções dos dois são diferentes: Dr. Raio Vulcão está incomodado pela intromissão do Marquês no trabalho que ele já havia dominado; o Duque, ao perceber que Narciso escolheu a Botafogo, vê na abandonada Princesa do

Catete uma excelente oportunidade, portanto, não acha aquele duelo algo muito proveitoso.

Nos próximos compassos nos quais o Marquês canta sobre as batidas de palma (c.31-38), ele se posiciona como que gesticulando para bater as palmas, porém, nunca tocando as mãos. Ao provocar certa ansiedade na plateia que o assiste – o coro e todos os demais personagens –, o Marquês exerce um domínio sádico e aumenta o calor da situação. No c.38 desse número, o astuto Marquês finalmente demonstra a intenção de bater palmas e golpeia as três, uma em cada sílaba do último compasso. Assim, ele leva o Duque, Dr. Raio Vulcão e coro a cantarem juntos “Fogo, sim!”.

Todos parecem espantados com o que virá, e há um congelamento de cena para que o coro possa comentar o que realmente há por trás do duelo entre as Princesas, pois com a entrada do Marquês, percebemos que o verdadeiro duelo é o embate político que se estabeleceu. Assim, percebemos a inteligência vibrante de Carneiro Vilela, ao trabalhar uma questão oculta em meio a dados aparentes de uma história simples e fantasiosa, assim como o interesse de Euclides Fonseca no trato literário e musical da crítica por detrás dos elementos, fantasiosos ou reais, que compõem a opereta *A Princesa do Catete*. Nesse momento, podemos comparar também a condução da política brasileira do passado tão em consonância com as questões vividas em nossa contemporaneidade. Pela surpresa repentina envolvendo a *Repetição da cena do duelo*, para além dos predicados musicais e textuais presentes nessa obra, o leitor/ouvinte pode compreender a astúcia do libretista Carneiro Vilela, quando afirmou que: “Sei falar e dizer mal de tudo e de todos... tenho uma língua que é uma navalha, uma pena que é uma faca de ponta e uma consciência que é...uma atmosfera.”

Os interesses dos oportunistas Dr. Raio Vulcão, Duque e Marquês, começam a se mostrar ainda mais óbvios: o primeiro, assim como o Duque, interessado em se aproximar da corte, seja por meio de um casamento ou qualquer outra escalada, e o último, interessado em manter a sua tutela sobre a Princesa do Catete, a qual lhe proporciona *status* e poder. O embate paralelo, constituído entre os três, se torna ainda mais claro no número seguinte, intitulado nesta pesquisa de **34. Coro do duelo**.

O coro, então, durante os c.1-5 de introdução, aproxima-se e comenta apreensivo: “Duelo enorme e original! E mais conforme com a moral. É a capoeira instituição mui lisonjeira desta nação. Em qualquer lide de uma eleição, sempre decide da votação.” Com esse texto, temos a confirmação de que o povo do Reino do Catete tem a consciência de que disputas por destaque pessoal estão a acontecer ali entre os poderosos da corte, manipulando e guiando os destinos deles na ascensão política, social e governamental.

No interlúdio, entre os c.21-28, propomos que Dr. Raio Vulcão, Marquês e Duque, deem um passo em direção a plateia, e se posicionem uma linha à frente da que mantinha as Princesas em plano primário. Assim, será possível visualizar a disputa política além do duelo (a três, nesse caso) que se formou, e que tem importância mais significativa em relação à crítica social.

A seguir, temos o **35. *Final do duelo***, no qual as Princesas do Catete e Botafogo, não sabendo mais como administrar a situação que criaram, simulam um ataque final. O coro, Dr. Raio Vulcão, Marquês e Duque retornam para o segundo plano, dando destaque, novamente, às duas Princesas. Sem condições legítimas de realizar um duelo com armas de fogo, e de maneira mais astuta, as moças resolvem se atacar fisicamente, uma forma bem mais condizente com suas capacidades no momento.

Elas cantam com vigor e energia os primeiros compassos (c.1-5), abrindo os braços de forma enfática, para que saiam de perto delas: “Arreda! Estamos armadas!”. Todos se afastam, com desespero, colocando as mãos na cabeça, ao ver a maneira irresponsável com a qual elas seguram as pistolas, apontando em qualquer direção. Entre os c.12-13, elas apontam como se atirassem para o alto, gritando “pan! pin! pan! pin!”, e todos se assustam ainda mais. Até que, entre os c.13-14, no “traz, zás!”, elas arremessam as pistolas para cima, mostrando que querem se atacar de outra maneira: “sem geringonças” (c.14-15). O Pajem corre atrás e busca as pistolas caídas entre as pessoas que se afastaram.

Durante os próximos compassos, 14 a 18, as duas rivais, enfurecidas, partem para o ataque, sendo impedidas, a Princesa do Catete pelo Duque, e a Princesa do Botafogo pelo Príncipe Narciso. Em acréscimo à cena, elas podem esticar os braços como se alcançassem a outra à distância, mostrando-se “quais duas onças” (c.15-16).

Nos próximos compassos (c.18-22), o coro canta com aspecto horrorizado, enquanto assiste o que descreveremos: cansadas por tamanho desgaste físico e emocional, as Princesas finalmente começam a se acalmar, com certa dissimulação e bastante orgulho em suas expressões. A Princesa do Botafogo sente-se em posição vantajosa em relação à Catete, uma vez que foi a escolhida por Narciso. Por sua vez, a Princesa do Catete não perde a oportunidade e vê, no Duque, uma saída interessante para modificar sua própria situação. Ao se perceber sozinha naquele momento, ela estende a mão ao Duque, que, surpreendido, porém, sagaz, se ajoelha diante dela e lhe entrega uma flor que trazia à lapela. Ela aceita esse gesto como um pedido de casamento, e traz o Duque até si, mostrando a todos que, além de bela e desejada, será, agora, Rainha do Catete.

Inicia-se o número chamado de **36. Coro e Dr. Raio Vulcão**. Do c.1-4, o Marquês, que acaba de perceber que sua função de tutor não mais existe, uma vez que a Princesa do Catete acabou por aceitar a proposta do Duque, sente-se mal, perde as forças e cai, amparado pelos braços de uma pessoa do povo. Sua esposa, a Marquesa, chocada com tudo que assistiu, divide o abanar de seu leque entre si mesma e o marido.

Assim, o coro proclama “Fora os tutores que eram senhores!” (c.5-6), rindo do Marquês desmaiado, e festeja “Viva a senhora, Rainha agora!” (c.13-14), saudando a Princesa do Catete, que devolve as ovações com leves acenos de mãos, já refeita da situação constrangedora do duelo.

O Dr. Raio Vulcão, constatando que o Marquês perdeu sua influência sobre o Reino com a perda de sua tutelada, perspicazmente, busca novas alianças políticas. Ele nos conta, posicionando-se no centro do palco, mas ainda sem revelar seus planos: “O meu futuro, tenho seguro!” (c.7-9).

Com os dois casais formados, as moças se mostram, enfim, apaziguadas e satisfeitas com o rumo que o duelo tomou. Assim, tem início o **37. Final do Terceiro Ato**, composto de duas partes. A primeira delas, com a Catete – Rainha, agora, por ter aceitado se casar e, conseqüentemente, estar sob a tutela de mais ninguém –, Princesa do Botafogo, Narciso e, ao centro, o Dr. Raio Vulcão. O Príncipe Narciso e a Princesa do Botafogo, em uníssono, cantam suas linhas melódicas numa confirmação de sua alegria. A futura Rainha do Catete, diferentemente, nos conta que “amor ovante, de hora em diante não mais terei; porém no trono, ventura bela

desfrutarei.” Ela, que dependia de um casamento para se tornar rainha, se mostra realizada com sua ascensão ao trono, todavia, com nenhum interesse no teor sentimental daquele matrimônio.

A Rainha do Catete deve cantar ao lado do Duque, porém, sem considerá-lo de nenhuma maneira, demonstrando total desinteresse por sua pessoa, mas totalmente centrada em si. Ela, a partir do c.17, deve se movimentar em direção à Botafogo e Narciso, mostrando a eles sua aprovação e abençoando-os, como a Rainha que é. O Duque a segue, extremamente feliz, e como submetido a seus encantos.

Ao discurso do Dr. Vulcão nesse número, os homens do coro correspondem, unidos para observar e comentar, gesticulando (sem som), os rumos que ele tomou de forma a se beneficiar. Se antes o jornalista buscava galgar para o sucesso por meio de sua relação com o Marquês, vencendo a eleição como deputado e talvez num casamento promissor com a então Princesa do Catete, ele, agora, vê uma nova chance, aliando-se ao Duque, sujeito bem mais influente na atual situação. O Dr. Raio Vulcão deve se aproximar com os homens do povo e cantar, com bastante entusiasmo que, “por ser sabido, mudo atrevido, viro a casaca!” (c.13-17).

Ao final dessa primeira parte do último número, um homem do coro proclama: “É virar a casaca a tempo e com jeito!”⁶⁰, em alusão à postura do Dr. Raio Vulcão que buscou uma saída para se promover no governo que se estabelece, fosse por meio de eleição ou monarquia. Em fins do século XIX, tivemos o processo entre o fim do Império e o início da República e, assim, vemos a crítica social presente na opereta *A Princesa do Catete* sob um novo aspecto além da questão relativa aos chineses imigrantes e à utilização de métodos inovadores para cura de doenças pelos médicos.

Preferimos situar a segunda parte desse último número num quadro no interior do Palácio do Catete, onde podemos contar com elementos cênicos mais completos, enriquecendo o momento de celebração do desfecho da opereta.

Orientação de palco

- **Blackout.**

⁶⁰ No manuscrito, o compositor indica essa frase ao personagem Zebra.

- Saem todos.
- Entram no palco Princesa do Catete, Dr. Raio Vulcão, Marquesa do Flamengo, Duque do Boqueirão, Marquês do Flamengo, Frei Sarrabulho, Pajem e coro.
- Luz geral conjugada com projetores em diagonal (simulando ambiente interno com incidência de luz natural diurna).

Décimo Quadro

Projeção: cenário 2 - Salão do Palácio do Catete.

Para a criação desse ambiente, deve-se acrescentar objetos como pequena mesa e duas cadeiras ou poltronas.

A segunda parte desse último número traz a inclusão das vozes de mais personagens solistas presentes na cena. Além dos quatro da primeira parte, cantam também a Marquesa, o Duque, o Marquês e o Frei Sarrabulho, além do coro, num *ensemble* típico das produções do gênero. Como um *Gran Finale* de tradição operística, a massa sonora intencionada pelo compositor é a maior de toda a obra. No manuscrito há, inclusive, indicações de instrumentos para complementar a cena, como “Orquestra” e “Banda”, além da indicação da entrada de “moleques e muita gente” (c.49-50 numeração da segunda parte).

Temos, ao centro e em destaque, a mais nova Rainha do Catete, acompanhada por seu consorte, o Duque. Ela aparece coroada e portando um manto ou faixa que a distingue em seu novo título de Rainha. O coro a venera, jogando-lhe pétalas de rosas, ao que ela responde evidenciando muita satisfação e alegria.

No c.22, entram em cena, no salão, o casal Princesa do Botafogo e Príncipe Narciso, caminhando elegantemente entre os convidados e posicionando-se mais à frente, próximos à Rainha do Catete. Eles cantam em uníssono, evidenciando sua união por meio da linha vocal.

O Dr. Raio Vulcão, atento às oportunidades, está estrategicamente posicionado ao lado do Duque, de forma a se mostrar um homem de confiança do Reino. Ele dá pequenas cotoveladas no Duque, exprimindo uma cumplicidade forçada para com o novo marido da coroada Rainha do Catete.

O Marquês, recuperado de seu susto, demonstra, por sua vez, um pouco menos de satisfação que todos os outros presentes, mas tenta manter a postura

quando cruza olhares, deixando sua fisionomia de insatisfação e comentários paralelos somente para com sua esposa, a Marquesa. A senhora tenta disfarçar o desagrado do marido, sorrindo ostensivamente para todos.

Todos os demais, juntamente com o coro, se mostram felizes e brindam aos casais: “Haja festa sem cessar! Só nos resta pandegar!”. A partir do final da parte cantada, no c.74, alguns membros do coro formam casais e dançam, valseando. Assim, termina a opereta *A Princesa do Catete*, com a vitória das mulheres que, habilmente, e às voltas de tantas manipulações, atingiram seus objetivos de conquista, seja no amor ou no poder.

FIM

Orientação de palco

- Cortina fecha.

CONCLUSÃO

Ao final desta tese de Doutorado, que proporcionou a esta pesquisadora um notável crescimento em diversos aspectos da pesquisa acadêmica, alcançamos objetivos tais como a disponibilização de dados históricos sobre a criação da opereta *A Princesa do Catete*, seguida de informações diversas sobre a obra, uma proposta de direção cênica e, ainda, uma edição da partitura. Esse conjunto de resultados se constitui em sólida fonte de informações sobre a história da música no Brasil, mais especificamente sobre o gênero opereta de câmara e sobre os autores Carneiro Vilela, libretista, e Euclides Fonseca, compositor.

O principal objetivo deste trabalho foi dar voz às personagens de uma história fictícia, na qual uma aparente ingenuidade textual encobre críticas sociais pertinentes à época da criação de *A Princesa do Catete*. Passado quase um século do falecimento do compositor Euclides Fonseca, seu nome e sua obra permanecem ainda pouco acessíveis, principalmente para as novas gerações de *performers* e musicólogos. Nesse sentido, optamos por abordar uma de suas composições de maior representatividade, composta para o teatro musicado. Concebida com muitos personagens em cena, a opereta *A Princesa do Catete*, como um caleidoscópio diante desta autora, se fez refletir em diversas áreas da pesquisa acadêmica. Como material didático, se revela como profícua fonte de inspiração, apoiada por melodias de fácil entendimento, variedade de classificações vocais para os personagens e texto em vernáculo, o que facilita grandemente sua compreensão por alunos de canto e para o público presente em apresentações dessa natureza. Como material musicológico, nos mostra os predicados musicais de Euclides Fonseca e a pena ferina de Carneiro Vilela ao criticar contundentes aspectos sociais do Brasil da *Belle Époque*. Como representante do gênero opereta de câmara, a beleza de suas melodias, a variedade de gêneros musicais presentes em sua partitura, como a valsa e o bolero, por exemplo, a variedade de personagens e também a organização de sua estrutura garantem à *Princesa do Catete* reconhecimento digno das mais significativas operetas brasileiras, restando apenas, a partir da disponibilização de sua partitura nesta pesquisa, o olhar atento de diretores para que seus personagens ganhem vida no palco, aumentando, assim, a produção de operetas nacionais para um público cada vez mais consciente e exigente de nossos produtos musicais.

Tendo sua história concebida para se desenvolver num reino fictício, porém com referências geográficas e com questões claramente vividas pela sociedade brasileira à época, essa obra apresenta personagens reais bastante comuns no imaginário nacional, principalmente os que estão ligados à política nos três atos dessa obra. E se, por um lado, o reino do Catete é imaginário, as questões sociais apresentadas nele são históricas e em nosso país, como a questão dos imigrantes chineses no Brasil, que teve início em 1812, quando Dom João VI trouxe centenas de chineses oriundos de Macau para o cultivo do chá em terras brasileiras. Outra questão abordada em *A Princesa do Catete* que se mostrou bastante atual, visto que desenvolver desta pesquisa se deu em meio à crise sanitária mundial, com milhões de mortes causadas pela COVID-19 ao redor do mundo, se configura no uso de vacinas para questões de saúde pública. Evidenciada na trama da opereta, foi a população que se posicionou contrária à indicação do governo brasileiro ao uso da vacina contra a febre amarela, vacina essa responsável pela preservação de muitas vidas em nosso país. Tais dados nos mostram como a música pode ser também configurada como veículo de crítica social⁶¹.

Esta autora tem como principal anseio, ao término desta jornada, o início de um maior fomento pela obra de Euclides Fonseca, especialmente sua produção operística. Nesse sentido, com entusiasmo, citamos o livro *AS LYRAS DE EUCLIDES — ÍNTEGRA DAS OBRAS DO COMPOSITOR PERNAMBUCANO EUCLIDES DE AQUINO FONSECA PARA VOZ(ES), PIANO E OUTROS INSTRUMENTOS*⁶², organizado por Sergio Dias, publicação lançada em 2023, o que nos mostra que muito ainda há para ser feito, no sentido de mapear a obra do compositor pernambucano, garantindo a ele seu local de valor na história da música brasileira.

Notadamente, deve ser mencionada, como parte dos estudos desenvolvidos por esta autora, uma visita significativa realizada à cidade Rio de Janeiro, com apreciação *in loco* do imponente Palácio do Catete, atual Museu da República. Local que abriga diversos momentos da história política brasileira, com suas características arquitetônicas e preservação de seus ambientes interiores, esse

⁶¹ Sobre esta passagem específica no enredo de *A Princesa do Catete*, sugerimos a leitura do capítulo **Vacina e crítica social na opereta *A Princesa do Catete de Euclides Fonseca (1854-1929)* com texto de Carneiro Vilela (1846-1913): a *Cena da conferência médica***, publicado no livro *Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance* N^o7 (2023).

⁶² Disponível em: <https://www.cepe.com.br/lojacepe/as-lyras-de-euclides>.

palácio forneceu inspiração para a criação das cenas de *A Princesa do Catete* apresentadas nesta tese, ao mesmo tempo que proporcionou também uma reflexão sobre a importância da valorização da ópera nacional, por meio de pesquisas que poderão servir de comunicação entre o que foi produzido nos séculos anteriores e o público de nossa contemporaneidade brasileira.

Por fim, após a conclusão de uma etapa significativa na trajetória acadêmica, esta autora destaca também a beleza estética da opereta *A Princesa do Catete*, cujos atributos sonoros preencheram os dias, os meses e os anos para a confecção desta tese que, apoiada pelo sopro da *performance*, contribui para com a conscientização da pesquisa acadêmica como vetor para a valorização e preservação do nosso acervo musical brasileiro ainda pouco explorado. A Euclides Fonseca e a Carneiro Vilela, o reconhecimento que merecem.

REFERÊNCIAS

ALCHORNE, M. de A. **PORTO DO RECIFE: D'ÁFRICA À DES'ÁFRICA. Joaquim Nabuco, Gilberto Freyre e Mário Sette sobre Raça e Urbanização, no Recife de Belle Époque.** Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, Recife, v. 2, n. 20. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/235559/28526>. Acesso em 20 jan. 2020.

AMARAL, Carlos Eduardo. (2016) **Euclides Fonseca restaurado.** Revista Continente. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/181/euclides-fonseca-restaurado>. Acesso em mar 2018.

ANDREDE FILHO, Marcos de. (2019). A Princesa do Catete. Euclides Fonseca-Carneiro Vilela: Libreto restaurado. Recife, PE.

ASSIS, Machado de. (1904) **Esaú e Jacó.**, p.13. Disponível em: <http://www.dominionpublico.gov.br/download/texto/bn000030.pdf>. Acesso em 18 ago. 2022

BORÉM, Fausto. (2019) **mAAVm: um Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música e suas Ferramentas.** Belo Horizonte: UFMG (Texto ainda não publicado), 25p.

BUENO, Eduardo. (2016) **Capitães do Brasil: a saga dos primeiros colonizadores.** São Paulo: Estação Brasil. 264p.

CASTAGNA, Paulo. (2003) **A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e a ópera no Brasil no século XIX.** São Paulo: UNESP, Instituto de Artes. Disponível em: https://www.academia.edu/1082742/A_Imperial_Academia_de_Música. Acesso em: 18 mai 2021.

COTTON, Sandra. (2007) **Voice classification and Fach: Recent, historical and conflicting systems of voice categorization.** The University of North Carolina at Greensboro. ProQuest Dissertations Publishing, 2007. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/b>. Acesso em: 01 mai. 2022.

DINIZ, Pe. Jaime C. (1980) **Notas sobre o piano e seus compositores em Pernambuco.** Recife: Edição Coro Guararapes.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. (2017) **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX - Teoria e práticas editoriais.** 2ª edição revisada.

FIGUEIREDO, Carmen Lúcia; CHAUVIN, Jean Pierre Chauvin; GENS, Rosa Maria de Carvalho. (2017) **Belle Époque: a cidade e as experiências da modernidade em arte e literatura.** In: XV Congresso Internacional da ABRALIC – Textualidades Contemporâneas, Rio de Janeiro.

FIORAVANTI, Carlos Henrique. (2018) **Vacina controversa**. Revista Pesquisa Fapesp. Ed. 265, mar. 2018. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/vacina-controversa/>. Acesso em 16 set 2021.

FONSECA, Zilda. (1996) **Euclides Fonseca, meio século de vida musical no Recife**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.

INSTITUTO RICARDO BRENNAND. **Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello**. Alameda Antônio Brennand, s/n, Várzea, CEP 50741-904, Recife/PE – Brasil.

LATTERELL, Richard Allan. (2019) **The role of the Chorus Master in three contemporary operas addressing social conflict: A dramatic analysis of Paul Ruders' *The Handmaids tale*, Jake Heggie's *Dead man walking*, and Kevin Puts' *Silent Night***. Tese de doutorado em Musical Arts. North Dakota State University, Fargo, Dakota do Norte, Estados Unidos da América.

LUCENA FILHO, Márcio. (2016) **Carneiro Vilela: Língua de 'navalha' e pena de 'ponta de faca'**. Tese de Doutorado em História. Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

MAGNANI, Sergio. (1996) **Expressão e comunicação na linguagem da música**. 2.ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG.

MED, Bohumil. (1996) **Teoria da Música**. 4ª ed. Brasília: Musimed.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. (1947) **A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.

MILLER, Richard. (2008) **Securing Baritone, Bass-Baritone, and Bass Voices**. Oxford University Press.

NATHANAILIDIS, Andressa Zoi; GALAMA, Paula Maria Lima. (2020) **Humor e sátira na ópera *O Reino de Duas Cabeças*, de Jaceguay Lins**. *Contexto*. Faculdade de Música do Espírito Santo - Fames Universidade de Vila Velha – UVV, Vitória, n. 38.

PAVIS, Patrice. (1991) **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 512p.

PARKER, Roger; ABBATE, Carolyn. (2015) **Uma história da ópera**. São Paulo: Companhia das Letras, 676p.

SILVA, José Amaro Santos da. (2006) **Música e ópera no Santa Isabel: subsídio para a história e o ensino da música no Recife**. Recife: Ed. Universitária da UFPE.

VASCONCELLOS-SILVA, Paulo Roberto; CASTIEL, Luis David. (2010) **A internet na história dos movimentos anti-vacinação**. *Com Ciência* – Revista eletrônica de jornalismo científico. Disponível em:

<https://comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=59&id=752>.

Acesso em 17 jun 2022.

Referência de partitura

FONSECA, Euclides de Aquino. ***A Princesa do Catete, opereta cômica em três atos;*** vozes, piano e pequena banda. Partitura manuscrita. 167p. Disponível em: Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello, Instituto Ricardo Brennand – IRB, Recife, PE.

ANEXO I – Imagens para projeções de cenários

1. Largo com paisagem do Rio de Janeiro com Palácio do Catete ao fundo:



Figura 14 – Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/530861874842861718/sent/>. Acesso em 29 de agosto de 2023.

2. Salão do Palácio do Catete:

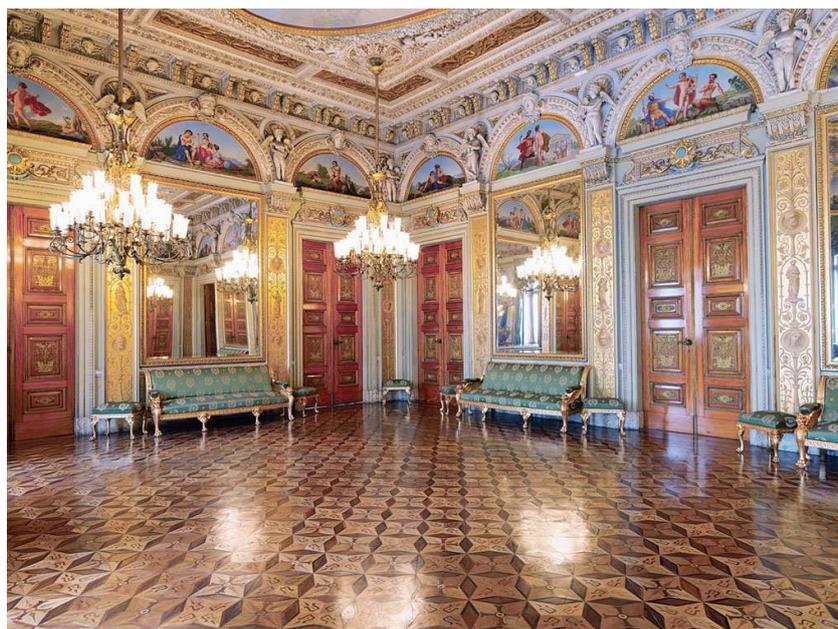


Figura 15 – Disponível em: <https://museudarepublica.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/12/>. Acesso em 11 set. 2023.

3. Aposentos da Princesa do Catete:



Figura 16 – Disponível em: <https://museudarepublica.museus.gov.br/wp-content/uploads/>. Acesso em: 30 de agosto de 2023.

4. Salão da conferência médica:



Figura 17 – Disponível em: <https://museudarepublica.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/12/>. Acesso em 11 set. 2023

5. Paisagem campestre com Palácio do Catete mais distante:

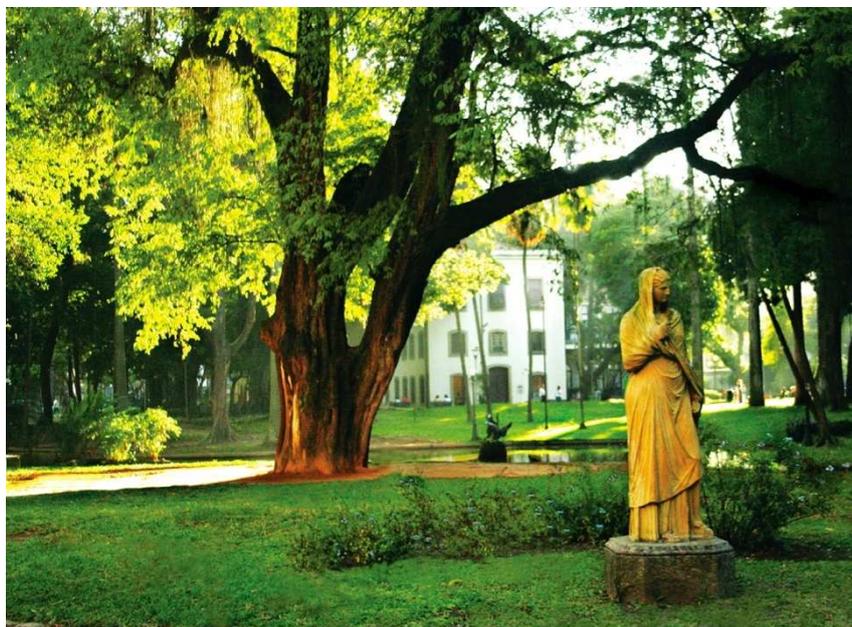


Figura 18 – Disponível em: <https://museudarepublica.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/12/> Acesso em 11 set. 2023

ANEXO II – Libreto da opereta *A Princesa do Catete*: Notas, Quadro comparativo e glossário

Neste Anexo II, focando cada ato da opereta, apresentamos Quadros comparativos contendo glossário, nos quais podemos visualizar, à esquerda, o texto em sua forma original constante no manuscrito, e, à direita, a forma adotada em nossa *Edip*. Entre parênteses, adicionamos as indicações cênicas que o compositor indicou na partitura manuscrita. Entre aspas, estão destacadas as falas que surgem ao longo desse manuscrito. As palavras que consideramos relevantes para integraram o glossário estão marcadas com asteriscos na coluna da direita dos Quadros comparativos.

Ao final de alguns dos números musicais da opereta, registramos Notas que se fizeram necessárias para a compreensão do texto do libreto.

PRIMEIRO ATO	
1. Coro de introdução do Primeiro Ato	
<p>Coro: A mocidade é flôr da vida que nos encanta que nos seduz! A mocidade é flôr da vida candida, santa, enche de luz! Hip! Hip! Hip! Urrah! Urrah! Ah! Viva a bella mocidade Dessa idade tem saudades quem à velho já chegou Todo mundo nos agrada pois é fada desregrada que prazeres não poupou ah! Não poupou!</p> <p>Tenor: A mocidade é flôr da vida qu'indiferenças não matam não A mocidade é flôr da vida perfumas as crenças do coração</p> <p>Coro: Hip! Hip! Urrah! Urrah! Viva a bella mocidade Nessa idade nos invade muita crença muito amor Viva a vida esperançosa côr de rosa caprichosa caprichosa como flôr Hip! Urrah! como flôr!</p>	<p>Coro: A mocidade é flor da vida que nos encanta, que nos seduz! A mocidade é flor da vida, cândida, santa, enche de luz! Hip! Hip! Hip! Urrah! Urrah!*</p> <p>Ah! Viva a bela mocidade! Dessa idade tem saudades quem a velho já chegou. Todo mundo nos agrada, pois é fada desregrada que prazeres não poupou, ah! Não poupou!</p> <p>Tenor: A mocidade é flor da vida que indiferenças não matam, não. A mocidade é flor da vida, perfuma as crenças do coração.</p> <p>Coro: Hip! Hip! Urrah! Urrah! Viva a bela mocidade! Nessa idade nos invade muita crença, muito amor. Viva a vida esperançosa, cor de rosa caprichosa, caprichosa como flor! Hip! Urrah! Como flor!</p>

Notas sobre o texto: A prosódia do texto da voz solista Tenor, iniciado no c.43, “perfumas as crenças”, não se ajustou às células rítmicas apresentadas pelo compositor. De tal maneira, para uma melhor adequação, preferimos modificar para: “perfuma as crenças” (16ª linha desse Quadro comparativo).	
2. Grande cena	
<p>Zebra: “Temos um homem... um tribuno... um herói!...”</p> <p>(Entra Dr. Raio Vulcão, trepado em uma pipa. O povo prorrompe em vivas) (Cessão os vivas, e Dr. Vulcão prepara-se para falar.)</p> <p>(com emphase)</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Eu sou o illustre Raio Vulcão cheio de lustre sem mangação sou jornalista desta nação dirijo a pista da opinião À minha penna valente espada que não tem pena não poupa nada não poupa nada Ah! Corta nós gordios de um golpe só sem mais exórdio põe tudo em pó também às vezes vira punhal matando as rezes fazendo mal sim, matando as rezes sim, fazendo mal setta embebida no curarê só faz ferida que ninguém vê. Ah! Sou jornalista desta nação dirijo a pista da opinião Si eu digo ao povo que chore... chora Psio! Como um ovo fiquem agora Porem si eu digo que devem rir! Sem dôr de umbigo quem pode ouvir? Sou jornalista desta nação dirijo a pista da opinião Si eu digo ao povo que fique quieto Eil-o de novo como um espeto Porem si o mando para brincar que vá dançando eil-o a dançar Cahindo todos no cat’retê Parecem doudos como se vê. Uyay! olá! olé! olá Sou jornalista desta nação dirijo a pista da opinião.</p> <p>Coro: É jornalista desta nação dirige a pista da opinião.</p>	<p>Assessor do Dr. Raio Vulcão: “Temos um homem... um tribuno*... um herói!...”</p> <p>(Entra Dr. Raio Vulcão, trepado em uma pipa*. O povo prorrompe em vivas) (Cessam os vivas, e Dr. Raio Vulcão prepara-se para falar)</p> <p>(com ênfase)</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Eu sou o ilustre Raio Vulcão, cheio de lustre*, sem mangação*. Sou jornalista desta nação, dirijo a pista da opinião. A minha pena, valente espada que não tem pena, não poupa nada, não poupa nada! Ah! Corta nós górdios* de um golpe só! Sem mais exórdio*, põe tudo em pó! Também, às vezes, vira punhal, matando às reses*, fazendo mal. Sim, matando às reses, sim, fazendo mal. Seta embebida no curarê*, só faz ferida que ninguém vê. Ah! Sou jornalista desta nação, dirijo a pista da opinião. Se eu digo ao povo que chore... chora! Psiu! Como um ovo, fiquem, agora. Porém, se eu digo que devem rir! Sem dor de umbigo, quem pode ouvir? Sou jornalista desta nação, dirijo a pista da opinião. Se eu digo ao povo que fique quieto... Ei-lo, de novo, como um espeto. Porém, se o mando para brincar, que vá dançando, ei-lo a dançar! Caindo todos no cat’retê*, parecem doidos, como se vê. Uyay*! Olá! Olé! Olá! Sou jornalista desta nação, dirijo a pista da opinião.</p> <p>Coro: É jornalista desta nação, dirige a pista da opinião.</p>
<p>Tribuno: defensor dos direitos populares;</p> <p>Pipa: pequeno carro de madeira puxado por animais;</p>	

<p>Lustre: pompa;</p> <p>Mangação: zombaria;</p> <p>Nó górdio: empecilho;</p> <p>Exórdio: preliminar;</p> <p>Matar às reses: cortar pela raiz;</p> <p>Curaré: veneno de ação paralisante retirado de planta da Amazônia;</p> <p>Cat'retê (cateretê): dança rural cantada do sul do país;</p> <p>Uyay: expressão de alegria.</p>	
<p>Notas sobre o texto: Foi mantida a supressão da vogal “e”, em <i>cat'retê</i> (c.86, 29ª linha desse Quadro), devido ao melhor encaixe da prosódia no desenho rítmico apresentado no manuscrito.</p>	
<p>3. Final da grande cena</p>	
<p>Dr. Raio Vulcão: <i>Allons, enfants de la patrie! le jour de gloire est arrivé!</i></p> <p>Coro: Armas! armas! armas! armas! Vamos fazer um banzé! Vamos metter n'um chinello, O grande Mazzaniello, Kociusko Sganarello E outros heróes, porque O jornalista desta nação Dirige a pista da opinião</p>	<p>Dr. Raio Vulcão: <i>Allons enfants de la Patrie, le jour de gloire est arrivé!*</i></p> <p>Coro: Armas! Armas! Armas! Armas! Vamos fazer um banzé*! Vamos meter num chinelo*, o grande Mazzaniello, Kosciusko, Sganarello e outros heróis, porque... O jornalista desta nação dirige a pista da opinião.</p>
<p>“Allons enfants...”: trecho inicial do hino da França;</p> <p>Banzé: tumulto;</p> <p>Meter num chinelo: ultrapassar.</p>	
<p>Notas sobre o texto: Fizemos a adequação ortográfica do trecho do hino da França que é entoado pelo personagem Dr. Raio Vulcão de acordo com o encontrado no site oficial da presidência da República Francesa⁶³. No texto do número <i>Final da grande cena</i>, são citados pelo Dr. Raio Vulcão algumas personalidades reais e fictícias que se conectam com lutas e revoltas populares. Segundo ANDRADE FILHO (2019), as menções seriam a: “Tommaso Aniello d’Amalfi (1620-1647) foi pescador e um dos protagonistas da Revolta Napolitana contra o governo espanhol em 1647” (p.11); “Andrzej Tadeusz Bonawentura Kościuszko (1746-1817) foi um general que se tornou herói nacional da Polônia, liderou a revolta contra o Império Russo em 1794. Lutou na Guerra da Independência dos Estados Unidos, participando como coronel no Exército Continental ao lado de George Washington.” (p.11); e “Esganarello ou O Cornudo Imaginário” é uma comédia em versos, em único ato, do dramaturgo francês Molière, estreada no Théâtre du Petit- Bourbon, em 1660. O enredo trata das consequências do ciúme e de suposições precipitadas numa série de discussões absurdas e de mal-entendidos.” (p.11).</p>	
<p>4. Romance cômico do Marquês do Flamengo</p>	
<p>(Como em segredo) Marquez do Flamengo: Sou um marquez muito esperto homen de grandes talentos Quando a fallencia está perto acho remedios aos centos O povo é sempre cordeiro tem de lâ grande porção</p>	<p>(Como em segredo) Marquês do Flamengo: Sou um Marquês muito esperto, homem de grandes talentos. Quando a falência está perto, acho remédios aos centos. O povo é sempre cordeiro, tem de lâ grande porção.</p>

⁶³ <https://www.elysee.fr/en/french-presidency/la-marseillaise-by-rouget-de-lisle>, acesso em 25 jan. 2022.

<p>P'ra tosquia-lo primeiro dá-se-lhe milho na mão De samburá sempre aberto sou um grande pescador sou um marquez muito esperto sou da Princeza um tutor (Dansa, affectando gravidade.)</p>	<p>Pra tosquiá-lo, primeiro, dá-se-lhe milho na mão. De samburá* sempre aberto, sou um grande pescador. Sou um Marquês muito esperto, sou da Princesa um tutor. (Dança, afetando gravidade)</p>
<p>Samburá: cesto utilizado para recolher o pescado.</p>	
<p>5. Duetino</p>	
<p>Dr. Raio Vulcão: O meu futuro tenho seguro cá! Serei votado p'ra deputado já! Olé! olá!</p> <p>Marquês do Flamengo: Com couza pouca tapar-lhe a boca vim comprado e mudo me fará tudo sim!</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Melhor eu fico! Casar-me rico vou!</p> <p>Marquês do Flamengo: Que grande peça! só a promessa fiz!</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Um grande passo ah! grande, lá para o paço dou olé! olô! "Marquês!"</p> <p>Marquês do Flamengo: Aquelle tolo que tem miollo diz! olé! oliz! "Doutor!"</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Serei votado p'ra deputado já! O meu futuro ah! tenho, tenho seguro cá! Olé! olá! olé! olá! olá!</p> <p>Marquês do Flamengo: O deputado será logrado já! O seu futuro não vai seguro lá! Olé! olá! olé! olá! olá!</p>	<p>Dr. Raio Vulcão: O meu futuro tenho seguro cá! Serei votado pra deputado, já! Olé! Olá!</p> <p>Marquês do Flamengo: Com coisa pouca tapar-lhe a boca vim. Comprado e mudo, me fará tudo, sim!</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Melhor eu fico! Casar-me rico, vou!</p> <p>Marquês do Flamengo: Que grande peça! Só a promessa fiz!</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Um grande passo, ah! Grande! Lá para o Paço dou! Olé! Olô! "Marquês!"</p> <p>Marquês do Flamengo: Aquele tolo que tem miolo, diz! Olé! Oliz! "Doutor!"</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Serei votado pra deputado, já! O meu futuro, ah! Tenho, tenho seguro cá! Olé! Olá! Olé! Olá! Olá!</p> <p>Marquês do Flamengo: O deputado será logrado, já! O seu futuro não vai seguro lá! Olé! Olá! Olé! Olá! Olá!</p>
<p>6. Couplets do Dr. Raio Vulcão</p>	
<p>Dr. Raio Vulcão: Do meu passado fugindo vou olé! olé! fugindo vou olô! pois deputado já quasi sou, olé! olô! já quasi sou O jornalista levanta a christa bem longe irá</p>	<p>Dr. Raio Vulcão: Do meu passado, fugindo vou. Olá! Olé! Fugindo vou, olô! Pois deputado já quase sou. Olá! Olô! Já quase sou! O jornalista levanta a crista, bem longe irá!</p>

<p>O meu futuro tenho seguro seguro está Olá! olê! oli! olô! olá! olê! oli! olô!</p>	<p>O meu futuro tenho seguro, seguro está! Olá! Olê! Oli! Olô! Olá! Olê! Oli! Olô!</p>
<p>7. Recitativo do Príncipe Narciso</p>	
<p>Príncipe Narciso: Sou o príncipe Narciso. Para aqui amor me traz. Dizem que não tenho siso mesmo assim sou bom rapaz Do Botafogo a Princeza no peito lançou-me o arpéo Desde então na natureza que ando de déo em déo Atravessando a bahia na minha frágil falúa Todas as noites eu ia Depois do nascer da lua ver a minha namorada que suspirava por mim debaixo de uma latada que havia no seu jardim Um dia um grande cachorro que o ministro tinha à mão foi-me as pernas, si não corro, punha-me em postas o cão. Aquelle nosso namoro assim descobriu-se logo e o deram por desaforo no reino do Botafogo De forma que mais não pude fallar à princeza minha, pois guardam-lh'a virtude, como se guarda uma vinha. Hontem porem, muito cedo, recebi um bilhetinho. Eil-o aqui: Guarda segredo, meu Narciso, meu anjinho, Para evitar o cacete da minha guarda maldita. Mas ao reino do Cattete vou amanhã de visita. Puz o chapéo na cabeça fiz-me ao largo na bahia O barco singrou depressa e eis-me aqui na freguesia</p>	<p>Príncipe Narciso: Sou o Príncipe Narciso. Para aqui o amor me traz. Dizem que não tenho siso*, mesmo assim, sou bom rapaz. Do Botafogo, a Princesa no peito lançou-me o arpéu*. Desde então, na natureza, que ando de déu em déu*. Atravessando a baía na minha frágil falua*, todas as noites eu ia, depois do nascer da lua, ver a minha namorada que suspirava por mim, debaixo de uma latada*, que havia no seu jardim. Um dia, um grande cachorro que o ministro tinha à mão foi-me às pernas; se não corro, punha-me em postas* o cão. Aquele nosso namoro assim descobriu-se logo e o deram por desaforo no reino do Botafogo. De forma que mais não pude falar à Princesa minha, pois guardam-lhe a virtude, como se guarda uma vinha. Ontem, porém, muito cedo, recebi um bilhetinho. Ei-lo aqui: "Guarda segredo, meu Narciso, meu anjinho, para evitar o cacete da minha guarda maldita. Mas, ao reino do Catete, vou amanhã de visita." Pus o chapéu na cabeça, fiz-me ao largo na baía. O barco singrou* depressa e eis-me aqui na freguesia.</p>
<p>Não tenho siso: não tenho juízo; Arpéu: pequeno arpão, gancho; De déu em déu: perambular, andar sem rumo; Falua: embarcação à vela de origem portuguesa; Latada: pergolado; Pôr em postas: destruir; Singrou: velejou.</p>	
<p>Notas sobre o texto:</p>	

No manuscrito, a prosódia do fragmento da frase “Princesa no peito lançou-me o arpéu”, c.10, não se ajustou às células rítmicas escritas pelo compositor. Optamos por suprimir a ligadura entre a segunda e terceira colcheias e ajustar as sílabas de forma que elas foram deslocadas para trás.
No c.31, optamos por retirar a contração entre “lhe” e “a”, de forma que a prosódia se adequasse às figuras rítmicas utilizadas pelo compositor na linha da voz.
Foram adicionadas aspas ao texto correspondente ao conteúdo do bilhete na linha vocal do Príncipe Narciso.

8. *Cena da perseguição*

Coro:

Onde se esconde o bandido que
vendido, por um osso nos trahiu?

Dr. Raio Vulcão:

Não me apanhão nem um pio!

Coro:

Se apanhamos o brejeiro, traiçoeiro
que faremos do patife?

Dr. Raio Vulcão:

Me reduzem todo a bife

Coro:

Vamos vel-o n’outra parte!
não nos farte qualquer sóva dada agora

Dr. Raio Vulcão:

Felizmente vão-se embora!...
Felizmente vão-se embora!...
Ufa!

Coro:

Onde se esconde o bandido que,
vendido, por um osso nos traiu?

Dr. Raio Vulcão:

Não me apanham, nem um pio!

Coro:

Se apanhamos o brejeiro* traiçoeiro,
que faremos do patife?

Dr. Raio Vulcão:

Me reduzem todo a bife!

Coro:

Vamos vê-lo noutra parte!
Não nos farte qualquer sova* dada agora!

Dr. Raio Vulcão:

Felizmente, vão-se embora!...
Felizmente, vão-se embora!...
Ufa!

Brejeiro: malicioso;

Sova: surra.

09. *Bolero da Princesa do Catete*

Princesa do Catete:

Eu sou princeza, de nascimento, de sangue azul
A natureza deu-me à contento genio taful
Pandega e viva, fujo a gaiola deixo a prisão
Ninguem se esquiva a lei que é mola do coração

Coro:

Ella é princeza de nascimento, de sangue azul ah!
A natureza deu-lhe genio taful!

Princesa do Catete:

Quando si é moça, linda e faceira como uma flôr
não ha quem possa não ha quem queira
fugir do amôr
Eu gosto muito de todo fructo que é prohibido
Si Eva eu fosse do fructo doce t’ria comido

Coro:

Ella é princeza de nascimento, de sangue azul ah!
A natureza deu-lhe genio taful!

Princesa do Catete:

O que eu procure ninguem segure tente se oppôr,

Princesa do Catete:

Eu sou Princesa de nascimento, de sangue azul.
A natureza deu-me a contento*, gênio taful*!
Pândega* e viva, fujo à gaiola, deixo a prisão.
Ninguém se esquiva à lei que é mola do coração!

Coro:

Ela é Princesa de nascimento, de sangue azul, ah!
A natureza deu-lhe, a contento, gênio taful!

Princesa do Catete:

Quando se é moça linda e faceira como uma flor,
não há quem possa, não há quem queira
fugir do amor!
Eu gosto muito de todo fruto que é proibido.
Se Eva eu fosse, do fruto doce t’ria comido.

Coro:

Ela é Princesa de nascimento, de sangue azul, ah!
A natureza deu-lhe, a contento, gênio taful!

Princesa do Catete:

O que eu procure ninguém segure, tente se opor,

<p>qu'eu vou buscal-o para gosál-o seja onde fôr Pois que tem alma, não pode calma no mundo estar, que amor tem chamma que nos inflamma faz abrasar Tra la la la la, Tra la la la la... Faz abrasar</p> <p>Coro: Ella é princeza de nascimento, de sangue azul ah! A natureza deu-lhe à contento genio taful!</p>	<p>que eu vou buscá-lo para gozá-lo, seja onde for. Pois, quem tem alma não pode calma no mundo estar, que amor tem chama que nos inflama, faz abrasar*! Tra la la la la, Tra la la la la... Faz abrasar!</p> <p>Coro: Ela é Princesa de nascimento, de sangue azul, ah! A natureza deu-lhe, a contento, gênio taful!</p>
<p>A contento: com satisfação; Taful: deslumbrante; Pândega: festiva; Abrasar: incendiar.</p>	
<p>Notas sobre o texto: Mantivemos a contração presente na palavra “t’ria” (“teria”), c.48, da forma que é encontrada no manuscrito, em vista do encaixe ideal da prosódia.</p>	
<p>10. Valsa concertante</p>	
<p>Princesa do Catete: Que elegante! que formoso! gracioso mocetão! Seus olhares me atraíram me deixaram sem acção</p> <p>Príncipe Narciso: Para amores, que formosa, que gostosa ocasião seja embora uma princeza já ‘stá presa, presa cá na mão. Ah!</p> <p>Marquesa do Flamengo e Dr. Raio Vulcão: É o accaso deus fagueiro</p> <p>Princesa do Catete e Príncipe Narciso: de faceiro cogitar!</p> <p>Marquesa do Flamengo e Dr. Raio Vulcão: Que armadilhas nos prepara</p> <p>Princesa do Catete e Príncipe Narciso: Que armadilhas nos prepara, para para nos pilhar!</p> <p>Príncipe Narciso: “É agora que vai o gato aos filhós!” És formosa feiticeira qual faceira, linda flôr!</p> <p>Princesa do Catete: És formoso feiticeiro meu primeiro lindo amor</p> <p>Príncipe Narciso: Si quizeres posso dar-te que te farte muito amor</p> <p>Princesa do Catete: Me prendeste no biquinho qual lindinho beija flôr. Te prometto mil feitiços mil derrickos minha flôr!</p> <p>Príncipe Narciso: Me promete mil feitiços mil derrickos este amor!</p>	<p>Princesa do Catete: Que elegante! Que formoso! Gracioso mocetão*! Seus olhares me atraíram, me deixaram sem acção.</p> <p>Príncipe Narciso: Para amores, que famosa, que gostosa ocasião! Seja embora uma princesa, já está presa, presa cá na mão. Ah!</p> <p>Marquesa do Flamengo e Dr. Raio Vulcão: É o acaso deus fagueiro*...</p> <p>Princesa do Catete e Príncipe Narciso: ...de faceiro* cogitar!</p> <p>Marquesa do Flamengo e Dr. Raio Vulcão: Que armadilhas nos prepara...</p> <p>Princesa do Catete e Príncipe Narciso: Que armadilhas nos prepara, para, para nos pilhar!</p> <p>Príncipe Narciso: “É agora que vai o gato aos filhós*!” És formosa feiticeira, qual faceira, linda flor!</p> <p>Princesa do Catete: És formoso feiticeiro, meu primeiro lindo amor!</p> <p>Príncipe Narciso: Se quizeres posso dar-te, que te farte muito amor!</p> <p>Princesa do Catete: Me prendeste no biquinho, qual lindinho beija-flor! Te prometo mil feitiços, mil derrickos, minha flor!</p> <p>Príncipe Narciso: Me promete mil feitiços, mil derrickos, este amor!</p>

<p>Marquesa do Flamengo: E promete tudo isso bom enguiço enganador</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Me promete tudo isso bom serviço, sim, senhor.</p>	<p>Marquesa do Flamengo: E promete tudo isso, bom enguiço* enganador!</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Me promete tudo isso, bom serviço, sim, senhor!</p>
<p>Mocetão: rapaz vistoso; Fagueiro: suave; Faceiro: contente; Filhós: biscoito de origem portuguesa; Enguiço: pessoa sem utilidade.</p>	
<p>11. Cena do flagrante</p>	
<p>Duque do Boqueirão e Marquês do Flamengo: Oh! que escândalo! Que horrores!</p> <p>Marquesa do Flamengo: Que desgraça!</p> <p>Duque do Boqueirão: horripilante!</p> <p>Príncipe Narciso e Dr. Raio Vulcão: Apanhados em flagrante!</p> <p>Princesa do Catete: Tupá! tupá! Meus tutores!</p> <p>Duque do Boqueirão: Até no meio das ruas Princesa faz das suas</p> <p>Marquês do Flamengo: Não ha maior desaforo!</p> <p>Marquesa: do Flamengo: Que vergonha para uma aia!</p> <p>Duque do Boqueirão: Você serviu de catraia Onde embarcou o namoro.</p>	<p>Duque do Boqueirão e Marquês do Flamengo: Oh! Que escândalo! Que horrores!</p> <p>Marquesa do Flamengo: Que desgraça!</p> <p>Duque do Boqueirão: Horripilante!</p> <p>Príncipe Narciso e Dr. Raio Vulcão: Apanhados em flagrante!</p> <p>Princesa do Catete: Tupá*! Tupá! Meus tutores!</p> <p>Duque do Boqueirão: Até no meio das ruas, Princesa faz das suas!</p> <p>Marquês do Flamengo: Não há maior desaforo!</p> <p>Marquesa do Flamengo: Que vergonha para uma aia!</p> <p>Duque do Boqueirão: Você serviu de catraia* onde embarcou o namoro.</p>
<p>Tupá: Tupã, entidade da mitologia tupi-guarani; Catraia: embarcação movida a vela para poucas pessoas.</p>	
<p>Notas sobre o texto: Apesar de nos c.13-15, na linha vocal da personagem Princesa do Catete, o texto “Tu pá!” encontrar-se separado sem hífen, como é de costume do compositor ao separar sílabas de uma mesma palavra na linha do canto, a conclusão mais próxima a qual podemos chegar é a de que se trata da palavra “Tupá”. Segundo ANDRADE FILHO, “Tupá!”, no texto, seria uma interjeição relativa ao deus da mitologia tupi-guarani Tupã, palavra que também pode ser grafada com acento agudo, diferentemente da forma mais conhecida com til. Neste caso, ainda segundo o pesquisador, trata-se de uma interjeição que substitui a expressão judaico-cristã “Meu Deus!”, demonstrando a valorização do elemento nacional em detrimento da cultura europeia “típico da escola nacionalista de ópera, em fins do Romantismo” (ANDRADE FILHO, 2019, p.21).</p>	
<p>12. Final do Primeiro Ato</p>	
<p>(Com força e entusiasmo) Coro geral: Oh! que beleza! que sol de amor!</p>	<p>(Com força e entusiasmo) Coro geral: Oh! Que beleza! Que sol de amor!</p>

<p>Viva a princeza que está no andor!</p> <p>Frei Sarrabulho: Si desta empreza, tambem fiz parte foi por favor Pois da Princeza com manha e arte sou confessor</p> <p>(Entrada dos chins. Com voz de falsete)</p> <p>Coro de chins: Tchangs! Tchangs! que vem de amostra somos os chins! Deste Cattete pelos confins! semearmos e plantaremos e plantaremos arroz e chá Si temos cara cara de monos tão bons colonos nunca haverá Ah! Tchangs! Tchangs! que vem de amostra somos os chins! Deste Cattete pelos confins semearmos e plantaremos arroz e chá.</p> <p>Coro de chins (Vozes brancas) e coro geral: Oh! que beleza! oh! que primor! Viva a Princeza! louvor! louvor!</p>	<p>Viva a Princesa que está no andor!</p> <p>Frei Sarrabulho: Se desta empresa também fiz parte, foi por favor, pois, da Princesa, com manha e arte, sou confessor.</p> <p>(Entrada dos chins. Com voz de falsete)</p> <p>Coro de chins: Tchangs! Tchings! Que vem de amostra, somos os chins*! Deste Catete, pelos confins! Semearemos e plantaremos e plantaremos arroz e chá! Se temos cara, cara de monos*, tão bons colonos, nunca haverá! Ah! Tchangs! Tchings! Que vem de amostra, somos os chins! Deste Catete, pelos confins! Semearemos e plantaremos arroz e chá.</p> <p>Coro de chins (Vozes brancas) e coro geral: Oh! Que beleza! Oh! Que primor! Viva a Princesa! Louvor! Louvor!</p>
<p>Chins: termo em desuso para designar os chineses; Monos: primatas.</p>	
<p>Notas sobre o texto: A expressão “Tchangs! Tchings!” proferida pelo coro de chins, pode ser considerada uma alusão do compositor ao som de palavras de origem chinesa que eram proferidas pelos imigrantes trabalhadores de chá e arroz. Também realizamos a correção do segundo “Tchangs! Tchings!” que, no manuscrito, aparece com repetição do “Tchangs!” (c.40). Apesar de essa ser a primeira aparição dessa exclamação, consideramos a rima apresentada na sequência do texto do coro de chins: “Tchangs! Tchings! Que vem de amostra somos os chins! Deste Catete, pelos confins!”, optando, assim, pela segunda versão, apresentada no c.59 do manuscrito.</p>	

Quadro 3 – Quadro comparativo do Primeiro Ato do libreto de *A Princesa do Catete*, contendo notas e glossário.

SEGUNDO ATO	
13. Coro de introdução do Segundo Ato	
<p>Coro de Damas do Paço: Doce silencio enorme reinar nesta mansão, pois a Princeza dorme em doce quietação. Assim como ella faz, vamos dormir em paz.</p>	<p>Coro de Damas do Paço: Doce silêncio enorme reina nesta mansão, pois a Princesa dorme em doce quietação. Assim como ela faz, vamos dormir em paz.</p>
<p>Notas sobre o texto: No texto da linha vocal das Damas do Paço, o compositor redigiu “reinar” (c.33, 1ª linha), com a letra “r” ao final da palavra. Por considerarmos mais condizente com a frase e pela retirada da consoante não alterar o sentido do texto, em nossa edição, alteramos para “reina”.</p>	
14. Tive um sonho	
<p>Princesa do Botafogo: Tive um sonho. Que sonho fagueiro! lisongeiro castello d’amor! Era como uma aurora brilhante! deslumbrante de roseo fulgor.</p>	<p>Princesa do Botafogo: Tive um sonho. Que sonho fagueiro*! Lisonjeiro castelo d’amor! Era como uma aurora brilhante! Deslumbrante de róseo fulgor*.</p>

<p>Gentil príncipe ousado mancebo, que percebo a meus pés ajoelhado, desfolhava em meu collo mil flores de uns amores que eu tinha inspirado Doce enlevo meu peito envadia eu sentia um enlevo dos céus Nos meus braços o moço apertava e chegava meus labios aos seus</p> <p>Princesa do Botafogo e Damas do Paço: Foi um sonho! que sonho fagueiro! lisongeiro castello d'amor! Era como uma aurora brilhante, deslumbrante de roseo fulgor!</p>	<p>Gentil príncipe, ousado mancebo* que percebo a meus pés ajoelhado, desfolhava em meu colo mil flores de uns amores que eu tinha inspirado. Doce enlevo* meu peito invadia, eu sentia um enlevo dos céus. Nos meus braços o moço apertava e chegava meus lábios aos seus.</p> <p>Princesa do Botafogo e Damas do Paço: Foi um sonho, que sonho fagueiro! Lisonjeiro castelo d'amor! Era como uma aurora brilhante, deslumbrante de róseo fulgor!</p>
<p>Fagueiro: prazeroso; Fulgor: luminoso; Mancebo: homem jovem; Enlevo: sensação de êxtase.</p>	
<p>15. Também tive um sonho</p>	
<p>Princesa do Catete: Tambem tive um sonho mas esse tristonho terrível medonho de effeito cruel sonhei que abrigára que amante creára no seio guardára feroz cascavel Um dia essa cobra as roscas desdobra e rabida obra traição sem igual sonhei que a serpente n'um vivo repente cravara-me o dente me fazendo mal Mas logo disse comigo mesma que não sou lesma a menina já longe vai! Sonho é mentira que importa pouco! é conto louco é conto louco bola que gyra que nos distrae</p> <p>Coro de Damas do Paço: Sonho é loucura que nosso siso que nosso siso repele até A creatura que tem juízo que tem juízo não dá-lhe fé! não! não!</p> <p>Princesa do Catete: Fiquei contente como criança com confiança ri da serpente da cascavel Sonho é mentira que importa pouco! É conto louco é conto louco bola que gyra que nos distrae</p> <p>Coro de Damas do Paço: Sonho é loucura que nosso siso que nosso siso repele até A creatura que tem juízo que tem juízo não dá-lhe fé! não! não!</p>	<p>Princesa do Catete: Também tive um sonho, mas esse tristonho, terrível, medonho, de efeito cruel. Sonhei que abrigara, que amante criara, no seio guardara feroz cascavel. Um dia, essa cobra, as roscas desdobra e, rábida*, obra traição sem igual. Sonhei que a serpente, num vivo repente, cravara-me o dente, me fazendo mal. Mas, logo disse comigo mesma que não sou lesma, a menina já longe vai! Sonho é mentira que importa pouco! É conto louco, é conto louco, bola que gira, que nos distrai.</p> <p>Coro de Damas do Paço: Sonho é loucura que nosso siso, que nosso siso repele até. A criatura que tem juízo, que tem juízo, não dá-lhe fé! Não! Não!</p> <p>Princesa do Catete: Fiquei contente como criança, com confiança ri da serpente, da cascavel. Sonho é mentira que importa pouco! É conto louco, é conto louco, bola que gira, que nos distrai.</p> <p>Coro de Damas do Paço: Sonho é loucura que nosso siso, que nosso siso repele até. A criatura que tem juízo, que tem juízo, não dá-lhe fé! Não! Não!</p>
<p>Rábida: furiosa, raivosa.</p>	

16. Coplas da Marquesa do Flamengo	
<p>Marquesa do Flamengo: Ha beijos de toda especie e de toda qualidade Ha beijos que se offerece com muita simplicidade mas outros com interesse tem maldade Beijos de mã para filha tem toda a simplicidade De irmão é doce estribilho de esposo é felicidade Mas beijo de peralvilho tem maldade.</p> <p>Um beijo só, sem abraço, tem toda a simplicidade, Mas um beijo n'um cachaço, quando a mão sem caridade nos apalpa os rins e o baço tem maldade O beijo que se demora nunca tem simplicidade Bole, bole por dentro por fóra provoca, provoca a fatalidade O beijo de quem namora... tem maldade</p>	<p>Marquesa do Flamengo: Há beijos de toda espécie e de toda qualidade. Há beijos que se oferece com muita simplicidade. Mas, outros, com interesse, têm maldade. Beijos de mãe para filha, têm toda a simplicidade. De irmão, é doce estribilho*, de esposo, é felicidade. Mas beijo de peralvilho*, tem maldade.</p> <p>Um beijo só, sem abraço, tem toda a simplicidade. Mas um beijo num cachaço*, quando a mão, sem caridade, nos apalpa os rins e o baço, tem maldade. O beijo que se demora, nunca tem simplicidade. Bole*, bole por dentro, por fora, provoca, provoca a fatalidade. O beijo de quem namora... tem maldade!</p>
<p>Estribilho: refrão de música, bordão; Peralvilho: indivíduo afetado, peralta; Cachaço: nuca; Bole: provoca.</p>	
17. Coro e bailado	
<p>Coro: Como o sol sai dentre as brumas, Como Venus das espumas e da concha os caracões como o tutano dos ossos como da fructa os caroços como a luz dos archotes e as couzas da natureza Assim sai nossa Princeza do ninho dos seus lencóis</p>	<p>Coro: Como o sol sai dentre as brumas, como Vênus*, das espumas, e da concha, os caracóis; como o tutano, dos ossos, como da fruta, os caroços, como a luz, dos archotes, e as coisas da natureza, assim sai nossa Princesa do ninho dos seus lençóis.</p>
<p>Vênus: deusa da beleza da mitologia greco-romana.</p>	
18. Tango do café e coplas do Frei Sarrabulho	
<p>Coro: Divino nectar nectar divino é o café O chá da Persia mais superfino tão bom não é.</p> <p>Duque do Boqueirão: Seu gosto amargo é saboroso melhor que o chá O seu perfume grato oloroso sonhos nos dá.</p> <p>Coro: Divino nectar divino nectar é o café O chá da Persia mais superfino tão bom não é</p> <p>Marquês do Flamengo: Nectar divino divina essencia café de truz! Nos nossos nervos grata influencia produz! produz!</p> <p>Coro: Divino</p>	<p>Coro: Divino néctar, néctar divino é o café! O chá da Pérsia, mais superfino, tão bom não é.</p> <p>Duque do Boqueirão: Seu gosto amargo é saboroso, melhor que o chá. O seu perfume, grato, oloroso*, sonhos nos dá.</p> <p>Coro: Divino néctar, divino néctar é o café! O chá da Pérsia, mais superfino, tão bom não é.</p> <p>Marquês do Flamengo: Néctar divino, divina essência, café de truz*! Nos nossos nervos, grata influência produz! Produz!</p> <p>Coro: Divino...</p>

<p>(interrompendo) Frei Sarrabulho: O café certo é muito bom p'ra digestão mas na minha opinião uma bôa feijoada muito bem engordurada da mais gosto ao cidadão Si o café tem bom sabor o feijão tem mais valor Si o café tem mais sabôr o feijão tem mais valor</p> <p>Coro: Ah! ah! ah! ah! Ora que disfarce! De que foi lembrar-se o nosso confessor</p> <p>Frei Sarrabulho: O café certo, é muito bom p'ra digestão. Mas na minha opinião, um famoso sarrabulho muito mais enche o bandulho mata a fome ao cidadão Si o café tem seu valor O sarrabulho é melhor Si o café tem seu valor O sarrabulho é melhor</p> <p>Coro: Ah! ah! ah! ah! Ora que disfarce de que foi lembrar-se o nosso confessor</p>	<p>(interrompendo) Frei Sarrabulho: O café certo é muito bom pra digestão. Mas, na minha opinião, uma boa feijoada, muito bem engordurada, dá mais gosto ao cidadão. Se o café tem bom sabor, o feijão tem mais valor. Se o café tem mais sabor, o feijão tem mais valor.</p> <p>Coro: Ah! Ah! Ah! Ah! Ora, que disfarce! De que foi lembrar-se o nosso confessor!</p> <p>Frei Sarrabulho: O café certo é muito bom pra digestão. Mas, na minha opinião, um famoso sarrabulho* muito mais enche o bandulho*, mata a fome ao cidadão. Se o café tem seu valor, o sarrabulho é melhor. Se o café tem seu valor, o sarrabulho é melhor.</p> <p>Coro: Ah! ah! ah! ah! Ora, que disfarce! De que foi lembrar-se o nosso confessor!</p>
<p>Oloroso: aromático; Truz: de primeira grandeza; Sarrabulho: prato de origem portuguesa que se prepara com os miúdos do porco e cabrito com sangue; Bandulho: barriga.</p>	
<p>19. Coro da febre amarela</p>	
<p>Coro: Ai! ai! A febre amarela ninguem foge della na triste esparrella quem é que não cai? Ai! ai! ai! ai! Si o susto somente no chão põe a gente da febre inclemente quem é que não cai? ai! ai! ai!</p>	<p>Coro de doentes: Ai! Ai! A febre amarela, ninguém foge dela; na triste esparrela*, quem é que não cai? Ai! ai! ai! ai! Se o susto somente no chão põe a gente, da febre inclemente quem é que não cai? Ai! Ai! Ai!</p>
<p>Esparrella: armadilha.</p>	
<p>20. Terceto da sedução</p>	
<p>(à parte) Duque do Boqueirão: Estes olhares estes meneios estes enleios tão singulares</p> <p>Princesa do Catete e Princesa do Botafogo: Somos galantes interessantes e deslumbrantes</p> <p>Todos: Quanto fulgor!</p> <p>Princesa do Catete: Somos princezas</p> <p>Princesa do Botafogo: nossas belezas</p>	<p>(à parte) Duque do Boqueirão: Estes olhares, estes meneios*, estes enleios* tão singulares.</p> <p>Princesa do Catete e Princesa do Botafogo: Somos galantes, interessantes e deslumbrantes.</p> <p>Todos: Quanto fulgor!</p> <p>Princesa do Catete: Somos princezas...</p> <p>Princesa do Botafogo: Nossas belezas...</p>

<p>Princesa do Catete: fazem mil prezas</p> <p>Todos: prezas de amor!</p> <p>Duque do Boqueirão: Querem ver que ellas estão rendidas estão cahidas das espinhellas.</p> <p>Princesa do Botafogo: Eu tenho graça que a gente embaça, não é chalaça, mentira, não! Eu sou menina</p> <p>Duque do Boqueirão: Ella é menina</p> <p>Princesa do Botafogo: tão papafina</p> <p>Duque do Boqueirão: tão papafina</p> <p>Princesa do Botafogo: que entro ladina que entro ladina, no coração no coração</p> <p>Duque: que entra ladina no coração no coração.</p> <p>Princesa do Catete: Não sou marisco mas tenho visco sou bom petisco <i>morceau de roi</i> Tenho feitiço que faz enguiço! Melhor que isso ninguém terá.</p> <p>Princesa do Catete e Princesa do Botafogo: Já está rendido todo cahido que o Deus Cupido matou-o já. Agora é irmos; quanto pedirmos, quanto esigirmos ele fará.</p> <p>Duque do Boqueirão: Já estou rendido todo cahido que o deus Cupido ah! sim! lambeu-me já lambeu-me já Agora é virem ah! quanto pedirem ah! quanto esigirem lhes farei cá lhes farei cá.</p>	<p>Princesa do Catete: ...fazem mil presas,</p> <p>Todos: Presas de amor!</p> <p>Duque do Boqueirão: Querem ver que elas estão rendidas, estão caídas das espinhelas*.</p> <p>Princesa do Botafogo: Eu tenho graça que a gente embaça, não é chalaça*, mentira, não! Eu sou menina...</p> <p>Duque do Boqueirão: Ela é menina...</p> <p>Princesa do Botafogo: ...tão papa-fina*,</p> <p>Duque do Boqueirão: ...tão papa-fina,</p> <p>Princesa do Botafogo: que entro ladina*, que entro ladina, no coração, no coração.</p> <p>Duque: que entra ladina no coração, no coração.</p> <p>Princesa do Catete: Não sou marisco, mas tenho visco, sou bom petisco, <i>morceau de roi</i>*, Tenho feitiço que faz enguiço*! Melhor que isso, ninguém terá.</p> <p>Princesa do Catete e Princesa do Botafogo: Já está rendido, todo caído, que o deus Cupido* matou-o já. Agora é irmos; quanto pedirmos, quanto exigirmos, ele fará.</p> <p>Duque do Boqueirão: Já estou rendido, todo caído, que o deus Cupido, ah! Sim! Lambeu-me já! Lambeu-me já! Agora é virem, ah! Quanto pedirem, ah! Quanto exigirem, lhes farei cá, lhes farei cá.</p>
<p>Meneios: movimentos;</p> <p>Enleios: envolvimento;</p> <p>Caída das espinhelas: estão entregues;</p> <p>Chalaça: deboche;</p>	

<p>Papa-fina: requintada;</p> <p>Ladina: esperta;</p> <p>Morceau de roi: do francês “pedaço de rei”, pode significar um prato de iguaria requintada;</p> <p>Cupido: deus do amor da mitologia greco-romana.</p>	
<p>21. Cena da conferência médica</p>	
<p>Dr. Jalapa: Salycilato porem de soda, cura de facto ninguem engorda E quando a gente se acha doente, mal estrebucha do mal na mão, chama-se o médico encyclopedico, mette-se mette-se a bucha n’uma injeção</p> <p>Dr. Caroba: (fallando) “Oh! o nitrato de pilocarpina!” Melhor resultado na febre amarella na febre typhoide já eu consegui usando o alcaloide de jaborandi Melhor que o sulfato que o sulfato de quina emprego nitrato nitrato de pilocarpina</p> <p>Dr. Seringa: Mas eu aos nitratos aos salycilatos as taes injeções prefiro outro agente applico ao doente as inhalações</p> <p>Coro: Quanto nitrato! salycilato! tud’isto extracto só de impostura Se da molestia se escapa a gente: morre o doente porem da cura</p>	<p>Dr. Jalapa: Salicilato, porém de soda, cura de fato, ninguém engorda. E quando a gente se acha doente, mal estrebucha do mal na mão, chama-se o médico enciclopédico, mete-se, mete-se a bucha numa injeção!</p> <p>Dr. Caroba: (falando) “Oh! O nitrato de pilocarpina!” Melhor resultado na febre amarela, na febre tifoide, já eu consegui usando o alcaloide de jaborandi. Melhor que o sulfato, que o sulfato de quina, emprego nitrato, nitrato de pilocarpina!</p> <p>Dr. Seringa: Mas eu, aos nitratos, aos salicilatos, às tais injeções, prefiro outro agente: aplico ao doente as inalações!</p> <p>Coro: Quanto nitrato! Salicilato! Tudo isto extrato só de impostura. Se da moléstia se escapa a gente, morre o doente, porém, da cura!</p>
<p>Jalapa: designação comum a diversas plantas utilizadas como purgativos;</p> <p>Salicilato de soda: salicilato de sódio; analgésico e antitérmico;</p> <p>Estrebucha: agita-se convulsivamente;</p> <p>Mete-se a bucha: tomada de atitude enérgica;</p> <p>Caroba: designação comum a várias árvores nativas do Brasil do gênero jacarandá;</p> <p>Nitrato de pilocarpina: medicamento extraído das folhas do jaborandi;</p> <p>Febre tifoide: doença aguda causada pela bactéria Salmonella;</p> <p>Alcaloide de jaborandi: substância derivada do jaborandi;</p> <p>Sulfato de quina: sulfato de quinina; alcaloide de gosto amargo que tem funções antitérmicas, antimaláricas e analgésicas;</p> <p>Impostura: ação de impostor; fraude.</p>	
<p>22. Romance do Duque do Boqueirão</p>	
<p>(dorido)</p> <p>Duque do Boqueirão: Ai! que desgraça! Estou derreado todo pisado feito uma massa de quingobó. Ai! o macaco Com a cambalhota meteu-me a bota fez-me n’um caco fez-me n’um pó! Sinto as artérias que se entumecem</p>	<p>(dorido*)</p> <p>Duque do Boqueirão: Ai! Que desgraça! Estou derreado, todo pisado, feito uma massa de quingobó*! Ai! O macaco, com a cambalhota, meteu-me a bota, fez-me num caco, fez-me num pó! Sinto as artérias que se entumecem.</p>

<p>só acontecem destas misérias destas misérias tão pouco sérias a mim só só Ai! ai! ai! ai!</p>	<p>Só acontecem destas misérias, destas misérias tão pouco sérias a mim só, só! Ai! ai! ai! ai!</p>
<p>Dorido: dolorido; Quingobó: quiabo.</p>	
<p>23. Tercetino</p>	
<p>Princesa do Botafogo e Príncipe Narciso: Enfim enfim te vejo te encontro enfim Posso em teus lábios colher um beijo que tem resábios de amendoim Um beijo doce como se fosse flôr de alfenim.</p> <p>(receioso) Dr. Raio Vulcão: Ai! que esparella! Que entaladella! Caio da lua vem... que caipora! Gemo na pua gemo na pua O meu futuro torna-se escuro mau! Cheira-me a sóva em que se prova pau!</p>	<p>Princesa do Botafogo e Príncipe Narciso: Enfim, enfim te vejo, te encontro, enfim. Posso, em teus lábios, colher um beijo que tem ressábios* de amendoim. Um beijo doce, como se fosse flor de alfenim*.</p> <p>(receoso) Dr. Raio Vulcão: Ai! Que esparrela*! Que entaladela*! Caio da lua, vem... que caipora*! Gemo na pua*, gemo na pua! O meu futuro torna-se escuro, mau! Cheira-me a sova em que se prova pau!</p>
<p>Ressábios: indícios; Alfenim: massa feita de açúcar; Entaladela: enrascada; Que caipora: que azar; Gemo na pua: indicativo de quem sofre.</p>	
<p>24. Terceto da traição</p>	
<p>Princesa do Botafogo e Príncipe Narciso: Ah! como é gostoso Viver num goso de um doce nó dous passarinhos dous passarinhos sobre os arminhos de um ninho de um ninho só A harpa dos seios vibrando enleios no mesmo tom no mesmo tom prazer tão ancho prazer tão ancho</p> <p>(com explosão de raiva) Princesa do Catete: Pois eu desmancho prazer tão bom</p> <p>Princesa do Botafogo e Príncipe Narciso: Ai! Que sorte dura! nossa ventura pela agua vai! Ai!</p> <p>Princesa do Catete: Oh! Si alguém me ataca qual jararaca me torno torno só.</p> <p>Todos: Não tenho pena! si a raiva acena como o chacal ciume inspira fico uma fera só faço o mal só faço o mal! Ah! Que mal sem cura minha ventura pela agua vai!</p>	<p>Princesa do Botafogo e Príncipe Narciso: Ah! Como é gostoso! Viver num gozo de um doce nó! Dois passarinhos, dois passarinhos sobre os arminhos de um ninho, de um ninho só! A harpa dos seios vibrando enleios no mesmo tom, no mesmo tom, prazer tão ancho*, prazer tão ancho!</p> <p>(com explosão de raiva) Princesa do Catete: Pois eu desmancho prazer tão bom!</p> <p>Princesa do Botafogo e Príncipe Narciso: Ai! Que sorte dura! Nossa ventura pela água vai! Ai!</p> <p>Princesa do Catete: Oh! Se alguém me ataca, qual jararaca me torno, torno só. Não tenho pena! Se a raiva acena como o chacal, ciúme inspira, fico uma fera, só faço o mal, só faço o mal!</p> <p>Todos: Ah! Que mal sem cura! Minha ventura pela água vai!</p>

ai! ai! ai! ai!	Ai! Ai! Ai! Ai!
Ancho: largo.	
25. Continuação do terceto da traição	
<p>Princesa do Botafogo: Eu sou bonita Linda catita qual parasita que s'abre em flôr tenho uns encantos encantos formosos que dão quebrantos que valem amor</p> <p>Princesa do Catete: Vês! sou formosa como uma rosa qual tuberosa que desabrocha Essa tua alma que amor encalma não pode a calma ter de uma rocha. Com tal belleza arma e defesa eu sou, eu sou princeza</p> <p>Princesa do Botafogo: Também eu sou</p> <p>Princesa do Catete: Vem à meus braços! Cae nestes laços! segue os meus passos</p> <p>Príncipe Narciso: Não vou! Não vou! Não vou senhora zangue-se embora Confesso agora com desafogo Minha alma é presa pela belleza Amo a Princeza do Botafogo</p> <p>Princesa do Botafogo: Ah! que allegria meiga sadia já me enebria tal confissão Tanta ventura sorri-me e apura toda ternura do coração</p> <p>Princesa do Catete: Morre a allegria que eu já sentia torna-me fria tal confissão a desventura cruel e dura porem tortura meu coração</p>	<p>Princesa do Botafogo: Eu sou bonita, linda catita*, qual parasita que se abre em flor. Tenho uns encantos, encantos formosos, que dão quebrantos*, que valem amor!</p> <p>Princesa do Catete: Vês! Sou formosa como uma rosa, qual tuberosa* que desabrocha. Essa tua alma que amor encalma, não pode a calma ter de uma rocha. Com tal beleza, arma e defesa, eu sou, eu sou Princesa!</p> <p>Princesa do Botafogo: Também eu sou!</p> <p>Princesa do Catete: Vem a meus braços! Cai nestes laços! Segue os meus passos!</p> <p>Príncipe Narciso: Não vou! Não vou! Não vou, senhora, zangue-se embora! Confesso agora, com desafogo: Minha alma é presa pela beleza! Amo a Princesa do Botafogo!</p> <p>Princesa do Botafogo: Ah! Que alegria meiga, sadia, já me inebria tal confissão. Tanta ventura sorri-me e apura toda ternura do coração!</p> <p>Princesa do Catete: Morre a alegria que eu já sentia, torna-me fria tal confissão. A desventura cruel e dura, porém, tortura meu coração!</p>
<p>Catita: atraente;</p> <p>Quebrantos: feitiços;</p> <p>Tuberosa: flor branca de odor suave e penetrante.</p>	
26. Saída	
<p>Princesa do Botafogo e Princesa do Catete: Assim ao mundo daremos um exemplo grande e bello Amanhã nos bateremos em feroz mortal duello!</p> <p>Príncipe Narciso: Assim assim nós veremos um exemplo nada bello Amanhã assistiremos à feroz mortal duello!</p>	<p>Princesa do Botafogo e Princesa do Catete: Assim, ao mundo daremos um exemplo grande e belo: Amanhã, nos bateremos em feroz mortal duelo!</p> <p>Príncipe Narciso: Assim, assim, nós veremos um exemplo nada belo. Amanhã, assistiremos a feroz mortal duelo!</p>

27. Final do Segundo Ato	
<p>Coro: Viva a seringa comprida e bella! Cura mandiga Na medicina nem tanto brilha a peregrina a peregrina salsaparrilha Ah! Nem a caroba nem a capeba nem maniçoba nem jurubeba Viva a seringa comprida e bella! Cura mandiga febre febre amarella!</p>	<p>Coro: Viva a seringa, comprida e bela! Cura mandinga*! Na medicina, nem tanto brilha a peregrina, a peregrina salsaparrilha*. Ah! Nem a caroba, nem a capeba*, nem maniçoba*, nem jurubeba*. Viva a seringa, comprida e bela! Cura mandiga, febre, febre amarela!</p>
<p>Mandinga: feitiçaria; Salsaparrilha: planta medicinal com raiz aromática; Capeba: planta alimentícia de folhas grandes; Maniçoba: planta típica da culinária paraense; Jurubeba: planta medicinal de sabor amargo.</p>	

Quadro 4 – Quadro comparativo do Segundo Ato do libreto de *A Princesa do Catete*, contendo notas e glossário.

TERCEIRO ATO	
28. Coro de introdução do Terceiro Ato	
<p>Coro de chins: Tchangs! Tchings! Somos a amostra dos bellos chins! Deste Cattete pelos confins já semeamos e já plantamos arroz e chá arroz e chá! Si temos cara cara de monos tão bons colonos nunca haverá Tchangs! Tchings! Somos a amostra dos bellos chins! Fumando ópio que é bom p'ra os rins, nos divertimos, depois dormimos depois dormimos roncamos cá Si temos cara cara de monos tão bons colonos nunca haverá Hinhing! Hinhong! Tchangs! Tchings! somos... a... amostra dos... bellos... chins!</p> <p>Coro de camponeses: É o trabalho lei santa que nos encanta que nos agrada Nos eleva o pensamento, o sentimento! Bendita enxada</p> <p>Coro de chins: Hinhing! Hinhong! Tchangs! Tchings! somos... a... amostra dos... bellos... chins!</p> <p>Coro de camponeses: É elle que allegra e rude</p>	<p>Coro de chins: Tchangs! Tchings! Somos a amostra dos bellos chins! Deste Catete, pelos confins, já semeamos e já plantamos arroz e chá, arroz e chá! Se temos cara, cara de monos, tão bons colonos, nunca haverá! Tchangs! Tchings! Somos a amostra dos bellos chins! Fumando ópio, que é bom pra os rins, nos divertimos, depois dormimos, depois dormimos, roncamos cá. Se temos cara, cara de monos, tão bons colonos, nunca haverá! Hinhing! Hinhong! Tchangs! Tchings! somos... a... amostra dos... bellos... chins!</p> <p>Coro de camponeses: É o trabalho lei santa que nos encanta, que nos agrada. Nos eleva o pensamento, o sentimento! Bendita enxada!</p> <p>Coro de chins: Hinhing! Hinhong! Tchangs! Tchings! somos... a... amostra dos... bellos... chins!</p> <p>Coro de camponeses: É ele que alegre e, rude,</p>

<p>traz a virtude que o céu bem disse! Nos prepara com descanso um bom remanso para a velhice.</p>	<p>traz a virtude que o céu bendisse! Nos prepara com descanso um bom remanso para a velhice.</p>
29. Romance do Príncipe Narciso	
<p>Príncipe Narciso: Anjos do céu! que demora! como bate o coração! Como se agita, palpita, grita, cruelmente se apavora, Ah! geme, e chora Sente sente vaga inquietação</p> <p>Ai! meu peito porventura desgraças pressentirá? Como combate se abate bate será porque a desventura fria, e dura não longe de mim de mim vem já?</p> <p>Anjos de céu! a desgraça com seu cortejo cortejo feroz de mim affasta nefasta! Basta! Longe essa nuvem nuvem que passa e qu'embraça o azul o azul dos céos sobre nós sobre nós!</p>	<p>Príncipe Narciso: Anjos do céu! Que demora! Como bate o coração! Como se agita, palpita, grita, cruelmente se apavora. Ah! Geme e chora, sente, sente vaga inquietação.</p> <p>Ai! Meu peito, porventura desgraças pressentirá? Como combate, se abate, bate. Será porque a desventura, fria e dura, não longe de mim, de mim, vem já?</p> <p>Anjos de céu! A desgraça, com seu cortejo, cortejo feroz de mim afasta, nefasta! Basta! Longe essa nuvem, nuvem que passa e que embaça o azul, o azul dos céus sobre nós, sobre nós!</p>
30. Cena do desafio	
<p>Princesa do Catete: Estou como uma brasa! cruel raiva me abrasa, domina-me o furor</p> <p>Princesa do Botafogo: Coragem tenho ingente! E sinto-me contente pois só me abrasa o amôr!</p> <p>Príncipe Narciso: Em ambas odio espuma! eu tenho pena d'uma; da outra tenho horror!</p> <p>Pagem: Estão da raiva presas Separam as princesas ciumes, odio amor</p> <p>Princesa do Catete: Estou como uma brasa!</p> <p>Pagem: Espanta-me essa rixa</p> <p>Príncipe Narciso: É briga de mulher. É briga de mulher.</p> <p>Princesa do Catete: Ahi tem duas pistolas Iguais até nas molas;</p>	<p>Princesa do Catete: Estou como uma brasa! Cruel raiva me abrasa, domina-me o furor!</p> <p>Princesa do Botafogo: Coragem tenho ingente*! E sinto-me contente, pois só me abrasa o amor!</p> <p>Príncipe Narciso: Em ambas ódio espuma! Eu tenho pena duma; da outra, tenho horror!</p> <p>Pagem: Estão da raiva presas! Separam as Princesas ciúmes, ódio, amor.</p> <p>Princesa do Catete: Estou como uma brasa!</p> <p>Pagem: Espanta-me essa rixa!</p> <p>Príncipe Narciso: É briga de mulher! É briga de mulher!</p> <p>Princesa do Catete: Aí tem duas pistolas iguais até nas molas;</p>

<p>escolhe a que quizer</p> <p>Princesa do Botafogo: Escolho qualquer uma.</p> <p>Princesa do Catete: Escolha sempre alguma...</p> <p>Princesa do Botafogo: Qualquer: seja qualquer</p> <p>Princesa do Catete: Qualquer das duas presta. Escolha.</p> <p>Princesa do Botafogo: Escolho esta.</p> <p>Princesa do Catete: A minha, ei-la aqui está. Agora tome espaço Depois do quarto passo... alli fique acolá</p> <p>Princesa do Botafogo: Aqui?</p> <p>Princesa do Catete: Ahi. Estou prompta.</p> <p>Princesa do Botafogo: Justemos nossas contas. Agora.</p> <p>Princesa do Catete e Princesa do Botafogo: Vamos já! Será de morte o duello, é o duello de morte! Narciso será o premio da que tivér melhor sorte</p> <p>Príncipe Narciso e pagem: Será de morte o duello, é o duello de morte! Narciso será o premio da que tivér melhor sorte</p>	<p>escolhe a que quiser.</p> <p>Princesa do Botafogo: Escolho qualquer uma.</p> <p>Princesa do Catete: Escolha sempre alguma...</p> <p>Princesa do Botafogo: Qualquer... seja qualquer.</p> <p>Princesa do Catete: Qualquer das duas presta. Escolha.</p> <p>Princesa do Botafogo: Escolho esta!</p> <p>Princesa do Catete: A minha, ei-la, aqui está. Agora tome espaço. Depois do quarto passo... Ali, fique acolá.</p> <p>Princesa do Botafogo: Aqui?</p> <p>Princesa do Catete: Aí. Estou pronta.</p> <p>Princesa do Botafogo: Justemos nossas contas. Agora!</p> <p>Princesa do Catete e Princesa do Botafogo: Vamos já! Será de morte o duelo, é o duelo de morte! Narciso será o prêmio da que tiver melhor sorte!</p> <p>Príncipe Narciso e pajem: Será de morte o duelo, é o duelo de morte! Narciso será o prêmio da que tiver melhor sorte!</p>
<p>Ingente: enorme.</p>	
<p style="text-align: center;">31. Cena do duelo</p>	
<p>Dr. Raio Vulcão: Na primeira palmadinha</p> <p>Coro: Não.</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Na segunda palmadinha</p>	<p>Dr. Raio Vulcão: Na primeira palmadinha.</p> <p>Coro: Não.</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Na segunda palmadinha.</p>

<p>Coro: Não.</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Na terceira palmadinha “Lá vai obra!”</p> <p>Coro: Sim.</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Bato uma nesta mão</p> <p>Coro: (Batem palmas)</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Esta ainda...</p> <p>Coro: Não é, não Oh! que duello famoso! sempre é briga de mulher! Oh! que caso espantoso!</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Que duello! Que duello! Venha vel-o quem quizer. Bato duas nesta mão.</p> <p>Coro: (Batem palmas)</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Esta ainda...</p> <p>Coro: Não é, não. Oh! que briga espantosa! sempre é briga de mulher! tudo por causa da prosa de um namorado de um qualquer.</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Bato... Bato...</p>	<p>Coro: Não.</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Na terceira palmadinha. “Lá vai obra!”</p> <p>Coro: Sim!</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Bato uma nesta mão.</p> <p>Coro: (Batem palmas)</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Esta ainda...</p> <p>Coro: Não é, não! Oh! Que duelo famoso sempre é briga de mulher! Oh! Que caso espantoso*!</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Que duelo! Que duelo! Venha vê-lo quem quiser. Bato duas nesta mão.</p> <p>Coro: (Batem palmas)</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Esta ainda...</p> <p>Coro: Não é, não! Oh! Que briga espantosa sempre é briga de mulher! Tudo por causa da prosa de um namorado, de um qualquer!</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Bato... Bato...</p>
<p>Espantoso: assustador.</p>	
<p style="text-align: center;">32. Seguimento da cena do duelo</p>	
<p>Princesa do Botafogo e Princesa do Catete: Somos princezas de sangue azul. Estamos presas por um taful Ambas queremos a mesma mão e só teremos consolação quando só uma ficar de pé só nos estuma de amor a fé</p>	<p>Princesa do Botafogo e Princesa do Catete: Somos princezas de sangue azul. Estamos presas por um taful. Ambas queremos a mesma mão, e só teremos consolação quando só uma ficar de pé. Só nos estuma* de amor a fé!</p>

<p>Coro: São as princesas de sangue azul Estavam presas por um taful</p> <p>Princesa do Botafogo: Fui insultada desfeiteada como lacaia, sem desafoço.</p> <p>Princesa do Catete: Fui iludida escarnecida pela lacraia do Botafogo.</p> <p>Princesa do Botafogo e Princesa do Catete: E facto novo si exemplo ao povo constante, forte, se deve dar se deve dar para modelo nosso duelo, feroz, de morte terá lugar terá lugar</p> <p>Coro: São as princesas de sangue azul Estavam presas por um taful.</p>	<p>Coro: São as princesas de sangue azul! Estavam presas por um taful!</p> <p>Princesa do Botafogo: Fui insultada, desfeiteada* como lacaia*, sem desafoço*!</p> <p>Princesa do Catete: Fui iludida, escarnecida* pela lacraia do Botafogo!</p> <p>Princesa do Botafogo e Princesa do Catete: E fato novo se exemplo ao povo, constante, forte, se deve dar, se deve dar! Para modelo, nosso duelo, feroz, de morte, terá lugar, terá lugar!</p> <p>Coro: São as princesas de sangue azul! Estavam presas por um taful!</p>
<p>Estuma: estimula; Desfeiteada: afrontada; Lacaia: serva; Desafoço: alívio; Escarnecida: ridicularizada.</p>	
<p>33. Repetição da cena do duelo</p>	
<p>Marquês do Flamengo: Bato... Bato... Bato uma nesta mão</p> <p>Coro: (Batem palmas)</p> <p>Marquês do Flamengo: Esta ainda</p> <p>Coro: Não é, não. Oh! que duello famoso! sempre é briga de mulher! Oh! que caso espaventoso!</p> <p>Duque do Boqueirão e Dr. Raio Vulcão: Não me agrada cassuada tão chinfrim.</p> <p>Marquês do Flamengo: Bato uma nesta mão</p> <p>Coro: (Batem palmas)</p> <p>Marquês do Flamengo: Esta ainda</p>	<p>Marquês do Flamengo: Bato... Bato... Bato uma nesta mão.</p> <p>Coro: (Batem palmas)</p> <p>Marquês do Flamengo: Esta ainda.</p> <p>Coro: Não é, não! Oh! Que duelo famoso sempre é briga de mulher! Oh! Que caso espaventoso!</p> <p>Duque do Boqueirão e Dr. Raio Vulcão: Não me agrada caçoada* tão chinfrim*!</p> <p>Marquês do Flamengo: Bato uma nesta mão.</p> <p>Coro: (Batem palmas)</p> <p>Marquês do Flamengo: Esta ainda.</p>

<p>Coro: Não é, não. Oh! que duello espaventoso! Que duello! Agora sim!</p> <p>Duque do Boqueirão e Dr. Raio Vulcão: Não me agrada cassuada tão chinfrim!</p> <p>Marquês do Flamengo: Bato, bato, três assim... Bato... Bato, bato três assim</p> <p>Coro: (Batem palmas)</p> <p>Marquês do Flamengo: Esta agora</p> <p>Todos: Fogo, sim!</p>	<p>Coro: Não é, não! Oh! Que duello espaventoso! Que duello! Agora sim!</p> <p>Duque do Boqueirão e Dr. Raio Vulcão: Não me agrada caçoada tão chinfrim!</p> <p>Marquês do Flamengo: Bato, bato, três assim... Bato... Bato, bato, três assim.</p> <p>Coro: (Batem palmas)</p> <p>Marquês do Flamengo: Esta agora!</p> <p>Todos: Fogo, sim!</p>
<p>Caçoada: zombaria; Chinfrim: inútil.</p>	
<p>34. Coro do duelo</p>	
<p>Coro: Duello enorme original! E mais conforme co'a moral. É a capoeira instituição, mui lisongeira desta nação. Em qualquer lide de uma eleição Em qualquer lide de uma eleição Sempre sempre decide da votação. Duello enorme original! E mais conforme co'a moral. É a capoeira instituição, mui lisongeira desta nação.</p>	<p>Coro: Duelo enorme, original! E mais conforme com a moral. É a capoeira, instituição mui* lisonjeira desta nação. Em qualquer lide de uma eleição, em qualquer lide de uma eleição, sempre, sempre decide da votação. Duelo enorme, original! E mais conforme com a moral. É a capoeira, instituição mui lisonjeira desta nação.</p>
<p>Mui: muito.</p>	
<p>35. Final do duelo</p>	
<p>Princesa do Catete e Princesa do Botafogo Arreda! estamos armadas! arreda! arreda! p'ra traz! Desesperadas, desesperadas, apaixonadas, endiabradas endiabradas combateremos pan! pin! pan! pin! traz, zás! Sem gerigonça, quaes duas onças, nos morderemos atracaremos, e morreremos como rivaes.</p> <p>(À meia voz. O canto distinto)</p> <p>Coro: Misericorida! horror! horror! Quanta mixórdia por um amor!</p>	<p>Princesa do Catete e Princesa do Botafogo: Arreda*! Estamos armadas! Arreda! Arreda! Pra trás! Desesperadas, desesperadas, apaixonadas, endiabradas, endiabradas, combateremos! Pan! Pin! Pan! Pin! Trás, zás! Sem geringonça*, quais duas onças, nos morderemos, atracaremos, e morreremos como rivais.</p> <p>(À meia voz. O canto distinto)</p> <p>Coro: Misericórdia! Horror! Horror! Quanta mixórdia* por um amor!</p>

<p>Arreda: desvia;</p> <p>Geringonça: aparelho complicado;</p> <p>Mixórdia: complicação.</p>	
<p>36. Coro e Dr. Raio Vulcão</p>	
<p>Coro: Fóra os tutores qu'eram senhores! Ecô! Ecô! Ecô!</p> <p>Dr. Raio Vulcão: O meu futuro tenho seguro olé! olô!</p> <p>Coro: Viva a senhora, rainha agora!</p> <p>Dr. Raio Vulcão: O meu futuro tenho seguro olé! olô!</p> <p>Coro: Ecô! Vivô! Vivô! Vivô! Vivô!</p>	<p>Coro: Fóra os tutores que eram senhores! Ecô! Ecô! Ecô!</p> <p>Dr. Raio Vulcão: O meu futuro tenho seguro! Olé! Olô!</p> <p>Coro: Viva a senhora, Rainha agora!</p> <p>Dr. Raio Vulcão: O meu futuro tenho seguro! Olé! Olô!</p> <p>Coro: Ecô! Vivô! Vivô! Vivô! Vivô!</p>
<p>37. Final do Terceiro Ato</p> <p>Parte 1</p>	
<p>Princesa do Botafogo: Doces prazeres amor ovante d'hoje em diante desfructarei; junto d'aquelle amor anhella, que a sorte bella tornou meu rei.</p> <p>Princesa do Catete: Doces prazeres, amor ovante, d'ora em diante não mais terei; porém no throno, que a gente anhella, ventura bella desfructarei.</p> <p>Príncipe Narciso: Doces prazeres, amor ovante, d'hoje em diante desfructarei; junto a Princeza formosa e bella que o amor anhella, que tanto amei.</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Só eu escuro vejo o futuro nem tenho furo Forte macaca! Mas de partido por ser sabido, mudo atrevido, viro a casaca</p> <p>Princesa do Botafogo: Ninguem agora ao nosso gozo todo raivoso virá se oppôr! E desta forma cheio de glórias canta victorias canta victorias o nosso amôr.</p>	<p>Princesa do Botafogo: Doces prazeres, amor ovante*, de hoje em diante, desfrutarei; junto daquele amor anhela*, que a sorte bela tornou meu rei.</p> <p>Princesa do Catete: Doces prazeres, amor ovante, de hora em diante não mais terei; porém, no trono, que a gente anhella, ventura bela desfrutarei.</p> <p>Príncipe Narciso: Doces prazeres, amor ovante, de hoje em diante desfrutarei; junto à Princesa, formosa e bela, que amor anhella, que tanto amei.</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Só, eu, escuro, vejo o futuro. Nem tenho furo. Forte macaca! Mas, de partido, por ser sabido, mudo atrevido, viro a casaca!</p> <p>Princesa do Botafogo: Ninguém, agora, ao nosso gozo, todo raivoso, virá se opor! E desta forma, cheio de glórias, canta vitórias, canta vitórias o nosso amor!</p>

<p>Princesa do Catete: Ninguém agora ao pleno gozo todo raivoso irá se oppor ah! sim! E desta forma cheio de glorias canta victorias ah! sim! canta victorias o seu amor.</p> <p>Príncipe Narciso: Ninguém agora ao nosso gozo todo raivoso virá se oppôr! E desta forma cheio de glorias canta victorias canta victorias o nosso amôr.</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Pois não sou tolo Tenho miolo! E quero o bolo só para mim ah! só! Que muita gente de siso e dente Ah! sim! selectamente procede assim.</p> <p>Zebra: “É virar casaca a tempo e com jeito.”</p>	<p>Princesa do Catete: Ninguém, agora, ao pleno gozo, todo raivoso, irá se opor! Ah! Sim! E desta forma, cheio de glórias, canta vitórias, ah! Sim! Canta vitórias o seu amor.</p> <p>Príncipe Narciso: Ninguém agora, ao nosso gozo, todo raivoso, virá se opor! E desta forma, cheio de glórias, canta vitórias, canta vitórias o nosso amor!</p> <p>Dr. Raio Vulcão: Pois não sou tolo, tenho miolo! E quero o bolo só para mim, ah! Só! Que muita gente de siso e dente, ah! Sim! Seletamente procede assim.</p> <p>Homem do Coro: “É virar casaca a tempo e com jeito.”</p>
<p>Ovante: radiante; Anhela: desejado.</p>	
<p>37. Final do Terceiro Ato Parte 2</p>	
<p>Princesa do Catete, Marquesa do Flamengo, Duque do Boqueirão, Marquês do Flamengo, Dr. Raio Vulcão e Frei Sarrabulho: Haja dança haja e haja festa! Haja prazer sem cessar Pois uma corte não presta sem constante sem constante pandegar!</p> <p>Coro: Haja festa sem cessar! Só nos resta só nos resta pandegar!</p> <p>Princesa do Botafogo e Príncipe Narciso: Que alegre a corte pandegue! que à mil delírios se entregue! Cada qual procura e segue o que alegre o pode pôr. Mas nós de enlevos no meio unamos o nosso seio d’ora avante sem receio vivamos para amor</p> <p>Coro: Haja festa sem cessar sem cessar! Só nos resta pandegar! Pandegar!</p> <p>Princesa do Catete, Marquesa do Flamengo, Duque do Boqueirão, Marquês do Flamengo, Dr. Raio Vulcão e Frei Sarrabulho: Haja festa sem cessar sem cessar! Só nos resta pandegar! Haja festa sem cessar sem cessar!</p>	<p>Princesa do Catete, Marquesa do Flamengo, Duque do Boqueirão, Marquês do Flamengo, Dr. Raio Vulcão e Frei Sarrabulho: Haja dança, haja e haja festa! Haja prazer sem cessar! Pois uma corte não presta sem constante, sem constante pandegar*!</p> <p>Coro: Haja festa sem cessar! Só nos resta, só nos resta pandegar!</p> <p>Princesa do Botafogo e Príncipe Narciso: Que alegre a corte pandegue! Que a mil delírios se entregue! Cada qual procura e segue o que alegre o pode por. Mas nós, de enlevos no meio, unamos o nosso seio, doravante, sem receio, vivamos para amor!</p> <p>Coro: Haja festa sem cessar, sem cessar! Só nos resta pandegar! Pandegar!</p> <p>Princesa do Catete, Marquesa do Flamengo, Duque do Boqueirão, Marquês do Flamengo, Dr. Raio Vulcão e Frei Sarrabulho: Haja festa sem cessar, sem cessar! Só nos resta pandegar! Haja festa sem cessar, sem cessar!</p>

<p>Só nos resta pandegar! Ah! Sim! Só nos resta pandegar!</p> <p>Princesa do Botafogo e Príncipe Narciso: Ah! só para amor! Ah! só para amor! Vivamos vivamos só para amor, Para amor vivamos, vivamos só para amor!</p>	<p>Só nos resta pandegar! Ah! Sim! Só nos resta pandegar!</p> <p>Princesa do Botafogo e Príncipe Narciso: Ah! Só para amor! Ah! Só para amor! Vivamos, vivamos só para amor, para amor vivamos, vivamos só para amor!</p>
<p>Pandegar: festejar.</p>	

Quadro 5 – Quadro comparativo do Terceiro Ato do libreto de *A Princesa do Catete*, contendo glossário.

ANEXO III – Aparato crítico de nossa *Edip*

Nota sobre as modificações gerais de padronização editorial realizadas para a construção de nossa *Edip*:

Com relação à padronização editorial de nossa *Edip*, adicionamos abreviaturas dos nomes dos personagens e do piano em todos os sistemas, além da manutenção das chaves de agrupamento para as mãos do piano e para os coros. Da mesma forma, foi mantida a armadura de clave em todos os sistemas, como é de uso nas edições musicais da atualidade. Foram incluídas, ainda, numeração de compasso a cada sistema e paginação, no alto de cada folha.

Ainda em relação a esse parâmetro, realizamos a substituição recorrente de figuras de abreviatura de repetição de notas e de compassos inteiros por seus correspondentes. Os símbolos de arpejo foram grafados em posição anterior, precedendo cada acorde a ser arpejado. Também realizamos a adequação de posicionamento de indicações de dinâmica (grafadas em itálico) que o compositor registrou abaixo da pauta da linha da mão esquerda do piano e do coro, reorganizando as mesmas para a centralização das pautas, porém, mantendo proximidade com as linhas melódicas às quais relacionam.

Com relação às indicações de andamento, optamos por grafá-las em negrito, e por extenso as que o compositor abreviou no manuscrito. Algumas das indicações de caráter que o compositor registrou no manuscrito encontram-se em português, outras, em italiano. Preferimos unificar, utilizando somente o italiano.

Outro dado de relevância, no tocante à padronização editorial, é que optamos pela realocação da ordem das vozes solistas na grade, começando pela voz mais aguda até a mais grave, de cima para baixo, como utilizado normalmente em edições de obras vocais. Foram adicionados textos para todas as vozes dos coros da opereta e apresentamos as escolhas de designação de naipes a seguir.

O 1. *Coro de introdução do Primeiro Ato* é o primeiro número da opereta *A Princesa do Catete* com intervenção vocal. Nele é possível vermos, no manuscrito, a denominação “Coro” abrangendo três pentagramas unidos por chave, ambos com

*divisi*⁶⁴ de duas vozes cada, sugerindo uma distribuição coral muito semelhante às apresentadas em edições de partituras de óperas do período Romântico. Ao observarmos partituras de editoras tradicionais como a Ricordi⁶⁵, responsável por grande parte da publicação de óperas do século XIX, notamos a frequência como tal forma de distribuição das vozes do coro ocorre. Em partituras editadas desse período, frequentemente eram registrados os quatro naipes corais – soprano, contralto, tenor e baixo – com *divisi*, distribuídos em três pentagramas unidos por chave com a seguinte designação, de cima para baixo: primeira pauta em clave de Sol, “soprano”, contendo dois ou três *divisi*, equivalendo a soprano, meio soprano e contralto; pauta central em clave de Sol, “tenor”, com dois *divisi* para tenor 1 e 2 – esta, apresentando a abreviatura de clave híbrida⁶⁶ (“clave de tenor”), cujo som real deve ser executado uma oitava abaixo; e a última, em clave de Fá na quarta linha, com dois *divisi*, sendo barítono e baixo.

A seguir, nas Figuras 14 e 15, apresentamos trechos da partitura de *La Traviata* (1853), de Giuseppe Verdi (1813-1901), em edição da Ricordi (1914)⁶⁷, na qual visualizamos a distribuição das vozes do coro como descrita anteriormente:

The image shows a musical score snippet from the introduction of the first act of *La Traviata*. It features five staves. The top two staves are for the characters 'DOTTORE' and 'MARCHESE'. The next three staves are grouped under the label 'Coro' and are labeled 'Soprani', 'Tenori', and 'Bassi' from top to bottom. The bottom staff is for the 'Violini'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal parts are marked with 'divisi' and 'p' (piano).

Figura 19 – Nº5 da Introdução do Primeiro Ato de *La Traviata* (p.65), edição da Ricordi, onde podemos ver as designações dos naipes vocais agrupados pela chave do coro.

⁶⁴ Segundo o *Dicionário Grove de Música* (1994), a expressão italiana *divisi* (dividido) é uma instrução para que parte da orquestra se divida em duas ou mais, muitas vezes mantendo-se tal divisão num mesmo pentagrama.

⁶⁵ A editora Ricordi, fundada em 1808, em Milão, na Itália, consagrou-se por ter o maior número de publicações de óperas italianas do século XIX e XX.

⁶⁶ Segundo MED (1996, p.58), a abreviatura de clave híbrida é “uma combinação da clave de Sol com a clave de Dó na quarta linha”, de forma a ser possível grafar as notas cantadas pelo tenor na clave de Sol, mas indicando que soem oitava abaixo. Tal configuração intenta o pouco uso de notas suplementares inferiores e superiores.

⁶⁷ Disponível em <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/514870/oezt>, acesso em 03 de out. 2020.

The image shows a musical score for a chorus in Italian. It consists of three staves of music. The lyrics are: '-tem-pri per go - der, per go - - der, si, nel ri - po-so ancor la fe - na si ri - tem-pri, si ri - tem-pri per go - der, si, nel ri - po-so ancor la le - na si ri - tem-pri, si ri - per go - - der, si, nel ri - po-so ancor la le - na si ri - tem-pri, si ri -'. The word 'Coro' is written on the left side of the first staff.

Figura 20 – Trecho do coro de *La Traviata*, de G. Verdi, no qual vemos os quatro naipes vocais distribuídos em três pentagramas com seus *divisi* (N^o5 da Introdução do 1^o Ato, p.75).

Nesse número de *A Princesa do Catete*, 1. *Coro de introdução do Primeiro Ato*, o coro apresenta o seguinte âmbito vocal:

Primeira linha: voz de cima, Ré₃ a Sol₄ e voz de baixo, Si₂ a Mib₄;

Segunda linha: voz de cima, Ré₃ a Mi₄ e voz de baixo, Sib₂ a Mib₄;

Terceira linha: voz de cima, Ré₂ a Mib₃ e voz de baixo, Sol₁ a Ré₃.

Após observarmos o âmbito vocal de cada linha do coro nesse número, confirmamos a adequação de cada voz para as designações de: soprano e contralto (podendo ser executada por voz de meio-soprano ou contralto), tenor 1 e tenor 2, baixo 1 e 2. De tal maneira, estas serão as designações para coro misto em três pentagramas que utilizamos em nossa edição. Chamamos a atenção para o fato de que tanto para a segunda linha do coro quanto para o pentagrama do solista tenor (localizado acima da chave do coro), empregamos a clave de Sol com indicação de oitava abaixo no início do pentagrama das vozes de tenor, como de costume em partituras vocais.

No 3. *Final da grande cena*, o compositor utilizou dois pentagramas para o coro, sem especificar as vozes. De acordo com nosso entendimento interpretativo para esse número, contando com uma espécie de levante à revolta, incitados pelo personagem do Dr. Raio Vulcão, preferimos aderir a um coro formado somente por vozes masculinas com *divisi*. Esse coro retorna com a mesma formação na 8. *Cena da perseguição*, ainda no Primeiro Ato.

Ao 12. *Final do Primeiro Ato*, temos a participação de dois coros distintos: primeiramente o coro geral, coro misto com a formação de três pentagramas, e a primeira aparição do coro de chins. Esse coro é designado pelo compositor em seu

manuscrito como “6 sopranos e 6 tenores” e é apresentado com dois pentagramas. Em nossa *Edip*, mantivemos essa configuração.

Do 13. *Coro de introdução do Segundo Ato*, passando por 14. *Tive um sonho*, até 15. *Também tive um sonho*, o compositor nos indica um coro com um ou dois pentagramas, as Damas do Paço. Para tal, designamos dois pentagramas, sendo o de cima para o naipe de sopranos e o de baixo para o naipe de contraltos.

Para 17. *Coro e bailado* e em sua sequência 18. *Tango do café e coplas do Frei Sarrabulho*, no início do Segundo Ato, Euclides Fonseca designou os naves de soprano, tenor, barítono e baixo, distribuídos em dois pentagramas. Mantivemos os dois pentagramas, porém, adicionamos a designação do naipe de contraltos ao primeiro deles e os barítonos passaram a ser o naipe de baixo 1.

No 28. *Coro de introdução do Terceiro Ato*, temos novamente o coro do chins, com somente um pentagrama, sem designação vocal. Para tal, preferimos trabalhar somente com o naipe de tenores. Em seguida, nesse mesmo número, há o registro do coro misto outra vez, interpretando o coro de camponeses.

Outro dado de relevância pertencente ao parâmetro de padronização editorial é a *interferência editorial* realizada em nossa *Edip*, ou seja, as informações de organização cênica/interpretativa que adicionamos à edição. Elas são facilmente identificadas pelo leitor/performer, situadas em caixas acima da pauta do personagem para a qual são designadas, ou com o nome do personagem caso ele não tenha partes cantadas naquele número, como na Figura 16 a seguir:

12 30. Cena do desafio

67

P.B. Tapa os olhos com a mão, com receio. Aponta a pistola para várias direções. Dr.RV.: ri, esfregando as mãos.

se - rá o prê - mio da que ti - ver me - lhor

P.C. Costas da mão à testa, feição preocupada, disfarçadamente. Aponta a pistola para várias direções.

se - rá o prê - mio da que ti - ver me - lhor

Figura 21 – Excerto da *Edip* de *A Princesa do Catete*, número 30, *Cena do desafio*, c.67-69, linhas das personagens Princesa do Botafogo e Princesa do Catete. Nas caixas retangulares, constam as interferências editoriais de indicações cênicas para as respectivas personagens que têm linha vocal nesse número. Consta, também, uma indicação cênica para o Dr. Raio Vulcão, com abreviatura de seu nome, uma vez que não há parte cantada voltada para esse personagem no número 30, especificamente.

No caso de indicações de expressões e falas de personagens registradas pelo compositor Euclides Fonseca em seu manuscrito, preferimos deixá-las, em nossa *Edip*, entre parênteses e em negrito regular, com as falas anotadas entre aspas, como no exemplo demonstrado na Figura 17, a seguir:

25

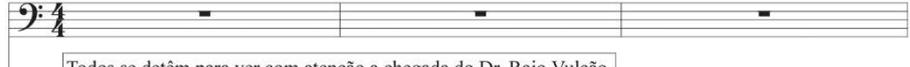
2. Grande cena

Sem música. Um assessor do Dr. Raio Vulcão surge rapidamente dos fundos e coloca-se à frente, em destaque. Com ar solene, ele diz o texto a seguir:

("Temos um homem... um tribuno... um herói!...")

Andante giusto

Dr. Raio Vulcão



Todos se detêm para ver com atenção a chegada do Dr. Raio Vulcão.

Sopranos e contraltos



Figura 22 – Excerto da *Edip de A Princesa do Catete*, número 2, *Grande cena*, c.1-3, linha do Dr. Raio Vulcão, sopranos e contraltos. Entre parênteses, aspas e negrito, consta a fala do personagem Dr. Raio Vulcão, assim como registrada pelo compositor Euclides Fonseca em seu manuscrito da opereta.

Nota sobre as correções de autoria do compositor no manuscrito:

Em nossa pesquisa sobre a fonte manuscrita de *A Princesa do Catete*, notamos correções realizadas com a grafia de Euclides Fonseca em correções de nota (arredondamentos de alturas de notas), eliminação de compassos⁶⁸ (rasuras) e colagens por sobre alguns compassos. Para tais apontamentos, apresentamos o Quadro 6, contendo, em colunas da esquerda para a direita: tipo de correção, título do número musical, localização de compasso, indicação de voz (quando se aplica), e alteração realizada.

Correção	Número musical	Compasso	Voz	Alteração
Eliminação de compasso	1. <i>Coro de introdução do Primeiro Ato</i>	15	grade	eliminação
Correção de nota		55	Tenor	Lá3 e Si3 para Si3 e Dó4
Correção de nota	2. <i>Grande cena</i>	36	Dr.RV.	Si2 para Lá2
		43	idem	Mi2 para Ré2
		71	Coro, 3ª pauta	Si1 e Dó2 para Lá1 e Si1
		82	Dr.RV.	Ré4 para Dó4 e Si3 para Dó 4
Colagem	5. <i>Duetino</i>	4	md. e me.	-
		15	me.	-
		20-21	me.	-
		23	Dr.RV.	-

⁶⁸ A coluna com localização do compasso eliminado/rasurado mostra a numeração de compasso antes da referida eliminação.

		30-31	me.	-
		33	Dr.RV.	-
Eliminação de compasso		22-23	grade	eliminação
Colagem	8. <i>Cena da perseguição</i>	4-5	Dr.RV.	-
Correção de nota	9. <i>Bolero da Princesa do Catete</i>	25	Coro, 2ª pauta	Si2 para Lá2
		32	Coro, 3ª pauta	Sol2 para Lá2
		36	P.C.	Fá3 para Mi3
		83	Coro, 2ª pauta	Sol2 para Lá2
Correção de nota	10. <i>Valsa concertante</i>	45	P.N.	Dó4 para Ré4
Eliminação de compasso	12. <i>Final do Primeiro Ato</i>	20-21	grade	eliminação
Correção de nota	18. <i>Tango do café e coplas do Frei Sarrabulho</i>	9	md.	Dó4 para Si3
Correção de nota	19. <i>Coro da febre amarela</i>	13	Coro, 3ª pauta	Mi2 para Ré2
Eliminação de compasso	20. <i>Terceto da sedução</i>	55-56	grade	eliminação
Correção de nota	21. <i>Cena da conferência médica</i>	15	Dr.J.	Sol2 e Lá2 para Fá2 e Sol2
		30	Dr.C.	Sol2 para Lá2
Correção de nota	24. <i>Terceto da traição</i>	44	me.	Mi2 para Fá#2
		27	P.B.	Dó4 para Ré4
		30	P.B. e P.N.	Si3 para Dó4
Colagem	27. <i>Final do Segundo Ato</i>	20-21	Coro, 2ª e 3ª pautas	-
		32-39	grade	-
Correção de nota	28. <i>Coro de introdução do Terceiro Ato</i>	51	C.Ch.	Lá3 para Si3
Correção de nota	29. <i>Romance do Príncipe Narciso</i>	18	P.N.	Si3 para Lá3 e Sol3 para Fá#3
Correção de nota	30. <i>Cena do desafio</i>	56	md.	Fá3 para Mi3
		57	P.C.	Sol3 para Fá3
Eliminação de compasso	35. <i>Final do duelo</i>	18	grade	eliminação

Quadro 6 – Correções de autoria do compositor – tipo, título do número musical, localização, voz e alteração realizada na *Edip*.

Em 17. *Coro e bailado*, notamos uma rasura acima e entre os c.69 e 70 do manuscrito, provavelmente uma tentativa de correção do c.70, mas que, posteriormente, foi rejeitada pelo próprio compositor, que preferiu deixar da forma que constava em sua primeira notação.

Em 18. *Tango do café e coplas do Frei Sarrabulho*, é provável que o compositor tenha anotado a barra dupla no final do c.55 para, provavelmente, iniciar o *Più mosso*, assim como no final do c.40 desse número. Porém, o *Più mosso* já teve sua sessão iniciada no c.52, o que explica a rasura acima da grade, no c.56, donde acreditamos ter ele realizado a notação, mas depois retirado, deixando o resquício da barra dupla sem correção. De tal maneira, em nossa *Edip*, não anotamos a barra dupla apresentada no manuscrito.

Nota sobre os erros e variantes do manuscrito que foram modificados para nossa *Edip*:

Com relação aos erros e variantes que foram corrigidos ou modificados para a construção de nossa *Edip*, apresentamos, a seguir, um Quadro para a *Abertura* e um para cada ato da opereta contendo, em colunas da esquerda para a direita: localização de compasso, indicação de voz na grade, designação se variante ou erro e alteração realizada.

Abertura			
c.22	m.e.	var.	Adição de pontos de <i>staccato</i> nas notas do segundo e terceiro tempos por comparação com os c.20 e 21.
c.41	m.e.	var.	Adição de ponto de <i>staccato</i> na primeira nota do primeiro tempo por comparação com os c.39 e 40.
c.54	m.e.	var.	Correção da primeira colcheia do segundo tempo, nota aguda do acorde não definida, para Dó bequadro.
c.73	m.d.	var.	Ajuste de ligadura de expressão por comparação com os c.74 e 75.
c.123	m.e.	var.	Adição de sinal de acento no segundo acorde por comparação com os c.121 e 122.

Quadro 7 – Erros e variantes apresentados na *Abertura* do manuscrito da opereta *A Princesa do Catete*.

1. Coro de introdução do Primeiro Ato			
c.21	m.d.	var.	Eliminação de ligadura de expressão, por comparação com c.52.
c.25	m.d.	erro	Eliminação de pontos de aumento presente em duas semínimas do primeiro tempo.
c.26-32 e 57-63	Coro	var.	Padronização de ligaduras de expressão nos segundos tempos.
c.26	m.d.	erro	Adição de ponto de aumento para o segundo tempo da segunda voz.
c.26	Coro, 3 ^a pauta, 2 ^a voz	erro	Alteração do valor da última nota da segunda voz, de semínima para colcheia.
c.32-33	m.d./m.e.	var.	Retirada de ligaduras de expressão por comparação com c.26 a 31.
c.56	Coro, 3 ^a pauta,	erro	Adição de ponto de aumento para o primeiro tempo de ambas as vozes da pauta.
c.59	m.e.	erro	Adição de ponto de aumento para o primeiro tempo da primeira voz.
2. Grande cena			
c.21	m.d.	var.	Adição de acento no segundo tempo, por comparação com o c.19.
c.21	m.e.	var.	Adição de ligaduras entre as semínimas do segundo e terceiro tempos, por comparação com o c.19.
c.56	Dr.RV.	erro	Alteração do valor da última nota, de colcheia para semicolcheia.
c.58	Coro	erro	Adição de colcheia no primeiro tempo para as três pautas do coro, por comparação com o c.72.
c.62	m.d./m.e.	erro	Supressão do terceiro tempo.
c.76	m.d	erro	Adição de sustenido para a nota sol, segundo tempo.
3. Final da grande cena			
c.19 e 21	Coro, 2 ^a voz	var.	Adição de <i>staccato</i> no primeiro tempo, por comparação com 1 ^a voz.
c.20	Coro	erro	Alteração do valor da última nota, de colcheia para semicolcheia.

c.21	m.d.	var.	Adição de acento da segunda colcheia do primeiro tempo, por comparação com c.19
c.19, 21-22	m.e.	var.	Adição de <i>staccato</i> para primeiros tempos e segundo tempo, por comparação com m.d.
4. Romance cômico do Marquês do Flamengo			
c.28	m.e.	var.	Adição de ponto de <i>staccato</i> por comparação com os c.26 e 27.
5. Duetino			
c.15	m.e.	var.	Adição de acento no 1º tempo por comparação com m.d.
c.38	m.e.	var.	Adição de <i>staccato</i> na 1ª metade do 1º tempo por comparação com m.d.
c.44-46	m.e.	var.	Adição de <i>staccato</i> a partir do 2º tempo do c.44 por comparação com m.d.
7. Recitativo do Príncipe Narciso			
c.10	P.N.	erro	Adaptação da prosódia em função das figuras rítmicas e retirada de ligadura de valor.
c.14 e 16	m.d.	var.	Adição de <i>staccato</i> nas colcheias do 2º tempo por comparação com m.e.
c.21	P.N.	erro	Adição de sinal de quiáltera de 6 semicolcheias no lugar de 4 semicolcheias
c.22, 38 e 42	m.e.	var.	Adição de <i>staccato</i> na primeira colcheia por comparação com c.6, 10, 26.
c.29	P.N.	erro	Adição de sinal de quiáltera de 5 semicolcheias no lugar de 4 semicolcheias
c.30	P.N.	erro	Adição de sinal de quiáltera de 5 semicolcheias no lugar de 4 semicolcheias
c.31	P.N.	erro	Adaptação da prosódia em função das figuras rítmicas
c.32	m.e.	erro	Adição de acidente bequadro para a nota Mi3 da segunda metade do primeiro tempo.
c.41	m.d./m.e.	erro	Retirada de barra dupla de compasso.
c.46	m.e.	var.	Adição de <i>staccato</i> na segunda colcheia por comparação com m.d e com c.45.
8. Cena da perseguição			
c.3	m.e.	var.	Adição de sinal de acento ao primeiro acorde por comparação com m.d e c.7.
9. Bolero da Princesa do Catete			
c.17	m.d./m.e.	var.	Exclusão de <i>staccato</i> para as semicolcheias do primeiro tempo, por comparação com c.9 a 16.
c.18	m.d./m.e.	var.	Adição de sinal de acento para a colcheia do primeiro tempo, por comparação com o c.68.
c.19	m.d.	var.	Adição de <i>staccato</i> para a primeira colcheia do último tempo por comparação com o c.23
c.19, 23, 70 e 74	m.e.	var.	Adição de <i>staccato</i> para as colcheias do último tempo por comparação com a m.d do c.23
c.19 e 23	m.e.	var.	Adição de ligadura de expressão na 2ª metade do 2º tempo e por comparação com a m.d do c.23
c.26-28	Coro, 1ª e 2ª pautas	var.	Adição de acento no 2º tempo por comparação com o c.52 e 53.
c.27 e 53	Coro, 3ª pauta	var.	Retirada de ligadura de valor por comparação com c.78.
c.30-31	Coro, 1ª pauta	var.	Adição de chave de dinâmica <i>crescendo</i> por comparação com as outras vozes do coro.
c.32	Coro, 2ª pauta	var.	Adição de indicação de <i>p</i> .
c.38	m.e.	var.	Adição de <i>staccato</i> no 2º e 3º tempo por comparação com a m.d.
c.41	P.C.	var.	Adição da nota Sol3 no primeiro tempo.
c.40	P.C.	erro	Adição de acidente bequadro para a nota Mi3, terceiro tempo.
c.40	m.e.	var.	Adição de sinal de acento para a colcheia do primeiro tempo, por comparação com a m.d.
c.42-47	m.e.	var.	Adição de acento para a colcheia do 1º tempo e <i>staccatos</i> para o 2º e 3º tempos por comparação com a m.d.
c.52	Coro, 3ª pauta	var.	Adição de indicação de <i>p</i> .
c.54	Coro, 1ª e 2ª pautas	var.	Adição de acento no 2º tempo por comparação com o c.52 e 53.

c.54	Coro, 3 ^a pauta	var.	Adição de ligadura de valor por comparação com c.28 e c.79.
c.54	Coro, 3 ^a pauta	erro	Adição de pausa de colcheia no último tempo por comparação com os c.28 e 79.
c.56-57	Coro	var.	Adição de chave de dinâmica <i>crescendo</i> por comparação com c.30/31.
c.58	Coro	var.	Adição de indicação de <i>p</i> por comparação com c.32.
c.58 e 83	Coro, 1 ^a e 2 ^a pautas	var.	Retirada de ligadura de expressão por comparação com c.32.
c.68-70	m.e.	var.	Adição de sinal de acento para a colcheia do primeiro tempo por comparação com os c.17 a 19.
c.71	m.d./m.e.	var.	Adição de sinal de acento e <i>staccato</i> por comparação com o c.20.
c.73	m.e.	var.	Adição de sinal de acento para a colcheia do primeiro tempo, por comparação com a m.d.
c.81	Coro, 1 ^a pauta	var.	Adição de colchetes entre semicolcheias por comparação com as outras vozes do coro.
c.83	Coro, 1 ^a e 2 ^a pautas	erro	Adição de sinal de fermata na segunda metade do terceiro tempo.
10. Valsa concertante			
c.106	m.d.	erro	Adição de ponto de aumento para a primeira voz.
c.119	m.d.	erro	Adição de ponto de aumento para a primeira voz.
c.77-78 e 126-127	m.e.	erro	Adição de acidente bequadro no segundo tempo, semínima Fá2.
c.72	m.d.	var.	Adição de ligadura entre 2 ^o e 3 ^o tempo por comparação com m.d.
c.126	m.d.	var.	Adição de acidente bequadro de precaução, semínima Dó4, por comparação com c.77 e c.28.
c.28 e 77	m.d.	erro	Adição de acidente bemol no terceiro tempo, semínima Si3.
c.51	m.e.	var.	Adição de acento no 2 ^o tempo por comparação com a m.d.
c.72-75	Dr.RV.	var.	Adição de ligadura de expressão por comparação com voz solista da Marquesa.
c.128	m.d.	var.	Adição de acento por comparação com o c.79.
11. Cena do flagrante			
c.25	m.d.	erro	Adição de pausas de colcheia entre as colcheias por comparação com o c.24
12. Final do Primeiro Ato			
c.1	m.e.	erro	Adição de pausa de colcheia na segunda metade do 4 ^o tempo por comparação com o c.10.
c.15	m.e.	var.	Adição de <i>staccato</i> às semínimas do 1 ^o e 3 ^o tempos, por comparação com o c.11.
c.15	m.d.	var.	Adição de <i>staccato</i> à semínima do 3 ^o tempo, por comparação com o c.11.
c.16	m.e.	var.	Adição de <i>staccato</i> à colcheia do 2 ^o tempo, por comparação com o c.12.
c.28	m.e.	var.	Adição de <i>staccato</i> no 1 ^o , 3 ^o e 4 ^o tempos, por comparação com c. 27, 29 a 31.
c.31	m.e.	var.	Adição de <i>staccato</i> no 1 ^o tempo, por comparação com c. 27, 29 a 31.
c.34	m.e.	var.	Adição de <i>staccato</i> no 1 ^o , 3 ^o e 4 ^o tempos, por comparação com c. 27, 29 a 31.
c.34	m.e.	erro	Adição de sustenidos para as notas Fá em todo o compasso.
c.38	m.e.	var.	Retirada de <i>staccato</i> na primeira metade do 2 ^o tempo, por comparação com c.36.
c.38	m.e.	erro	Adição de acidente sustenido na nota Ré2.
c.59	m.e.	var.	Adição de <i>marcato</i> no 1 ^o e 2 ^o tempos da me por comparação com a m.d.
c.83	m.e.	var.	Adição de acento e ligadura de expressão no último tempo, por comparação com o c.82.

Quadro 8 – Erros e variantes apresentados no Primeiro Ato do manuscrito da opereta *A Princesa do Catete*.

14. Tive um sonho			
c.7	P.B. e m.d.	var.	Correção do término da ligadura de expressão da frase provinda do c.6 para a nota Si3.
c.8	P.B.	erro	Alteração da nota grafada como Sol3 para um Lá3 por comparação com a m.d.
c.41	P.B.	var.	Adição de ligadura de expressão entre a 2ª metade do segundo tempo e o 3º tempo por comparação com o c.39 e m.d do piano.
c.31 e 35	P.B.	var.	Adição de staccato para os 1ºs tempos por comparação com a m.d e c.31, 39 e 41 da PB.
15. Também tive um sonho			
c.7	P.B. e m.d.	var.	Correção do término da ligadura de expressão da frase provinda do c.6 para a nota Si3.
c.8	P.B.	erro	Alteração da nota grafada como Sol3 para um Lá3 por comparação com a m.d.
c.41	P.B.	var.	Adição de ligadura de expressão entre a 2ª metade do segundo tempo e o 3º tempo por comparação com o c.39 e m.d do piano.
c.31 e 35	P.B.	var.	Adição de staccato para os 1ºs tempos por comparação com a m.d e c.31, 39 e 41 da PB.
16. Coplas da Marquesa do Flamengo			
c.12	m.d.	erro	Adição de bequadro para 2º tempo, nota Mi.
c.48	m.e.	var.	Adição de ligadura de expressão entre 1º e 2º tempo por comparação com c.46, 50 e 51.
17. Coro e bailado			
c.10	Coro, 2ª pauta	var.	Adição de ligadura de expressão no 1º tempo, por comparação com a 1ª voz.
c.73	m.e.	erro	Inclusão de pausas de colcheia para o 2º tempo.
c.36-38	m.d.	var.	Adição de staccato às colcheias do 1º e 2º tempo, por comparação com c.78 a 80.
c.110	m.d./m.e.	erro	Inclusão de indicação de mudança de fórmula de compasso.
c.113-118	m.d.	var.	Adição de staccato às colcheias do 1º e 2º tempo, por comparação com c.75 a 80.
c.152-160	m.d.	var.	Adição de staccato às colcheias do 1º e 2º tempo, por comparação com c.72 a 80.
c.192 e 193	m.e.	var.	Adição de acento aos 1os e 2º tempo por comparação com m.d.
18. Tango do café e coplas do Frei Sarrabulho			
c.3, 7, 22 e 26	Coro, 2ª pauta	var.	Adição de ligadura de expressão por comparação com a 1ª pauta.
c.7	Coro, 2ª pauta	var.	Adição de acento para 1º tempo, por comparação com a 1ª voz.
c.25, 29, 31-34, 36 e 37.	m.d./m.e.	var.	Adição de staccato, por comparação com os c.6, 10, 12 a 15, 17 e 18.
c.33	m.d.	var.	Adição de ligadura de expressão em comparação com o c.14.
c.34	m.d.	var.	Adição de acento para o 2º tempo, por comparação com o c.15.
c.37	m.e.	var.	Retirada de ligadura de expressão entre o 1º e 2º tempo, por comparação com o c.18
19. Coro da febre amarela			
c.12	Coro, 2ª e 3ª pautas	var.	Adição de sinal de bequadro por comparação com a 1ª pauta.
22. Romance do Duque do Boqueirão			
c.19	m.d./m.e.	erro	Adição de sinal gráfico de indicação de quiáltera no primeiro e segundo tempo.
c.21	Dq.	erro	Adição de sinal gráfico de indicação de quiáltera no terceiro tempo.
23. Tercetino			
c.1	m.e.	var.	Adição de acento para o primeiro acorde, por comparação com a m.d.
c.21	m.d.	erro	Adição de bequadro para o segundo acorde, nota Si.
c.22	m.d./m.e.	erro	Adição de sinal gráfico de indicação de mudança de compasso para o ¾.
24. Terceto da traição			
c.3	m.e.	var.	Adição de sinal de acento para o primeiro acorde por comparação com a m.d.
c.34-38	P.B e P.N.	erro	Supressão de linhas vocais, em coerência com o discurso apresentado pelos personagens no momento.

c.45	P.B. e P.N.	erro	Alteração da terceira nota, Fá#, de colcheia para semicolcheia, por comparação com a m.d do piano.
c.46-48	P.N.	var.	Adição de ligadura entre 2º e 1º tempos por comparação com a voz solista da PC.
c.48	m.e.	var.	Adição de fermata para a pausa do último tempo por comparação com as vozes solistas e m.d.
25. Continuação do terceto da traição			
c.61	m.d.	erro	Adição de sinal de bequadro para a semínima do primeiro tempo da primeira voz por comparação com a voz solista PN
c.62	m.d.	erro	Adição de sinal de bequadro para a segunda colcheia do primeiro tempo por comparação com o c.61
27. Final do Segundo Ato			
c.11, 25, 27-29	m.e.	var.	Adição de <i>staccato</i> à primeira colcheia do 1º tempo, por comparação com c.6 a 10.
c.47	m.e.	erro	Retirada de pausa de semínima para adequação ao compasso binário.

Quadro 9 – Erros e variantes apresentados no Segundo Ato do manuscrito da opereta *A Princesa do Catete*.

28. Coro de introdução do Terceiro Ato			
c.6 e 37	m.e.	var.	Adição de <i>marcato</i> por comparação com a m.d
c.16	m.e.	erro	Adição de pausa de colcheia na segunda metade do 2º tempo
c.27	m.e.	erro	Substituição da colcheia do primeiro tempo da primeira voz por semínima, por comparação com c.25 e 26
c.93 e 95	C.Ch.	erro	Retirada de ponto de aumento para as mínimas
c.118	C.Camp., 3ª pauta	erro	Inclusão de ponto de aumento para semínima do segundo tempo.
29. Romance do Príncipe Narciso			
c.10	me.	var.	Adição de <i>staccato</i> por comparação com c.6, 7, 8 e 9.
c.43 e 45	me.	var.	Adição de <i>staccato</i> por comparação com c.37 a 42.
30. Cena do desafio			
c.9	me.	var.	Adição de <i>staccato</i> nas colcheias do 2º tempo por comparação com c.7, 8 e 10.
31. Cena do duelo			
c.25	Coro, 2ª e 3ª pautas	erro	Adição de ponto de aumento para a primeira colcheia, por comparação com a 1ª voz do coro
c.32	m.d./m.e.	var.	Adição de fermata para as pausas de semínima do último tempo.
32. Sequimento da cena do duelo			
c.36-37	Coro	erro	Adição de texto faltante.
c.51	m.d.	var.	Adição de <i>staccato</i> para a primeira colcheia por comparação com o c.27
c.51-52	m.d.	var.	Adição de sinal de acento para a primeira colcheia por comparação com o c.27 e 28.
33. Repetição da cena do duelo			
c.18	m.e..	erro	Adição de clave de Fá na quarta linha ao final do compasso.
c.20	m.e.	erro	Adição de clave de Fá na quarta linha ao final do compasso.
c.35	m.d.	var.	Adição de <i>staccato</i> para a primeira colcheia por comparação com o c.33.
c.36	Mq.	erro	Mudança de colcheia para semicolcheia na primeira metade do segundo tempo.
c.14	m.e.	erro	Adição de acidente de bequadro para a primeira colcheia do segundo tempo, nota Si, por comparação com a md.
34. Coro do duelo			
c.14	m.d.	erro	Substituição da pausa de colcheia do primeiro tempo por pausa de semicolcheia e da colcheia seguinte por semicolcheia.
c.30-36	m.e.	var.	Adição de <i>staccato</i> por comparação com c.7 a 13.
c.30-34	m.d.	var.	Adição de <i>staccato</i> e ligaduras de expressão por comparação com c.7 a 11.
35. Final do duelo			
c.1	m.e.	var.	Adição de sinal de acento para o primeiro acorde por comparação com a m.d.

c.12	m.e.	erro	Adição de bemol para o Lá2 do segundo tempo por comparação com a m.d.
36. Coro e Dr. Raio Vulcão			
c.5	m.e.	erro	Adição clave de Fá na quarta linha.
37. Final do Terceiro Ato			
Parte 1			
c.2	P.B. e P.N.	erro	Correção do valor da última nota de colcheia para semicolcheia.
Parte 2			
c.12	Coro, 3 ^a pauta	erro	Alteração de colcheia para semínima no primeiro tempo
c.71	Coro, 2 ^a e 3 ^a pautas	erro	Alteração do texto do segundo tempo.

Quadro 10 – Erros e variantes apresentados no Terceiro Ato do manuscrito da opereta *A Princesa do Catete*.

ANEXO IV - *Edip*

A PRINCESA DO CATETE

Opereta cômica em três atos
de
Carneiro Vilela

Música de
Euclides Fonseca

Edição de *performance* de Melina Peixoto
2023

PERSONAGENS

Princesa do Catete	<i>meio-soprano</i>
Princesa do Botafogo.	<i>soprano</i>
Marquesa do Flamengo	<i>contralto</i>
Príncipe Narciso	<i>tenor</i>
Duque do Boqueirão	<i>tenor</i>
Dr. Raio Vulcão	<i>barítono</i>
Marquês do Flamengo	<i>barítono</i>
Frei Sarrabulho	<i>baixo</i>
Dr. Seringa	<i>tenor</i>
Dr. Caroba	<i>barítono</i>
Dr. Jalapa	<i>baixo</i>
Pajem.	<i>tenor</i>
Garçom	<i>tenor</i>

Homens e mulheres do povo, coro de Damas do Paço, coro de doentes, coro de chins, coro de camponeses, guardas reais e assessor do Dr. Raio Vulcão.



Princesa do Catete e Princesa do Botafogo



Príncipe Narciso e Duque do Boqueirão



Princesa do Botafogo e Marquesa do Flamengo



Marquês do Flamengo



Dr. Raio Vulcão



Dr. Seringa

Imagens ilustrativas de sugestões de caracterização para os personagens retiradas de:

- <https://br.pinterest.com/pin/530861874842898994/>
- <https://br.pinterest.com/pin/530861874842899037/>
- <https://br.pinterest.com/pin/530861874842898995/>
- <https://br.pinterest.com/pin/530861874842899062/>
- <https://br.pinterest.com/pin/530861874842899076/>
- <https://br.pinterest.com/pin/530861874842901632/>

ÍNDICE

<i>Abertura</i>	1
---------------------------	---

ATO I

1. <i>Coro de introdução do Primeiro Ato</i> (Coro, garçom).	12
2. <i>Grande cena</i> (Dr. Raio Vulcão, coro)	25
3. <i>Final da grande cena</i> (Dr. Raio Vulcão, coro masculino).	44
4. <i>Romance cômico do Marquês do Flamengo</i> (Marquês do Flamengo).	48
5. <i>Duetino</i> (Marquês do Flamengo, Dr. Raio Vulcão).	52
6. <i>Couplets do Dr. Raio Vulcão</i> (Dr. Raio Vulcão)	56
7. <i>Recitativo do Príncipe Narciso</i> (Príncipe Narciso).	59
8. <i>Cena da perseguição</i> (Dr. Raio Vulcão, coro masculino)	67
9. <i>Bolero da Princesa do Catete</i> (Princesa do Catete, coro).	71
10. <i>Valsa concertante</i> (Princesa do Catete, Marquês do Flamengo, Príncipe Narciso, Dr. Raio Vulcão)	85
11. <i>Cena do flagrante</i> (Princesa do Catete, Marquesa do Flamengo, Marquês do Flamengo, Príncipe Narciso, Duque do Boqueirão, Dr. Raio Vulcão).	99
12. <i>Final do Primeiro Ato</i> (Frei Sarrabulho, coro de chins, coro geral).	107

ATO II

13. <i>Coro de introdução do Segundo Ato</i> (Coro de Damas do Paço)	135
14. <i>Tive um sonho</i> (Princesa do Botafogo, coro de Damas do Paço).	141
15. <i>Também tive um sonho</i> (Princesa do Catete, coro de Damas do Paço).	148
16. <i>Coplas da Marquesa do Flamengo</i> (Marquesa do Flamengo)	162
17. <i>Coro e bailado</i> (Coro)	169
18. <i>Tango do café e coplas do Frei Sarrabulho</i> (Duque do Boqueirão, Marquês do Flamengo, Frei Sarrabulho, coro)	202
19. <i>Coro da febre amarela</i> (Coro de doentes).	214
20. <i>Terceto da sedução</i> (Princesa do Botafogo, Princesa do Catete, Duque do Boqueirão)	217
21. <i>Cena da conferência médica</i> (Dr. Seringa, Dr. Caroba, Dr. Jalapa)	227
22. <i>Romance do Duque do Boqueirão</i> (Duque do Boqueirão)	242
23. <i>Tercetino</i> (Princesa do Botafogo, Príncipe Narciso, Dr. Raio Vulcão)	246
24. <i>Terceto da traição</i> (Princesa do Botafogo, Princesa do Catete, Príncipe Narciso).	

.....	250
25. <i>Continuação do terceto da traição</i> (Princesa do Catete, Princesa do Botafogo, Príncipe Narciso)	258
26. <i>Saída</i> (Princesa do Botafogo, Princesa do Catete, Príncipe Narciso)	269
27. <i>Final do Segundo Ato</i> (Coro)	271

ATO III

28. <i>Coro de introdução do Terceiro Ato</i> (Coro de chins, coro de camponeses) . . .	277
29. <i>Romance do Príncipe Narciso</i> (Príncipe Narciso)	293
30. <i>Cena do desafio</i> (Princesa do Botafogo, Princesa do Catete, Príncipe Narciso, Pajem)	300
31. <i>Cena do duelo</i> (Dr. Raio Vulcão, coro).	312
32. <i>Seguimento da cena do duelo</i> (Princesa do Botafogo, Princesa do Catete, coro)	318
33. <i>Repetição da cena do duelo</i> (Duque do Boqueirão, Marquês do Flamengo, Dr. Raio Vulcão, coro)	328
34. <i>Coro do duelo</i> (Coro).	338
35. <i>Final do duelo</i> (Princesa do Catete, Princesa do Botafogo, coro)	345
36. <i>Coro e Dr. Raio Vulcão</i> (Dr. Raio Vulcão, coro).	354
37. <i>Final do Terceiro Ato</i>	
Parte 1 (Princesa do Botafogo, Princesa do Catete, Príncipe Narciso, Dr. Raio Vulcão)	359
Parte 2 (Princesa do Botafogo, Princesa do Catete, Marquesa do Flamengo, Príncipe Narciso, Duque do Boqueirão, Marquês do Flamengo, Dr. Raio Vulcão, Frei Sarrabulho, coro)	366

A PRINCESA DO CATETE

opereta cômica em três atos

Libreto: Carneiro Vilela (1846-1913)

Música: Euclides Fonseca (1854-1929)

Abertura

The musical score for the Overture is divided into three systems, each for Piano (Pno.).

- System 1:** Labeled "Piano" on the left. It begins with a **Maestoso** tempo and a dynamic of **ff**. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It transitions to an **Andantino** tempo and a dynamic of **p**.
- System 2:** Labeled "Pno." on the left. It begins with a **1° Tempo** marking and a dynamic of **ff**. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp. It includes a **8va⁻¹** marking at the end of the system.
- System 3:** Labeled "Pno." on the left. It begins with an **Andantino** tempo and a dynamic of **p**. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp. It transitions to an **Andante sostenuto** tempo, with dynamics of **f** and **p** indicated by a hairpin.

Pno.

10

Pno.

13

8^{va}

cresc. e affrett. un poco

Pno.

16

(8^{va})

ff a tempo

Pno.

19

(8^{va})

rall. un poco

p a tempo

cresc. poco a poco

Pno.

22 *Allegro brillante*
p

Pno.

Pno.

Pno.

31 *p*

Pno.

34

Pno.

37

Pno.

40

Pno.

43

p

46

Pno.

Measures 46-48. Treble clef: 46: quarter notes G4, A4, B4, C5; 47: eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5; 48: eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5. Bass clef: 46: quarter notes G2, B2, D3; 47: quarter notes G2, B2, D3; 48: quarter notes G2, B2, D3.

49

Pno.

Measures 49-51. Treble clef: 49: eighth notes G4, A4, B4, C5; 50: eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5; 51: eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5. Bass clef: 49: quarter notes G2, B2, D3; 50: quarter notes G2, B2, D3; 51: quarter notes G2, B2, D3. Dynamics: *p* at measure 51.

52

Pno.

Measures 52-54. Treble clef: 52: eighth notes G4, A4, B4, C5; 53: eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5; 54: eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5. Bass clef: 52: quarter notes G2, B2, D3; 53: quarter notes G2, B2, D3; 54: quarter notes G2, B2, D3.

55

Pno.

Measures 55-58. Treble clef: 55: eighth notes G4, A4, B4, C5; 56: eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5; 57: eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5; 58: eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5. Bass clef: 55: quarter notes G2, B2, D3; 56: quarter notes G2, B2, D3; 57: quarter notes G2, B2, D3; 58: quarter notes G2, B2, D3.

Pno.

58

ff

Pno.

61

Pno.

64

Pno.

67

1.

2.

Poco meno

p

Pno.

70

Pno.

73

Pno.

76

Pno.

79

ff *rall. molto*

Allegro brillante

Pno.

82

f

Pno.

85

Pno.

88

Pno.

91

Pno.

94

8va

Pno.

97

Pno.

100

Pno.

103

Pno.

106

Pno.

p

109

Pno.

112

Pno.

gva

ff

115

Pno.

118

Pno.

121

8va

Pno.

Pomoso

124

8va

1.

2.

8va₋₁

fff

Pno.

127

8va

➤ Cortina abre. Vê-se um largo com paisagem do Rio de Janeiro.
Em destaque, mesas e cadeiras de um café ou restaurante. ➤

1. Coro de introdução do Primeiro Ato

Allegro con brio Entra e vai organizando o estabelecimento para a chegada dos clientes.

Garçom

Sopranos e contraltos

Tenores

Baixos

Coro vai entrando pouco a pouco, contentes e se cumprimentando.

Allegro con brio

Piano

p *cresc.*

4

G.

S e C

T

B

A mo - ci - da - de é

A mo - ci - da - de é

A mo - ci - da - de é

A mo - ci - da - de é

Pno.

ff

7

G.

Se e C

T

B

Pno.

flor da vi - da que nos en - can - ta, que nos se - duz! A

flor da vi - da que nos en - can - ta, que nos se - duz! A

flor da vi - da que nos en - can - ta, que nos se - duz! A

10

G.

Se e C

T

B

Pno.

mo - ci - da - de é flor da vi - da, cân - di - da, san - ta,

mo - ci - da - de é flor da vi - da, cân - di - da, san - ta,

mo - ci - da - de é flor da vi - da, cân - di - da, san - ta,

13

G.

S e C

Vão tomando seus lugares às mesas e começam a chamar o garçom (tenor solista).

en - che de luz! _____

T

en - che de luz! _____

B

en - che de luz! _____

Pno.

16

G.

S e C

Hip! _____ Hip! _____ Hip! _____ Ur - rah! _____

T

Hip! _____ Hip! _____ Hip! _____ Ur - rah! _____

B

Hip! _____ Hip! _____ Hip! _____ Ur - rah! _____

Pno.

19

G.

S e C

T

B

Pno.

Ur - rah! Ah!

Ur - rah! Ah!

Ur - rah! Ah!

22

G.

S e C

T

B

Pno.

Vi - va a be - la mo - ci - da - de! Des - sa i - da - de

Vi - va a be - la mo - ci - da - de! Des - sa i - da - de

Vi - va a be - la mo - ci - da - de! Des - sa i - da - de

25

G.

8

S e C

tem sau - da - des quem a ve - lho já che - gou. _____

T

8

tem sau - da - des quem a ve - lho já che - gou. _____

B

tem sau - da - des quem a ve - lho já che - gou. _____

Pno.

28

G.

8

S e C

To - do mun - do nos a - gra - da, pois é fa - da

T

8

To - do mun - do nos a - gra - da, pois é fa - da

B

To - do mun - do nos a - gra - da pois é fa - da

Pno.

31

G.

S e C

T

B

Pno.

des - re - gra - da que pra - ze - res não pou - pou, ah!

des - re - gra - da que pra - ze - res não pou - pou, ah!

des - re - gra - da Que pra - ze - res não pou - pou, ah!

Para de servir e canta, mais à frente do palco.

34

G.

S e C

T

B

Pno.

Não pou - pou!

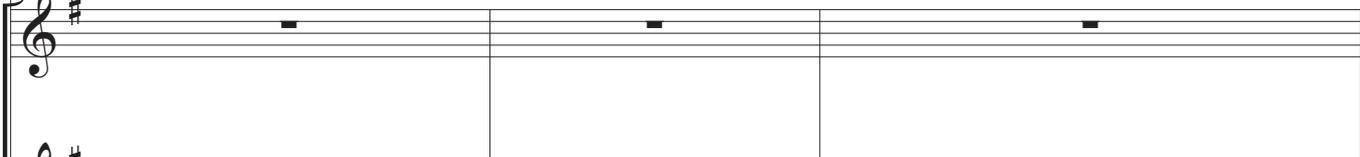
Não pou - pou!

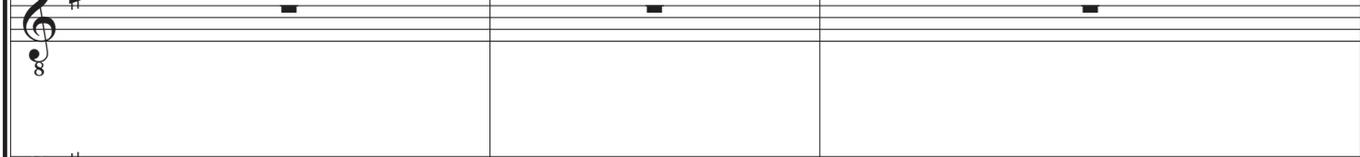
Não pou - pou!

A Princesa do Catete

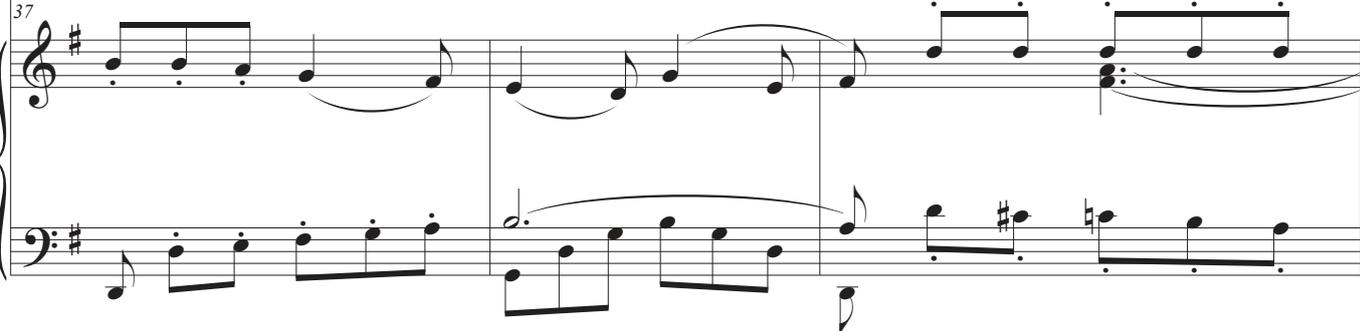
37

G. 

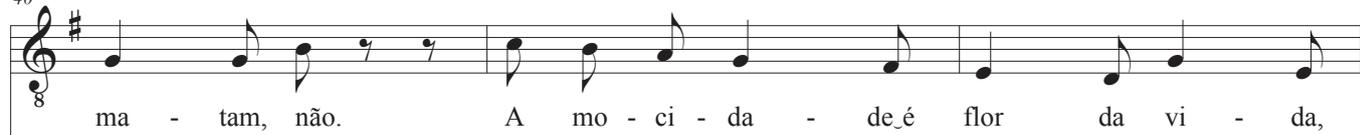
S e C 

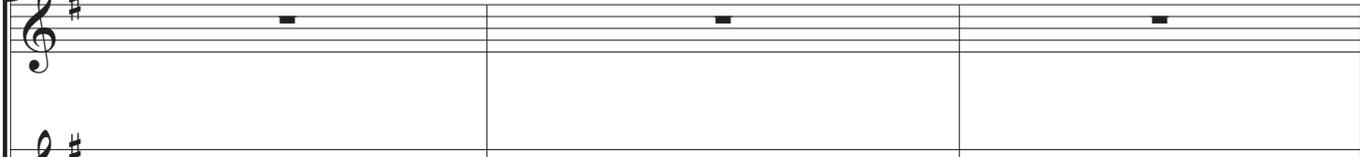
T 

B 

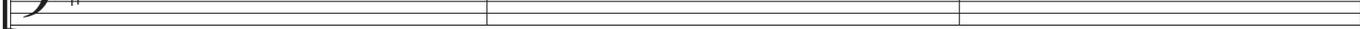
Pno. 

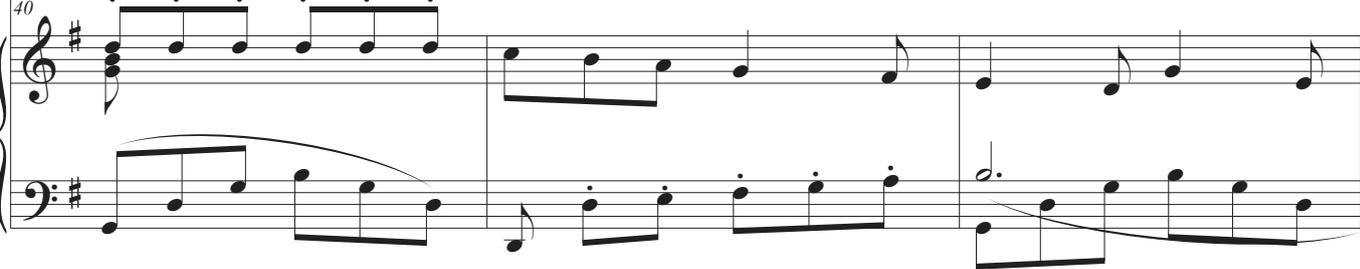
40

G. 

S e C 

T 

B 

Pno. 

43 Pega um copo para si.

G. *per - fu - ma_as cren - ças do co - ra - ção.*

S e C

T

B

Pno. *ff*

46 Brinda junto do Coro.

G.

S e C Todos erguem os copos e brindam. Hip! Hip! Ur -

T Hip! Hip! Ur -

B Hip! Hip! Ur -

Pno. Hip! Hip! Ur -

49

G. rah! Ur -

S e C rah! Ur -

T rah! Ur -

B rah! Ur -

Pno.

52

G. rah! Vi - va_a be - la mo - ci - da - de!

S e C rah! Vi - va_a be - la mo - ci - da - de!

T rah! Vi - va_a be - la mo - ci - da - de!

B rah! Vi - va_a be - la mo - ci - da - de!

Pno.

55

G. Nes - sa_i - da - de nos in - va - de mui - ta cren - ça,

Se e C Nes - sa_i - da - de nos in - va - de mui - ta cren - ça,

T Nes - sa_i - da - de nos in - va - de mui - ta cren - ça,

B Nes - sa_i - da - de nos in - va - de mui - ta cren - ça,

Pno.

58

G. mui - to_a - mor. Vi - va_a vi - da_es - pe - ran - ço - sa,

Se e C mui - to_a - mor. Vi - va_a vi - da_es - pe - ran - ço - sa,

T mui - to_a - mor. Vi - va_a vi - da_es - pe - ran - ço - sa,

B mui - to_a - mor . Vi - va_a vi - da_es pe - ran - ço - sa,

Pno.

61

G. cor de ro - sa ca - pri - cho - sa, ca - pri - cho - sa

S e C cor de ro - sa ca - pri - cho - sa, ca - pri - cho - sa

T cor de ro - sa ca - pri - cho - sa, ca - pri - cho - sa

B cor de ro - sa ca - pri - cho - sa, ca - pri - cho - sa

Pno.

64

G. co - mo flor! Hip! — Hur - rah! Co - mo

S e C co - mo flor! Hip! — Hur - rah! Co - mo

T co - mo flor! Hip! — Hur - rah! Co - mo

B co - mo flor! Hip! — Hur - rah! Co - mo

Pno.

Volta rapidamente a servir aos clientes.

67

G. flor!

S e C flor!

T flor!

B flor!

Pno.

70

G.

S e C

T

B

Pno.

73

G.

S e C

T

B

Pno.

Mantêm a vivacidade até ouvirem o anúncio que virá no número a seguir.

p

ff

Antes da música iniciar. Um assessor do Dr. Raio Vulcão surge rapidamente dos fundos e coloca-se à frente, em destaque. Com ar solene, ele diz o texto a seguir:

("Temos um homem... um tribuno... um herói!...")

2. Grande cena

Andante giusto

Dr. Raio Vulcão

Sopranos e contraltos

Tenores

Baixos

Piano

Andante giusto

ppp

cresc. poco a poco...

4

Dr.RV.

S e C

T

B

Pno.

Entra, com ar solene.

(Entra Dr. Raio Vulcão, trepado em uma pipa.
O povo prorrompe em vivas)

7

Dr.RV.

S e C

T

B

Pno.

sempre cresc.

ff

10 Cumprimenta a todos com gestos de cabeça e mãos.

Dr.RV.

S e C

T

B

Pno.

(Cessam os vivas e Dr. Raio Vulcão prepara-se para falar)

13 Levanta as mãos pedindo silêncio. Caminhando lentamente, à frente

Dr.RV.

S e C

T

B

Pno.

16 *com ênfase*

Dr.RV.

S e C

T

B

Pno.

Eu sou o_i - lus - tre

19

Dr.RV. Ra - io___ Vul-cão, che - io de lus - tre, sem man - ga-ção.

S e C

T

B

Pno.

22 **Più mosso**

Dr.RV. Sou jor - na - lis - ta des - ta na - ção, di - ri - jo_a

S e C

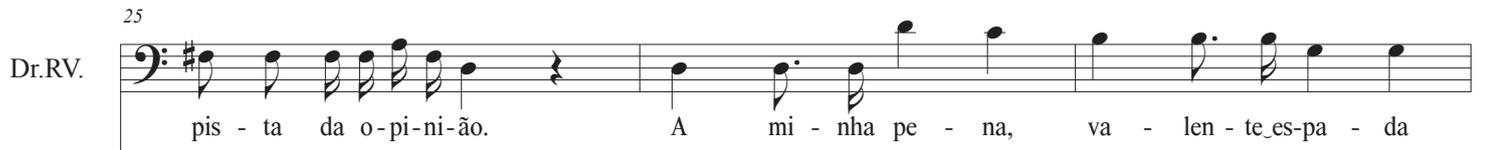
T

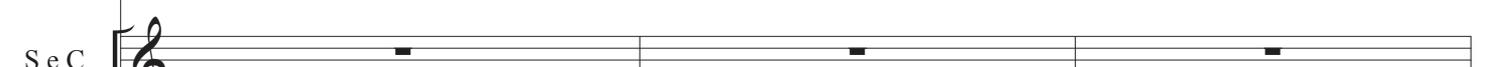
B

22 **Più mosso**

Pno.

25

Dr.RV. 
 pis - ta da o-pi-ni-ão. A mi - nha pe - na, va - len - te es-pa - da

S e C 

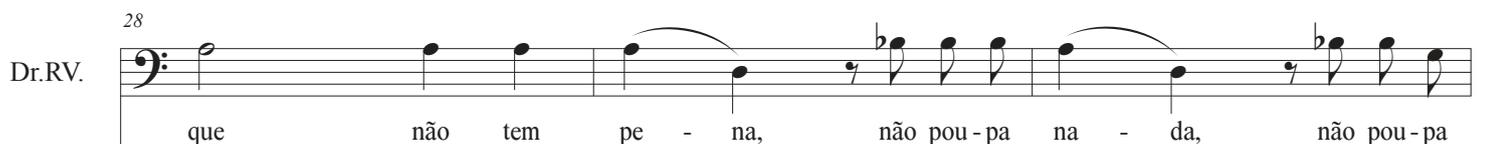
T 

B 

25

Pno. 

28

Dr.RV. 
 que não tem pe - na, não pou - pa na - da, não pou - pa

S e C 

T 

B 

28

Pno. 

Andantino giusto

Dr.RV. *31* na - da! Ah! Cor - ta nós

S e C

T

B

Pno. *31* *p* *f* Andantino giusto

Dr.RV. *34* gó - r - dios de um gol - pe só! Sem mais e - xó - r - dí - o, põe tu - do em

S e C

T

B

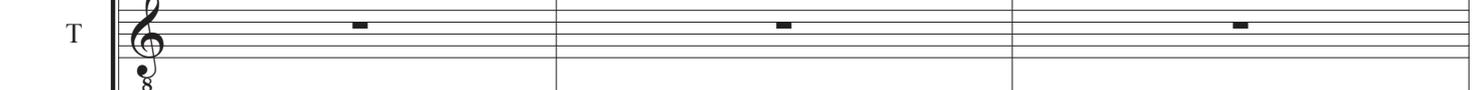
Pno. *34* *p*

37

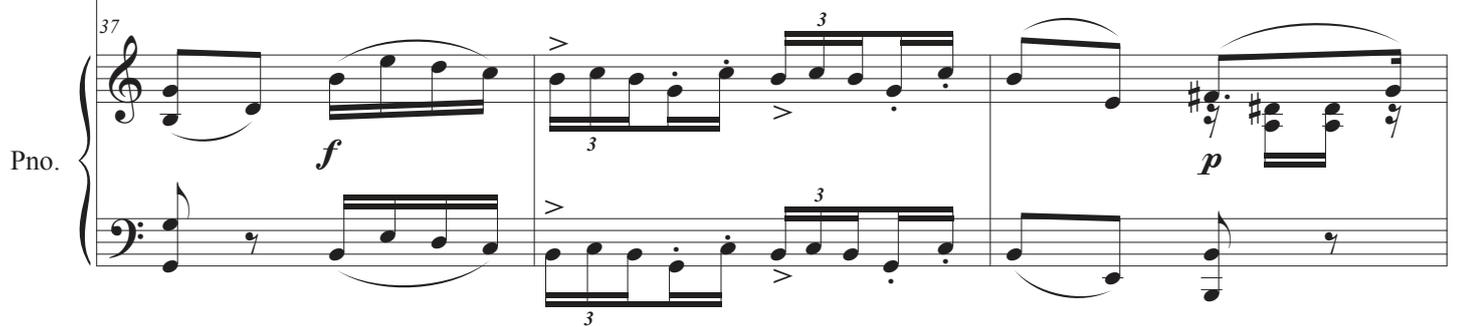
Dr.RV. 

pó! Tam - bém, às ve - zes, vi - ra pu - nhal, ma - tan - do_às

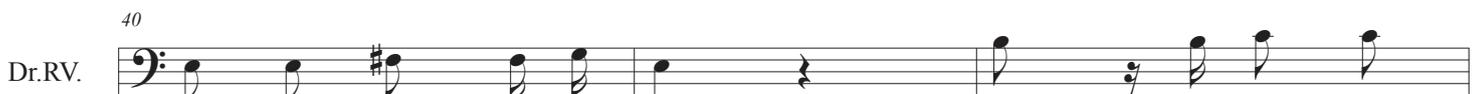
S e C 

T 

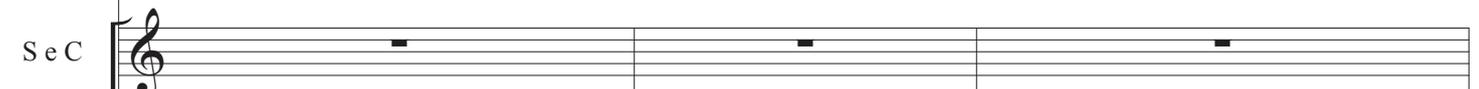
B 

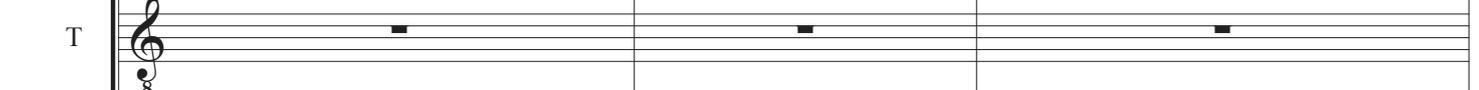
Pno. 

40

Dr.RV. 

re - ses, fa - zen - do mal. Sim, ma - tan - do_às

S e C 

T 

B 

Pno. 

43 **Meno**

Dr.RV. re - ses, sim, fa - zen - do mal.

S e C

T

B

43 **Meno**

Pno.

46 Canta como se estivesse contando um segredo para o coro.

Dr.RV. Se - ta em - be - bi - da no cu - ra -

S e C

T

B

46

Pno.

49

Dr.RV. rê, só faz fe - ri - da

S e C

T

B

49

Pno.

52 **Allegretto con grazia**

Dr.RV. que nin - guém vê. Ah! Sou jor - na -

S e C

T

B

52 **Allegretto con grazia**

Pno.

55

Dr.RV. lis - ta des - ta na - ção, _____

S e C Aproximam-se cada vez mais do jornalista, concordando com ele.
É jor - na - lis - ta des - ta na -

T
8 É jor - na - lis - ta des - ta na -

B
É jor - na - lis - ta des - ta na

Pno. 55 *p*

58

Dr.RV. di - ri - jo_a pis - ta da o - pi - ni -

S e C
ção, di - ri - ge_a pis - ta da o - pi - ni -

T
8 ção, di - ri - ge_a pis - ta da o - pi - ni -

B
ção, di - ri - ge_a pis - ta da o - pi - ni -

Pno. 58

Aproxima-se de um homem do Coro e diz para ele.

61 **Assai moderato, recitando**

Dr.RV. *ã.* Se_eu di - go ao po - vo que cho - re... cho - ra!

S e C *ã.*

T *ã.*

B *ã.*

O homem faz cara de choro.
Os outros acham graça.

61 **Assai moderato, recitando**

Pno.

63 **Bem teatral.**

Dr.RV. Psi - u! Co-mo_um o - vo, fi-quem_a - go - ra. Po - rém, se_eu di - go

S e C

T

B

Pno.

65

Dr.RV. *que de-vem rir! Todos riem e volta a agitação. Sem dor de um-bi-go, quem po-de-ou -*

S e C

T

B

Pno. *estridente e solto*

67 *rall.* **Allegretto con grazia**

Dr.RV. *vir? Sou jor - na - lis - ta*

S e C *É jor - na -*

T *É jor - na -*

B *É jor - na -*

Pno. *rall.* **Allegretto con grazia** *p*

70

Dr.RV. des - ta na - ção, di - ri - jo_a pis - ta

S e C lis - ta des - ta na - ção,

T lis - ta des - ta na - ção,

B lis - ta des - ta na - ção,

Pno. *p*

73 **Poco meno**

Dr.RV. da o - pi - ni - ão. Se eu di - go_a

S e C di - ri - ge_a pis - ta da o - pi - ni - ão.

T di - ri - ge_a pis - ta da o - pi - ni - ão.

B di - i - ge_a pis - ta da o - pi - ni - ão.

Pno. **Poco meno** *p*

Escolhe outro homem e faz um gesto como se lançasse um feitiço.

76

Dr.RV. po - vo que fi - que que - to... Ei - lo, de

S e C

T

B

O homem faz de conta que está congelado.

76

Pno.

f *p*

79

Dr.RV. no - vo, co - mo um es - pe - to. Po - rém, se o

S e C

T

B

79

Pno.

82

Estala os dedos para o mesmo homem.

Dr.RV. man - do pa - ra brin car, que vá dan - çan - do, ei - lo_a dan -

S e C

T

B

O mesmo homem começa a dançar divertindo-se.

Pno.

85

Dr.RV. çar! Ca - in - do to - dos no ca - t're - tê, Pa - re - cem

S e C

T

B

Outros começam a dançar, felizes.

Pno.

p

88

Dr.RV. doi - dos, co - mo se vê. Uyai! O - lá!

S e C

T

B

Pno.

91 **Allegretto con grazia**

Dr.RV. O - lé! O - lá! Sou jor - na -

S e C

T

B

Pno.

94

Dr.RV. lis - ta des - ta na - ção, _____

S e C É jor - na - lis - ta des - ta na -

T É jor - na - lis - ta des - ta na -

B É jor - na - lis - ta des - ta na -

Pno.

97

Dr.RV. di - ri - jo_a pis - ta da__ o - pi - ni -

S e C ção, di - ri - ge_a pis - ta da__ o - pi - ni -

T ção, di - ri - ge_a pis - ta da__ o - pi - ni -

B ção, di - ri - ge_a pis - ta da__ o - pi - ni -

Pno. *ff*

Estala os dedos como se fizesse mágica.

100 Caminha entre as pessoas, rindo e satisfeito.

Dr.RV.

S e C ão. Voltam a conversar contente entre si, tendo como foco e assunto, o Dr. RV.

T ão.

B ão.

Pno. *ff*

103

Dr.RV.

S e C

T

B

Pno.

106

Dr.RV.

S e C

T

B

106

Pno.

The image shows a musical score for a scene titled "2. Grande cena". It includes parts for four vocalists (Dr.RV., S e C, T, B) and a piano (Pno.). The score begins at measure 106. The vocal parts are mostly rests, with a final note in the third measure. The piano accompaniment features chords and a melodic line in the bass.

Antes da música iniciar: fala o texto abaixo, forte e com seriedade.

(Dr. Raio Vulcão: "Preparemo-nos todos para a resistência!")

3. Final da grande cena

Maestoso

Vai caminhando por entre os homens, com postura de chefe militar.

Dr. Raio Vulcão

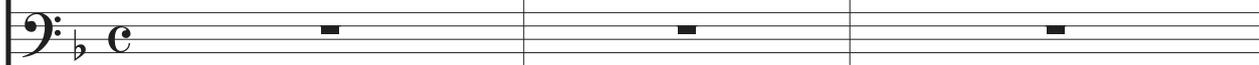


Al-lons en-fants de la Pa-trie, Le jour de

Tenores



Baixos



Maestoso

Piano



4

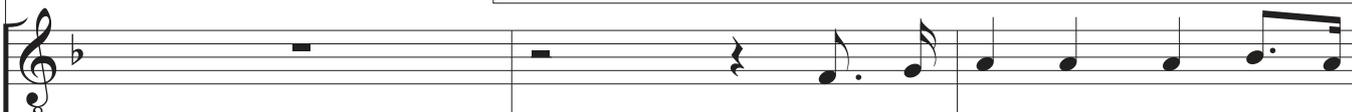
Dr.RV.



gloi-re est ar-ri-vé!

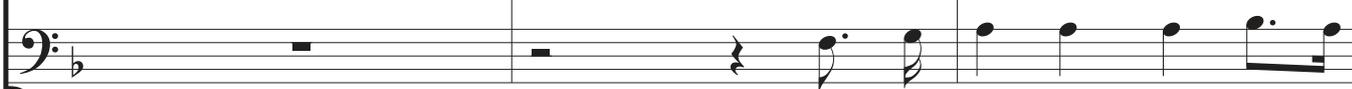
Os homens vão se levantando, se colocando à disposição do Dr. RV.

T



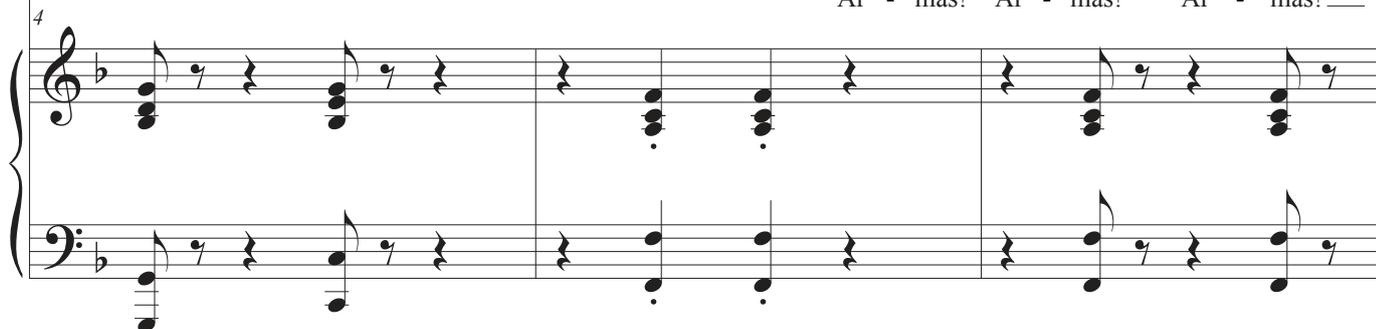
Ar-mas! Ar-mas! Ar-mas!

B



Ar-mas! Ar-mas! Ar-mas!

Pno.



7

Dr.RV.

T

B

Pno.

7

10

Dr.RV.

T

B

Pno.

10

Cada vez mais agitados, alguns levantam os punhos em riste em apoio ao discurso de Dr. RV.

Ar - mas! ____ Va - mos fa - zer um ban - zé! ____ Va - mos

Ar - mas! ____ Va - mos fa - zer um ban - zé! ____ Va - mos

me - ter ____ num chi - ne - lo, ____ o ____ gran - de Maz - za -

me - ter ____ num chi - ne - lo ____ o ____ gran - de Maz - za -

13

Dr.RV.

T

B

Pno.

niel - lo, Kos - ci - us - ko, S - ga - na - rel - lo e

niel - lo, Kos - ci - us - ko, S - ga - na - rel - lo e

16

Dr.RV.

T

B

Pno.

Allegretto con grazia

a mezza voce

ou - tros he - róis, — por - que... O — jor - na -

ou - tros he - róis, — por - que... O — jor - na -

Allegretto con grazia

p

19

Dr.RV.

T

B

Pno.

lis - ta — des - ta — na - ção —

lis - ta — des - ta — na - ção —

19

22

Dr.RV.

T

B

Pno.

di - ri - ge a pis - ta da — o - pi - ni - ão.

di - ri - ge a pis - ta da — o - pi - ni - ão.

22

Terminam fazendo gesto de continência em submissão ao levante do Dr. RV.

con forza

➤ Um salão do Palácio do Catete. ➤

4. Romance cômico do Marquês do Flamengo

Entra o Marquês do Flamengo,
tranquilo, alegre e confiante.

Vai ao proscênio, demonstrando cuidado para que ninguém
do palco o escute, olhando para os lados, desconfiado.

Andante non troppo

Marquês
do Flamengo

Andante non troppo
mf

4 *como em segredo*

Mq. *3*

4 Sou um Mar - quês mui - to es - per - to, _____

Pno. *3*

Põe as mãos nos bolsos da roupa e retira o fundo
do tecido para fora, demonstrando a falta de dinheiro.

7

Mq. *3*

7 ho - mem de gran - des ta - len - tos. _____ Quan - do a fa - lên - cia _____

Pno. *3*

Se alegre, evidenciando ter encontrado esperta solução.

Mq.

es - tá per - to, a - cho re - mé - dios aos cen - tos.

Pno.

13 **Più mosso**

Demonstrando desprezo

Mq.

O po - vo é sem-pre cor-dei - ro, tem de lâ gran - de por -

Pno.

Più mosso > 3

f *p*

Mostra a mão como se oferecesse algo de comer, se divertindo

Mq.

ção. Pra tos - qui - á - lo, pri - mei - ro, dá - se - lhe mi - lho na mão. —

Pno.

f *p*

19 **1º Tempo**

Mq. De sam - bu - rá sem - pre a - ber - to, sou um gran - de pes - ca -

Pno. *p*

22 **1º Tempo**

Mq. **Olha para os lados, desconfiado, novamente.** *rall. un poco*

dor. Sou um Mar - quês mui-to es - per - to, sou da Prin - ce - sa um tu -

Pno. *col canto*

25

Mq. **Retira do bolso um lenço e, segurando com a ponta dos dedos, dança com seriedade e leveza, divertido.**
(Dança, afetando gravidade)

tor.

Pno. *f*

28

Mq.

Pno.

dim. poco a poco

31

Mq.

Pno.

Ouve os passos de alguém que se aproxima e corre para se esconder no canto direito do palco.

34

Mq.

Pno.

smorzando

Antes da música iniciar: entra o Dr. Raio Vulcão, sem notar a presença do Marquês, já em cena.

5. Duetino

Allegro moderato

Marquês do Flamengo

Dr. Raio Vulcão

O meu fu - tu - ro te - nho se - gu - ro

Piano

f *p*

Vai se aproximando para escutar melhor o Dr.RV., porém, cuidadoso para não ser notado.

Mq.

Dr.RV.

cá! Se - rei vo - ta - do pra de - pu - ta - do,

Pno.

Aproxima-se mais do proscênio, mas se mantém atrás do Dr. Raio Vulcão, que ainda não nota sua presença.

Mq.

Dr.RV.

Com coi - sa pou - ca ta - par - lhe a bo - ca

já! O - lé! O - lá!

Pno.

12

Mq. vim. Com - pra - do_e mu - do, me fá - rá tu - do,

Dr.RV.

Pno. *f* *p*

16

Mq. Rindo, debochado, do Dr. Raio Vulcão.

sim! _____ Que gran - de pe - ça!

Dr.RV. Me - lhor eu fi - co! Ca - sar - me ri - co,

Pno.

20

Mq. Só a pro - mes - sa fiz! A - que - le to - lo

Dr.RV. vou! _____ Um gran - de pas - so, ah! Gran - de!

Pno.

The musical score is arranged in three systems. Each system contains three staves: Mq. (Bass clef), Dr.RV. (Bass clef), and Pno. (Grand staff). The key signature is two sharps (F# and C#). The first system (measures 12-15) features a vocal line for Mq. and Dr.RV. with lyrics 'vim. Com - pra - do_e mu - do, me fá - rá tu - do,' and piano accompaniment for Pno. with dynamics *f* and *p*. The second system (measures 16-19) includes a vocal line for Mq. with a text box 'Rindo, debochado, do Dr. Raio Vulcão.' and lyrics 'sim! _____ Que gran - de pe - ça!', 'Me - lhor eu fi - co! Ca - sar - me ri - co,' and piano accompaniment for Pno. The third system (measures 20-23) continues the vocal lines with lyrics 'Só a pro - mes - sa fiz! A - que - le to - lo' and 'vou! _____ Um gran - de pas - so, ah! Gran - de!' and piano accompaniment for Pno.

Se apressa para topar com o Dr. Raio Vulcão, simulando surpresa e alegria.

Ambos: cumprimentam-se com as mãos, com aparente satisfação e cumplicidade.

24

Mq. que tem mi - o - lo, diz! O - lé! O - liz! ("Doutor!")

Dr.RV. Lá pa - ra_o Pa - ço dou! O - lé! O - lô! ("Marquês!") Se - rei vo -

Pno.

f *p*

Ambos: cantam olhando para a plateia, mas mantendo as mãos em cumprimentos, sem soltá-las.

Simulando concordar com o Dr. Raio Vulcão.

28

Mq. O de - pu - ta - do se - rá lo - gra - do, já!

Dr.RV. ta - do pra de - pu - ta - do, já! O meu fu -

Pno.

Mantendo uma mão em cumprimento, leva a outra mão ao rosto, tapando a boca para que o Dr.RV. não veja o que canta.

Marquês desce a mão do rosto.

32

Mq. O seu fu - tu - ro não vai se - gu - ro lá! O - lé! O -

Dr.RV. tu - ro, ah! Te - nho, te - nho se - gu - ro cá! O - lé! O -

Pno.

Ambos: Olham-se de frente, mantendo as mãos ainda em movimento de cumprimentos, cada vez mais agitados.

Ambos: soltam as mãos com vigor.

36

Mq. lá! O - lé! O - lá! O - lá!

Dr.RV. lá! O - lé! O - lá! O - lá!

Pno. *ff*

39 Vai saindo de cena, alegre, relembrando sua dança do número anterior.

Mq.

Dr.RV. Ajeita sua roupa, satisfeito com a mensagem de confiança que o Marquês lhe transmitiu.

Pno.

43 Já com o corpo voltado para os fundos do palco, dá uma piscada para a plateia, com ar confidente e astuto. Sai de cena.

Mq.

Dr.RV.

Pno. *dim.*

6. Couplets do Dr. Raio Vulcão

Allegretto con moto

Canta confiante, alegre e satisfeito.

Dr. Raio Vulcão

Do meu pas - sa - do, fu - gin - do

Allegretto con moto

Piano

3

Dr.RV.

vou. O - lá! O - lé! Fu - gin - do vou, o - lô! Pois de - pu -

3

Pno.

6

Dr.RV.

ta - do já qua-se sou. O - lá! O - lô! Já qua - se

6

Pno.

Como se estivesse cumprimentando seus eleitores.

Dr.RV. Vai caminhando como se estivesse desfilando por entre seus eleitores.

9 sou! O jor - na - lis - ta le -

Pno.

Dr.RV.

12 van - ta a cris - ta, bem lon - ge i - rá! O meu fu - tu - ro

Pno.

Dr.RV.

15 te - nho se - gu - ro, se - gu - ro es - tá! O -

Pno. *p*

18

Dá as costas para a plateia, dançando suavemente enquanto sai de cena.

Dr.RV.

Pno.

21

Dr.RV.

Pno.

24

Dr.RV.

Pno.

7. Recitativo do Príncipe Narciso

Moderato Entra e vai até um espelho, para o qual vira o rosto suavemente, se admirando.

Príncipe Narciso

Piano

pp

recitando Começa cantando para o espelho, depois se vira, entusiasmado com a presença da plateia.

P.N.

Sou o Prín - ci - pe Nar - ci - so. Pa - ra a - qui o a - mor me

Pno.

pp

P.N.

traz. Di - zem que não te - nho si - so, mes - mo as - sim sou bom ra -

Pno.

9

P.N.



paz. Do Bo-ta-fo-go, a Prin-ce-sa no pei-to lan-çou me_o_ar-

Pno.

11

P.N.

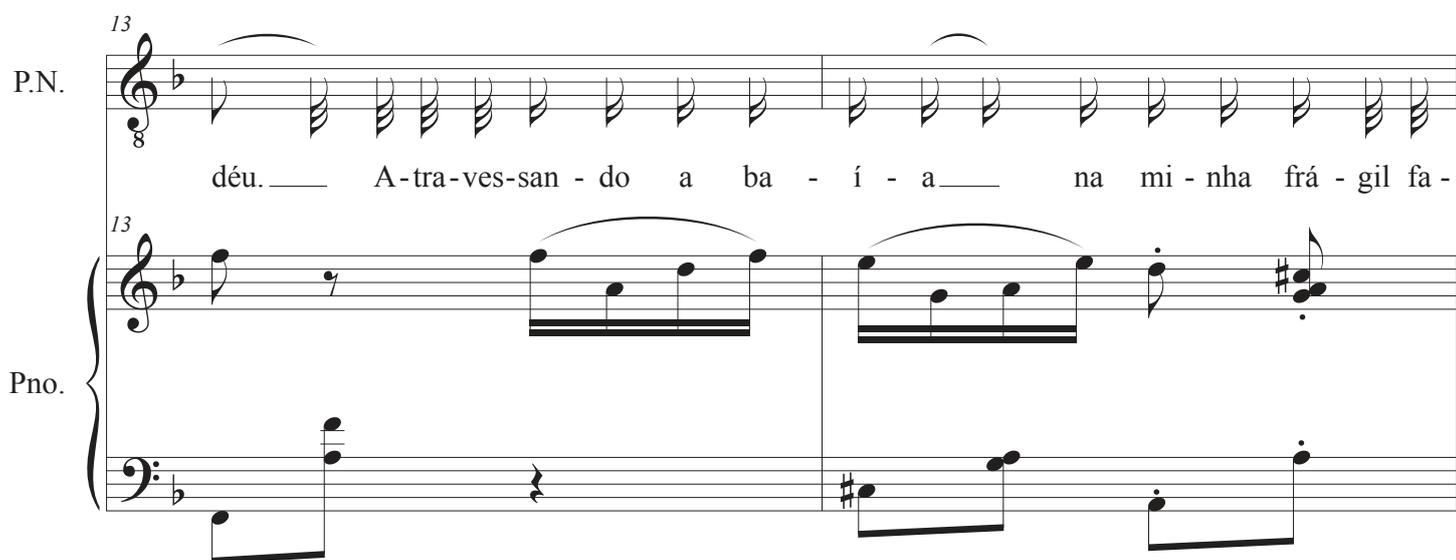


péu. Des-de_en-tão, na na-tu-re-za, que an-do de déu em

Pno.

13

P.N.



déu. A-tra-ves-san-do a ba-í-a na mi-nha frá-gil fa-

Pno.

15

P.N.

lu - a, to-das as noi - tes eu i - a, de - pois do nas - cer da

Pno.

17

P.N.

lu - a, ver a mi - nha na - mo - ra - da que sus - pi - ra - va por

Pno.

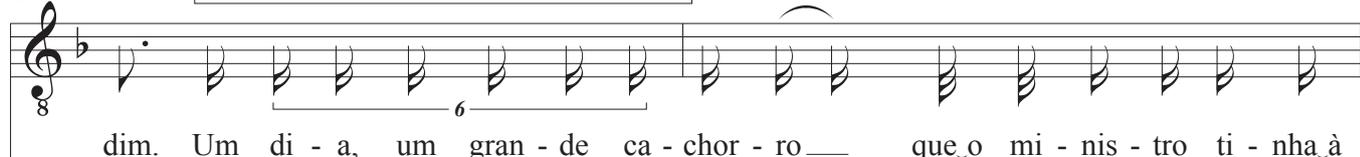
19

P.N.

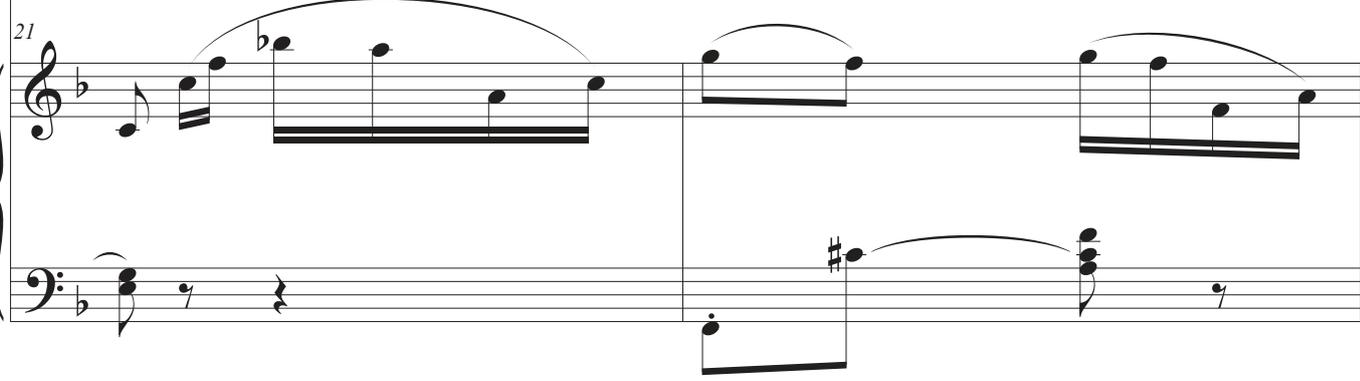
mim, de - bai - xo de u - ma la ta - da, que ha - vi - a no seu jar -

Pno.

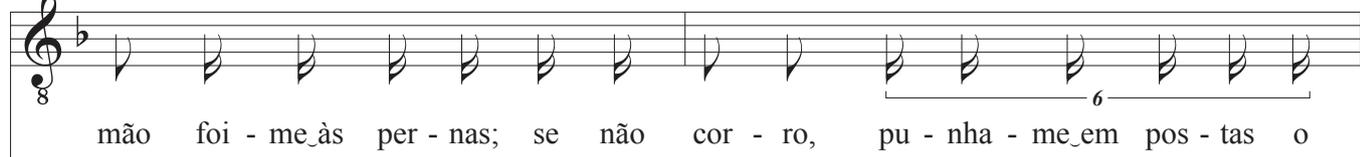
21 Conta nervoso, relembrando seu susto.

P.N. 

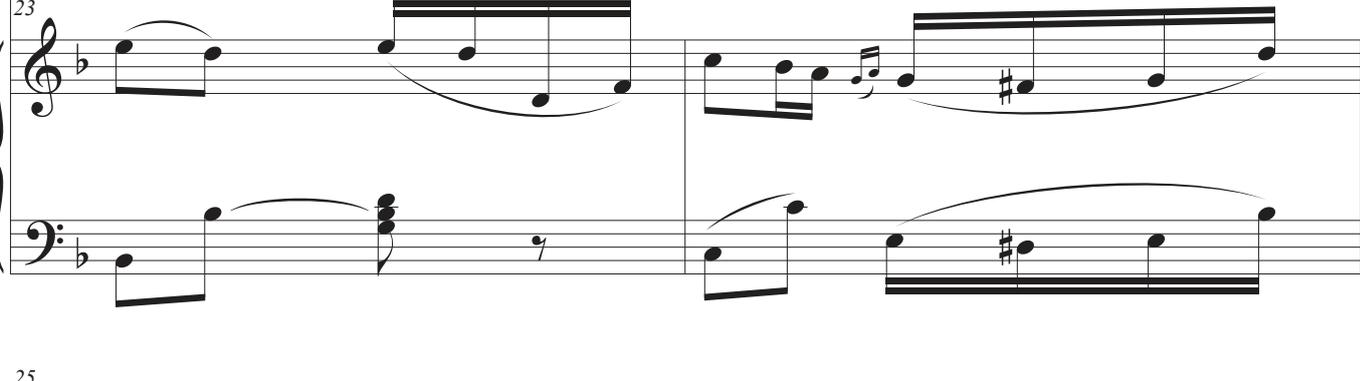
dim. Um di - a, um gran - de ca - chor - ro que o mi - nis - tro ti - nha à

Pno. 

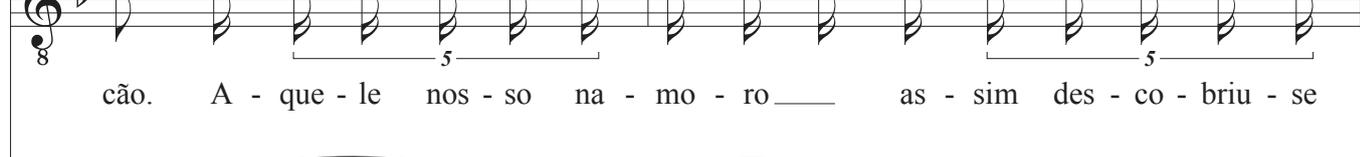
23

P.N. 

mão foi - me às per - nas; se não cor - ro, pu - nha - me em pos - tas o

Pno. 

25

P.N. 

cão. A - que - le nos - so na - mo - ro as - sim des - co - briu - se

Pno. 

27

P.N.

lo - go e o de - ram por de - sa - fo - ro no rei - no do Bo - ta -

Pno.

29

P.N.

fo - go. De for - ma que mais não pu - de fa - lar à Prin - ce - sa

Pno.

31

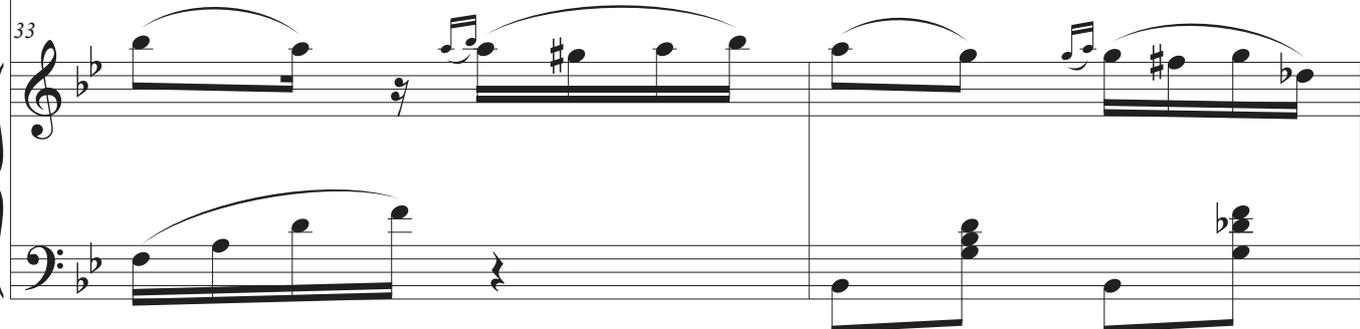
P.N.

mi - nha, pois guar - dam - lhe a vir - tu - de, co - mo se guar - da u - ma

Pno.

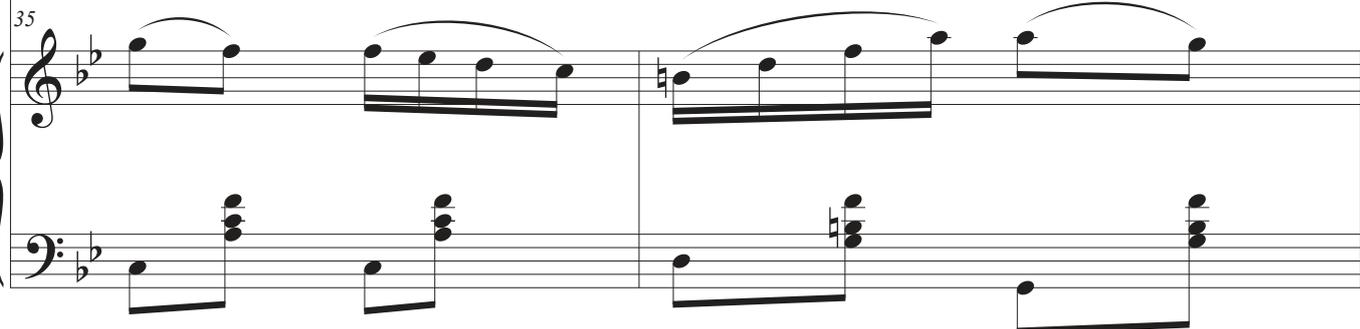
33 Retira um bilhete do bolso.

P.N. 
 vi - nha. — On-tem,po-rém, mui - to ce - do, — re-ce-bi um bi - lhe -

Pno. 

35 Lê o bilhete, animado.

P.N. 
 ti - nho. Ei-lo_a-qui: — "Guar-da se - gre - do, meu Nar - ci - so, meu an -

Pno. 

37 
 ji - nho, pa-ra_e-vi-tar o ca - ce - te da mi - nha guar - da mal -

Pno. 

39

P.N.

di - ta. Mas ao rei - no do Ca - te - te vou a - ma - nhã de vi -

Pno.

41

P.N.

Guarda o bilhete no bolso.

si - ta." — Pus o cha - péu na ca - be - ça, — fiz - me ao lar - go na ba -

Pno.

43

P.N.

í - a. — O bar - co sin - grou de - pres - sa — e eis - me a - qui na fre - gue -

Pno.

45 Sai de cena, rapidamente.

P.N.

8

si - a.

45

Pno.

The image shows a musical score for a recitative. The top staff is for the vocal part (P.N.) and the bottom two staves are for the piano accompaniment (Pno.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 8/8. The vocal line starts at measure 45 with the lyrics 'si - a.' and ends with a fermata. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings like *mf* and *f*. The score concludes with a double bar line.

Antes da música iniciar: entra rapidamente o Dr. RV. pela esquerda e se esconde na lateral oposta do palco, evidenciando somente sua cabeça.

8. Cena da perseguição

Allegro impetuoso

Dr. Raio Vulcão

Tenores

Baixos

Piano

Entram raivosos, procurando por Dr. Raio Vulcão.

3

Dr.RV.

T

B

Pno.

Parados.

On - de se es-con-de o ban - di - do que, ven - di - do, por um os - so nos tra -

On - de-se es-con-de o ban - di - do que, ven - di - do, por um os - so nos tra -

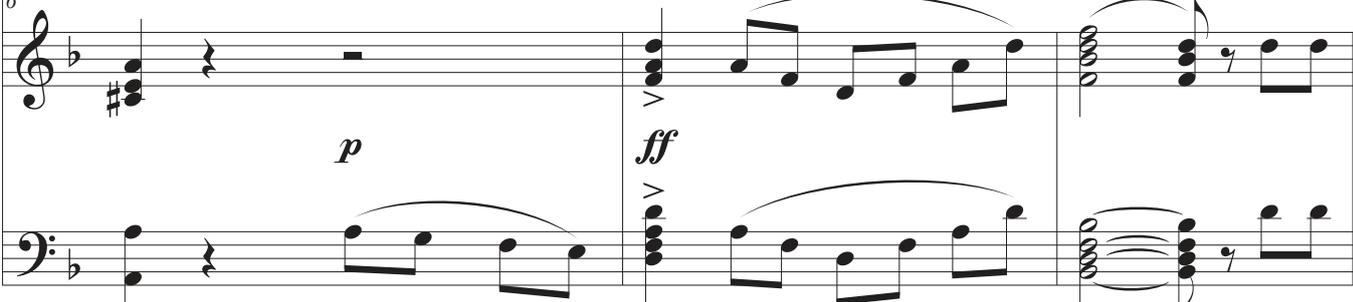
6 Canta em segredo, somente para a plateia, com ar astuto.

Dr.RV. 

Não me a - pa - nham, nem um pio! Alguns com gestos raivosos, de briga física, como socos em suas próprias mãos.

T 
iu? Se a - pa - nha - mos o bre - jei - ro trai - ço -

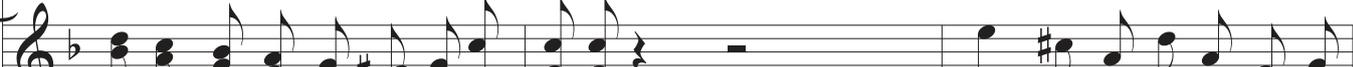
B 
iu? Se a - pa - nha - mos o bre - jei - ro trai - ço -

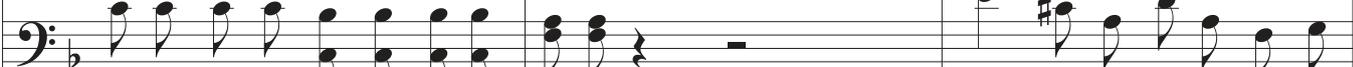
Pno. 

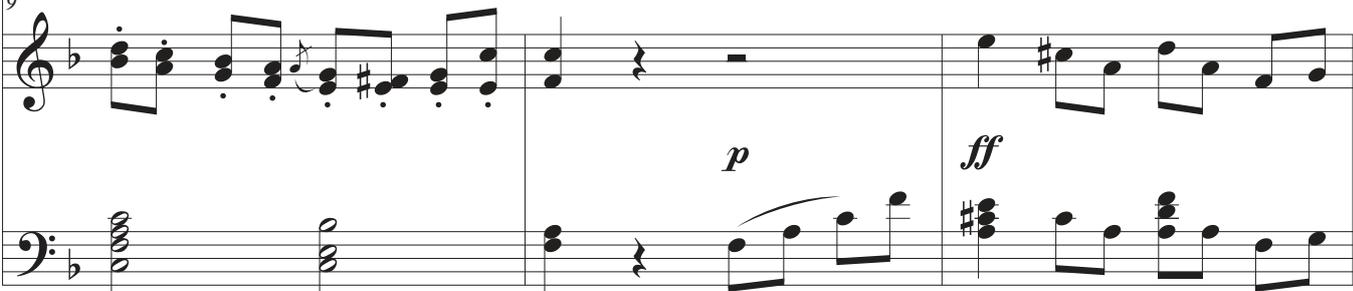
9 Se mostra mais assutado, receoso.

Dr.RV. 

Me re - du - zem to - do a - bi - fe

T 
ei - ro, que fa - re - mos do pa - ti - fe? Va - mos vê - lo nou - tra

B 
ei - ro, que fa - re - mos do pa - ti - fe? Va - mos vê - lo nou - tra

Pno. 

12 Se esconde totalmente da visão da plateia.

Dr.RV.

Vão saindo todos do Coro, pela lateral direita mais ao fundo, sem notar o Dr. Raio Vulcão.

T par - te! Não nos far - te qual-quer so - va da-da_a-go -

B par - te! Não nos far - te qual-quer so - va da da_a-go -

Pno.

15 Entra no palco devagar, acompanhando com a cabeça a saída do Coro.

Dr.RV.

Fe-liz-men-te, vão-se_em - bo-ra!... Fe-liz-men-te, vão-se_em -

T ra!

B ra!

Pno.

18 Tira um lenço do bolso e limpa o suor da testa, aliviado. Sai de cena.

Dr.RV. bo - ra!... U - fa!

T

B

Pno. *pp* *ff*

The musical score is set in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. It consists of four staves: Dr. RV. (bass clef), Tenor (T, treble clef), Bass (B, bass clef), and Piano (Pno., grand staff). The vocal parts have lyrics in Portuguese. The piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The score is divided into two measures, with a repeat sign at the end of the second measure.

➤ Largo com paisagem do Rio de Janeiro. ⚡

9. Bolero da Princesa do Catete

Vê-se, ao centro do palco, a Princesa do Catete, que é o centro das atenções e está rodeada pelo coro. Ela se abana com um leque, e reage a todos com sorrisos e acenos.

Moderato

Princesa do Catete

Sopranos e contraltos

Tenores

Baixos

Moderato

Piano

4

P.C.

S e C

T

B

4

Pno.

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features vocal parts for the Princesa do Catete, Sopranos e contraltos, Tenores, and Baixos, along with Piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system includes the vocal parts and the piano accompaniment. The second system includes the vocal parts and the piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato'. The score is for a 4-measure phrase.

Vem mais à frente, sempre sob os olhares admirados de todos.

Tempo di bolero

7

P.C.

S e C

T

B

Tempo di bolero

7

Pno.

10

P.C.

S e C

T

B

Eu sou Prin - ce - sa de nas - ci - men - to, de san - gue a -

10

Pno.

p

13

P.C.

zul. _____ A na - tu - re - za deu - me à con - ten - to,

S e C

T

B

13

Pno.

Aproxima-se da Marquesa do Flamengo, sua aia, e desvia rapidamente.

16

P.C.

gê - nio ta ³ ful! Pân-de - ga e vi - va, fu - jo à gai -

S e C

T

B

16

Pno.

19

P.C. o - la, dei - xo a pri - são. Nin - guém se es -

S e C

T

B

Pno.

22

P.C. qui - va à lei que é mo - la do co - ra -

S e C

T

B

Pno.

25

P.C.

S e C

T

B

Pno.

ção! Coro: concordando encantados com a apresentação da Princesa do Catete.

E - la_é Prin - ce - sa de nas-ci - men - to, de nas-ci -

E - la_é Prin - ce - sa de nas-ci - men - to, de nas-ci -

E-la_é Prin-ce - sa de nas-ci-men - to,

28

P.C.

S e C

T

B

Pno.

men - to, de san-gue_a - zul, ah!

men - to, de san-gue_a - zul, ah!

de san-gue_a - zul, ah!

A__ na - tu - re - za

A__ na - tu - re - za

A__ na - tu - re - za

31

P.C.

S e C

T

B

Pno.

deu - lhe, à con-ten - to, gê - nio ta - ful!

deu - lhe, à con-ten - to, gê - nio ta - ful!

deu - lhe gê - nio ta - ful!

p

p

p

34

P.C.

S e C

T

B

Pno.

Mostrando-se com as mãos e flertando com alguns dos homens do coro.

Quan - do se é mo - ça lin - da e fa - cei - ra co - mo

mf

37

P.C.

u - ma flor, não há quem pos - sa, não há quem quei - ra

S e C

T

B

Aproximam-se mais da Princesa do Catete, como que enfeitiçados por sua figura.

Pno.

Percebe a chegada do Príncipe Narciso e direciona sua atenção a ele.

40

P.C.

fu - gir do a - mor! Eu gos - to

S e C

T

B

Pno.

43

P.C.

mui - to de to - do fru - to que é pro - i - bi - do.

S e C

T

B

Pno.

43

P.C.

Se - - - - - E - - - - - va eu fos - se, do fru - to do - ce t'ri - a co - ³

S e C

T

B

Pno.

46

rall. un poco

col canto

É puxada levemente pelo braço pela Marquesa do Flamengo, que a repreende e a retira do centro.

49 *a tempo*

P.C. *mi - do.*

S e C *E - la_é Prin -*

T *E - la_é Prin -*

B

49 *a tempo*

Pno. *p* *f*

52

P.C.

S e C *ce - sa de nas-ci-men - to, de nas-ci-men - to, de san-gue_a-*

T *ce - sa de nas-ci-men - to, de nas-ci-men - to, de san-gue_a-*

B *ce - sa de nas-ci-men - to, de nas-ci-men - to, de san-gue_a-*

E-la_é Prin-ce - sa de nas - ci-men - to, de san-gue_a-zul, _____

52 *p scherzando*

Pno.

55 Solta-se da Marquesa e vai para a lateral esquerda do palco, mais ao fundo.

P.C.

S e C
 zul, ah!
 A__ na - tu - re - za deu - lhe,

T
 8
 zul, ah!
 A__ na - tu - re - za deu - lhe,

B
 ah!
 A__ na - tu - re - za deu - lhe

Pno.

55

a tempo

P.C.

S e C
p
 a con-ten-to, gê-nio ta - ful!

T
 8
p
 a con-ten-to, gê-nio ta - ful!

B
p
 gê - nio ta - ful!

Pno.

58
p *ff* *rall. un poco* *f a tempo*

61 Da lateral do palco, ela vem caminhando novamente para o centro, dessa vez, já com as suas castanholas nas mãos.

P.C.

O que eu pro - cu - re nin - guém se - gu - re, ten - te se o -

S e C

T

B

Pno.

64 Príncipe Narciso: encantado, mantém atenção total à Princesa do Catete.

P.C.

por, _____ que eu vou bus - cá - lo pa - ra go - zá - lo,

S e C

T

B

Pno.

67

P.C.

se - ja on - de³ for. Pois, quem tem al - ma não po - de

S e C

T

B

Pno.

67

P.C.

cal - ma no mun-do es - tar, que a-mor tem

S e C

T

B

Pno.

70

70

The image shows a musical score for a song. It is divided into three systems. The first system (measures 67-69) features a vocal line (P.C.) with lyrics 'se - ja on - de³ for. Pois, quem tem al - ma não po - de'. Below the vocal line are staves for Soprano and Contralto (S e C), Tenor (T), Bass (B), and Piano (Pno.). The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The second system (measures 70-72) features a vocal line with lyrics 'cal - ma no mun-do es - tar, que a-mor tem'. It includes the same instrumental parts as the first system. The third system (measures 73-75) continues the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

73

P.C. cha - ma que nos in - fla - ma, faz a - bra -

S e C

T

B

Pno.

(Dança, tocando castanholas.)

76

P.C. sar! _____ Tra la la la la, Tra la la la la,

S e C

T

B

Pno.

E - la é Prin - ce - sa de nas - ci - men - to, de nas - ci -

E - la é Prin - ce - sa de nas - ci - men - to, de nas - ci -

E - la é Prin - ce - sa de nas - ci - men - to,

Cada vez mais agitada, dança, provocando seus expectadores, sempre sob o olhar desaprovador de sua aia, a Marquesa do Flamengo.

79

P.C. Tra la la la la, Tra la la, Tra la la la la la,

S e C men - to, de san-gue_a-zul, ah! A__ na - tu - re - za

T men - to, de san-gue_a-zul, ah! A__ na - tu - re - za

B de san-gue_a-zul, ah! A__ na - tu - re - za

Pno.

Sorri a todos, agradecendo.

82

P.C. Tra la la, faz a - bra - sar!

S e C deu - lhe, à con - ten - gê - nio ta - ful!

T deu - lhe, à con - ten - to, gê - nio ta - ful!

B deu - lhe gê - nio ta - ful!

Pno.

8^{va}

Coro, P.N e Mqa.: aplaudem a P.C.

Antes da música iniciar: chega o afobado Dr. RV., e se ajeita ao ver a P.C.

10. Valsa concertante

Comenta, animada, olhando a figura elegante do P.N.

Princesa do Catete

Marquesa do Flamengo

Príncipe Narciso

Dr. Raio Vulcão

Piano

P.C.

Mqa.

P.N.

Dr.RV.

Pno.

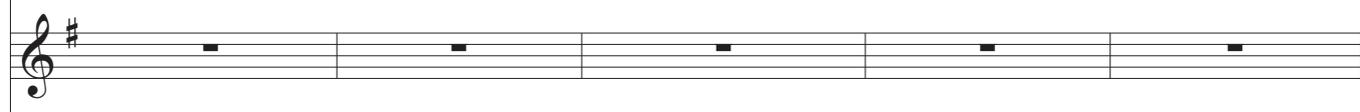
Que e - le - gan - - - -

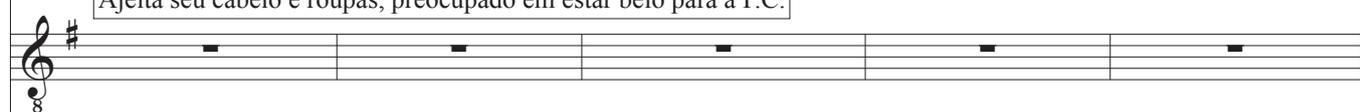
te! Que for - mo - - - - so!

Vai cumprimentar a Marquesa e não percebe os olhares entre P.C. e P.N.

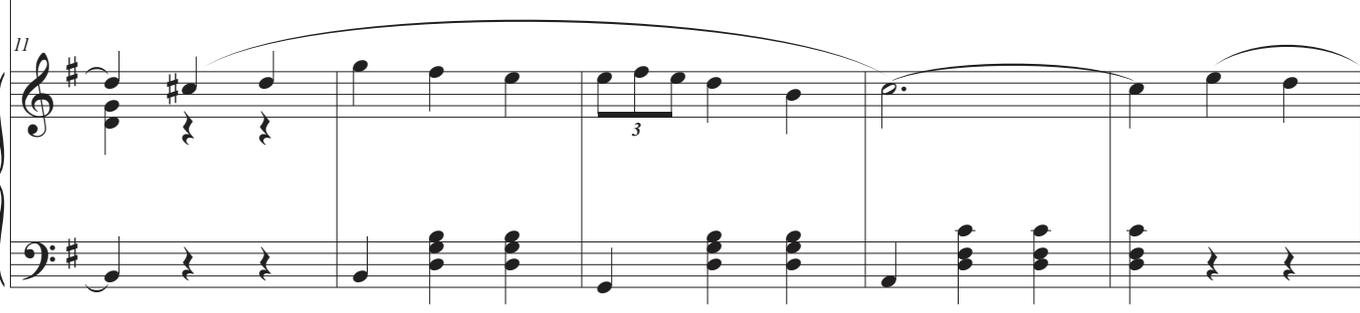
11

P.C.  Gra - ci - o - so mo - ce - tão! Gra - ci -

Mqa. 

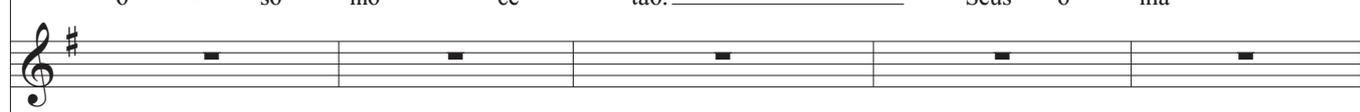
P.N.  Ajeita seu cabelo e roupas, preocupado em estar belo para a P.C.

Dr.RV. 

Pno. 

16

P.C.  o - so mo - ce - tão! Seus o - lha -

Mqa. 

P.N.  Sempre direcionando seu corpo para o P.N., que devolve os olhares com a mesma intensidade.

Dr.RV. 

Pno. 

21

P.C.

Mqa.

P.N.

Dr.RV.

Pno.

26

P.C.

Mqa.

P.N.

Dr.RV.

Pno.

26

ram, me_a - tra - í - ram, me³ dei - xa -

f

31

P.C.

ram, me dei - xa - ram sem a - ção.

Mqa.

P.N.

Dr.RV.

Pno.

mf

36

P.C.

Mqa.

P.N.

Com ar confiante de sua conquista.

Pa-ra_a-mo - res, que fa - mo - sa, que gos - to - sa_o -

Dr.RV.

Pno.

f *p* *f* *p*

41

P.C.

Mqa.

P.N.

Dr.RV.

ca - si - ão! Se - ja em - bo - ra u - ma prin -

Pno.

f *p*

46

P.C.

Mqa.

P.N.

Dr.RV.

ce - sa, já está pre - sa, pre - sa cá na

Pno.

f *p*

51

P.C.

Mqa. Balança a cabeça em negativa, comentando o comportamento do P.N.

P.N. Encantado pela beleza da P.C., e alheio aos olhares entre ela e P.N., confia com a plateia sobre a sua sorte.

Dr.RV.

Pno. *mf*

51

P.C.

Mqa. ...de fa -

P.N. Encantado pela beleza da P.C., e alheio aos olhares entre ela e P.N., confia com a plateia sobre a sua sorte.

Dr.RV. ...de fa -

Pno.

56

P.C.

Mqa. deus fa - guei - - - - ro...

P.N. Encantado pela beleza da P.C., e alheio aos olhares entre ela e P.N., confia com a plateia sobre a sua sorte.

Dr.RV. deus fa - guei - - - - ro...

Pno.

61

P.C.
 cei - ro co - gi - tar! De fa - cei - ro

Mqa.

P.N.
 cei - ro co - gi - tar! De fa - cei - ro

Dr.RV.

61

Pno.

66

P.C.
 co - gi - tar!

Mqa.
 Que_ar - ma - di - - -

P.N.
 co - gi - tar!

Dr.RV.
 Que_ar - ma - di - - -

66

Pno.

71

P.C.

Mqa.

P.N.

Dr.RV.

Pno.

76

P.C.

Mqa.

P.N.

Dr.RV.

Pno.

76

lhas nos pre - pa - - - - ra...

lhas nos pre - pa - - - - ra...

Que ar - ma - di - lhas nos pre³ - pa - ra, pa - - - ra,

Que ar - ma - di - lhas nos pre³ - pa - ra, pa - - - ra,

76

3

The image shows a musical score for 'A Princesa do Catete', page 92. It features five systems of staves. The first system (measures 71-75) includes parts for P.C., Mqa., P.N., Dr.RV., and Pno. The lyrics 'lhas nos pre - pa - - - - ra...' are written below the vocal staves. The second system (measures 76-80) includes parts for P.C., Mqa., P.N., Dr.RV., and Pno. The lyrics 'Que ar - ma - di - lhas nos pre³ - pa - ra, pa - - - ra,' are written below the vocal staves. The third system (measures 81-85) includes parts for P.C., Mqa., P.N., Dr.RV., and Pno. The lyrics 'Que ar - ma - di - lhas nos pre³ - pa - ra, pa - - - ra,' are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures (one sharp), time signatures, and dynamic markings.

81

P.C. pa - ra nos pi - lhar!

Mqa.

P.N. pa - ra nos pi - lhar!

Dr.RV.

Pno.

Com ar de confiança com a plateia, com uma das mãos ao lado da boca, diz a frase abaixo:
 ("É agora que vai o gato aos filhós!")

86

P.C. És for - mo - so fei - ti - cei - ro, meu pri -

Mqa.

P.N. És for - mo - sa fei - ti - cei - ra, qual - - - - - fa -

Dr.RV.

Pno. *p*

Aproxima-se da P.C., mais agitado, e vão caminhando juntos para a direita do palco, trocando carícias com as mãos.

91

P.C. mei - ro lin - do_a - mor!___ Me pren-des - te

Mqa.

P.N. 8 cei - ra,___ lin - da flor,___ lin - da flor!___ Se qui - se - res

Dr.RV.

Pno.

96

P.C. no bi - qui - nho, qual lin - di - nho___ bei - ja - flor, bei - ja -

Mqa.

P.N. 8 pos - so dar - te, que te far - te___ mui - to_a - mor, mui - to_a -

Dr.RV.

Pno.

P.C. e P.N.: Cantam diretamente um para o outro, com as mãos juntas.

101

P.C. flor! Te pro - me - - - - - to mil fei -

Mqa. E pro - me - - - - - te tu - do

P.N. mor! Me pro - me - - - - - te mil fei -

Dr.RV. Me pro - me - - - - - te tu - do

Pno. *f*

106

P.C. ti - - - - - ços, mil der - ri - ços,

Mqa. is - - - - - so,

P.N. ti - - - - - ços, mil der - ri - ços,

Dr.RV. is - - - - - so,

Pno.

111

P.C. mi - nha flor, mil der - ri - ços, mi - nha

Mqa. bom en - gui - ço_en -

P.N. es - te_a - mor, mil der - ri - ços, es - te_a -

Dr.RV. bom ser - vi - ço,

Pno.

116

P.C. flor! Te pro - me - - - - to

Mqa. ga - na - dor! E pro - me - - - - te

P.N. mor! Me pro - me - - - - te

Dr.RV. sim, se - nhor! Me pro - me - - - - te

Pno.

P.C. e P.N.: Trocam carícias na face um do outro.

Mãos na cintura, balançando a cabeça em negativa.

Contente, aponta para trás com o dedão, comentando sobre a sua sorte, sem perceber o envolvimento entre P.C. e P.N.

P.C. e P.N.: Cada vez mais próximos, se abraçam.

121

P.C. mil fei - ti - - - - - ços, mil der -

Mqa. tu - do is - - - - - so,

P.N. mil fei - ti - - - - - ços, mil der -

Dr.RV. tu - do is - - - - - so,

121

Pno.

126

P.C. ri - ços, mi³ - nha flor! Mil der - ri - ços,

Mqa. bom en - gui - ço_en - ga - na - dor, en -

P.N. ri - ços, es³ - te_a - mor! Mil der - ri - ços,

Dr.RV. bom ser - vi - ço, sim, se - nhor, sim,

126

Pno.

Duque do Boqueirão e Marquês do Flamengo: entram no salão e deparam-se com o casal P.C. e P.N.

131 *Più mosso agitato*

P.C. mi - nha flor!

Mqa. ga - na - a - dor!

P.N. es - te_a - - - mor!

Dr.RV. se - - - - nhor!

131 *Più mosso agitato*

Pno. *f*

(ataca logo a cena seguinte)

11. Cena do flagrante

Com um susto, se separa do P.N., e vai em direção à Mqa., buscando apoio.

Allegro giusto, ma agitato

Princesa do Catete

Marquesa do Flamengo

Príncipe Narciso

Duque do Boqueirão

Marquês do Flamengo

Dr. Raio Vulcão

Piano

Leva as mãos à cabeça, inconformada.

Com um susto, mas sempre altivo, ajeitando cabelo e roupa, vai em direção oposta à da P.C.

Dq. e Mq.: Levantam as mãos em desespero e apontam dedos acusativos para o casal P.C. e P.N.

Oh! Que es - cân - da-lo! Que hor - ro - res!

Oh! Que es - cân - da-lo! Que hor - ro - res!

Allegro giusto, ma agitato

f

5

P.C.

Mqa.

Que des - gra - ça!

P.N.

8

A - pa - nha - dos

Dq.

8

Hor - ri - pi - lan - te!

Mq.

Dr.RV.

Compreende, finalmente, o que se passou entre a P.C. e P.N. e agita as mãos nervoso.

A - pa - nha - dos

5

Pno.

7

Red.

Detailed description of the musical score: The score is for a scene titled '11. Cena do flagrante'. It features six vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are: P.C. (Princess of Catete), Mqa. (Micaela), P.N. (Princess of Niterói), Dq. (Dona Catarina), Mq. (Micaela), and Dr.RV. (Dr. Ruy). The piano part is for Pno. (Piano). The score is in 2/4 time and starts with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Portuguese. A performance instruction in a box indicates that the Dr.RV. character should understand what happened between P.C. and P.N. and agitate their hands nervously. The score includes various musical notations such as rests, notes, and slurs.

Esconde-se atrás da Mqa., juntando as mãos, nervosa.

P.C.

Tu - pá! Tu - pá! Meus tu - to - res!

Vira-se para P.C. tentando acalmá-la e a si mesma, com seu leque, mas a repreendendo, ao mesmo tempo.

Mqa.

P.N.

em fla - gran - te!

Dq.

Mq.

Dr.RV.

em fla - gran - te!

Pno.

cresc.

17

Meno, recitando 1° Tempo Meno

P.C.

Mqa.

P.N.

8

Tranquilo, inicia conversa com algum homem do coro, como se não tivesse parte no ocorrido.

Dq.

8

Com autoridade, apontando com o dedo indicador.
con forza

A-té no me - io das ru - as, Prin -

Mq.

Dr.RV.

Meno, recitando 1° Tempo Meno

17

Pno.

ff

Põe as mãos na cintura, ultrajada com os insultos contra si.

1° Tempo

Meno

23

P.C.

Mqa.

P.N.

Dq.

ce - sa faz das su - as!

Junta-se ao Duque, apontando o dedo à P.C., indignado.

Mq.

Não há ma-ior de-sa-

Dr.RV.

1° Tempo

Meno

23

Pno.

28

P.C.

Mqa. Leva as mãos ao rosto, envergonhada e revoltada com toda a situação.
Que ver - go - nha pa-ra_u - ma_a - ia!

P.N.

Dq. Vo - cê — ser-viu de ca-

Mq. fo - ro!

Dr.RV.

Pno.

De braços cruzados, mostra as costas aos acusadores, à frente da Mqa.

Vivo

Coro: observam com curiosidade, entre risos e espanto.

32

P.C.

Mqa.

P.N.

8

Dq.

8

tra-ia on-de_em-bar - cou o na-mo - ro.

3

Mq.

Dr.RV.

Vivo

32

Pno.

ff

36

P.C.

Mqa.

P.N.

Dq.

Mq.

Dr.RV.

Pno.

The musical score consists of seven staves. The top six staves are for vocal parts: P.C., Mqa., P.N., Dq., Mq., and Dr.RV. Each vocal staff has a treble or bass clef and a key signature of one sharp (F#). The piano part (Pno.) is at the bottom, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp. The score begins at measure 36. The vocal parts have a final note on the third measure of the system. The piano part has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

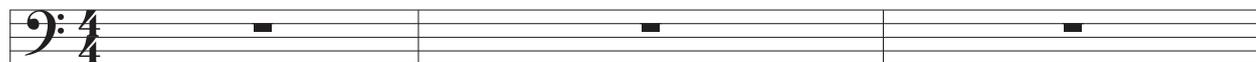
12. Final do Primeiro Ato

Duque: Dá ordens a um guarda real
que sai do palco com rapidez.

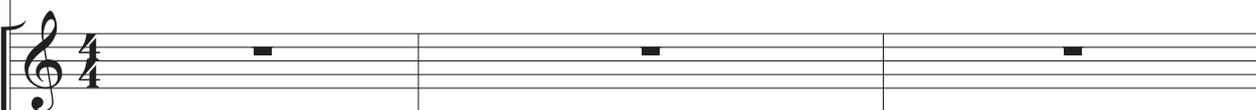
Allegro marciale

Dr.RV.: gesticula indignado para o Mq, que tenta acalmá-lo.

Frei Sarrabulho

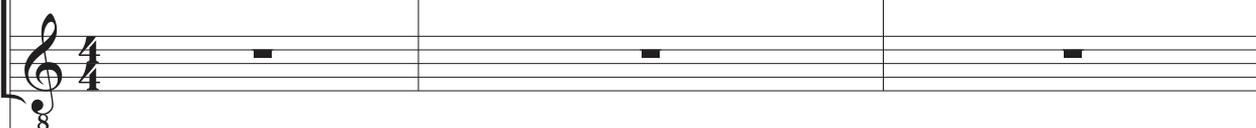


Sopranos

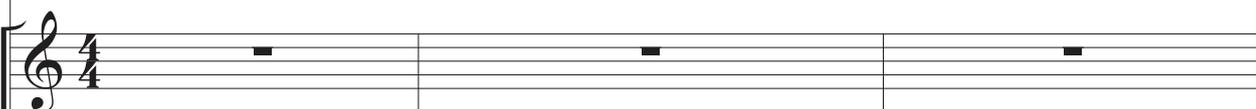


Coro de chins

Tenores



Sopranos
e contraltos



Tenores



Allegro marciale

Baixos



Pífano

pp

cresc. poco a poco

Tambor

4 Entra abençoando a todos, e vai, solícito e tranquilo, em direção à P.C.

Fr.S.

S

T

S e C

T

B

Pno.

7

Fr.S.

S

T

S e C

T

B

Pno.

3

sempre cresc. poco a poco

tr

Detailed description of the musical score: The score is for a scene titled '12. Final do Primeiro Ato'. It consists of six vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are labeled Fr.S. (Soprano), S (Soprano), T (Tenor), S e C (Soprano and Contralto), T (Tenor), and B (Bass). Each vocal staff contains a whole rest in every measure, indicating that the vocalists are silent during this section. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The first measure begins with a triplet of eighth notes in the right hand, followed by a quarter note. The second measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The third measure features a trill on a quarter note in the right hand, followed by a quarter note. The tempo and mood are indicated by the instruction 'sempre cresc. poco a poco'.

10

Fr.S.

S

T

S e C

T

B

10

tr

(Banda marcial)

mf

(Bumbo solo)

Pno.

The image displays a musical score for a play. It features six vocal staves (Fr.S., S, T, S e C, T, B) and a piano accompaniment (Pno.) section. The vocal staves are currently empty, with only a few horizontal lines and a small '8' under the T staff. The piano accompaniment starts at measure 10 and includes a trill (tr) in the first measure, followed by a section for a marching band (Banda marcial) and a solo for the bongo (Bumbo solo). The piano part is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is numbered 110 and is from the play 'A Princesa do Catete'.

13

Entram guardas reais trazendo um andor e o posicionam próximo à P.C.

The musical score consists of five systems. The first four systems are for vocalists: Fr.S. (Bass), S. (Soprano), T. (Tenor), and S e C. (Soprano and Alto). Each system contains three measures with a single note on a staff line, indicating a rest for the vocalists. The fifth system is for the piano (Pno.), showing a three-measure accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chords and rests in the final measure.

O Mq. gesticula pedindo providências ao Dq, que ordena aos guardas que façam a P.C. se sentar no andor.

16

Fr.S.

S

T

S e C

T

B

Pno.

19 Os guardas pedem à P.C. que, com um gesto de comando, ordena que parem.

Fr.S.

S

T

S e C

T

B

Orquestra

Pno.

19

p

22 P.C: com o rosto levantado e cheia de orgulho, entra no andor, a contragosto.

Fr.S.

S

T

S e C

T

B

Pno.

Com adoração à P.C, se ajeitam para vê-la.
(Com força e entusiasmo)

Oh! Que be-le - za! Que sol de_a-mor!

Oh! Que be-le - za! Que sol de_a-mor!

Oh! Que be-le - za! Que sol de_a-mor!

Detailed description of the musical score: The score is for a scene in Act 1, Final. It features six vocal parts and piano accompaniment. The Soprano (Fr.S.), Soprano (S), and Tenor (T) parts are mostly silent, indicated by rests. The Soprano and Contralto (S e C), Tenor (T), and Bass (B) parts sing the lyrics 'Oh! Que be-le - za! Que sol de_a-mor!' with a performance instruction '(Com força e entusiasmo)'. The piano accompaniment (Pno.) begins at measure 22 with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

25

Fr.S.  Se des-ta_{em}-

S 

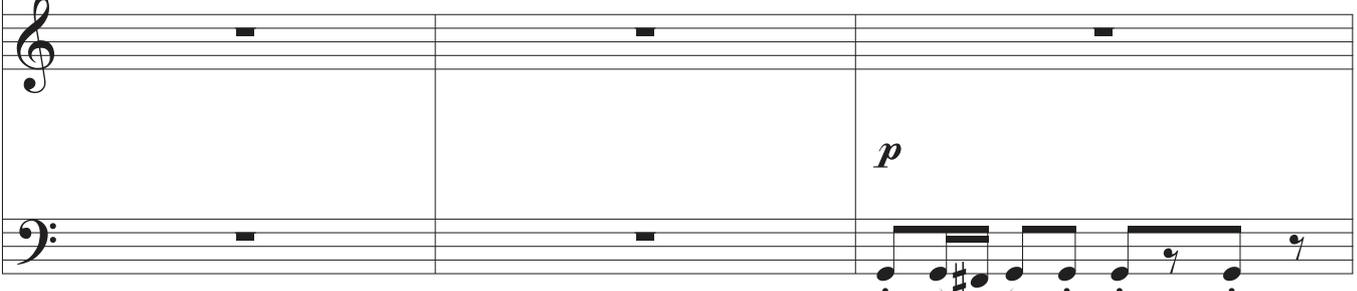
T 

S e C  Vi - va_a Prin-ce - sa que_{es} - tá no_{an}-dor!

T  Vi - va_a Prin-ce - sa que_{es} - tá no_{an}-dor!

B  Vi - va_a Prin-ce - sa que_{es} - tá no_{an}-dor!

25

Pno.  *p*

Conversando com a Mqa., que se abana com o leque, inconformada.

28

Fr.S.

pre - sa — tam-bém fiz par - te, — foi por fa -

S

T

S e C

T

B

Pno.

31

Fr.S. vor, pois da Prin - ce - sa, com ma - nha_e ar - te, sou

S

T

S e C

T

B

Pno.

Più mosso

34

Fr.S. con - fes - sor.

S (Entrada de chins)

T

S e C

T

B

Pno. **Più mosso** *ff*

Coro de chins: entram alegres e chamando a atenção do povo.

37

Fr.S.

S

T

S e C

T

B

Pno.

37

40 **Allegro moderato**

Fr.S.

S **(Com voz de falsete)**
Tchangs! Tchings! Que vem de_a - mos - tra, so - mos os

T
Tchangs! Tchings! Que vem de_a - mos - tra, so - mos os

S e C

T

B

Allegro moderato
40

Pno. Pratos a solo Bombo a solo

43

Fr.S.

S

T

S e C

T

B

Pno.

43

chins! Des - te Ca - te - te, pe - los con - fins! Se - me - a -

chins! Des - te Ca - te - te, pe - los con - fins! Se - me - a -

46

Fr.S.

S

T

S e C

T

B

Pno.

re - mos e plan - ta - re - mos e plan - ta - re - mos ar - roz e

re - mos e plan - ta - re - mos e plan - ta - re - mos ar - roz e

46

49

Fr.S.

S

T

S e C

T

B

Pno.

chá! Se te - mos ca - - -

chá! Se te - mos ca - - -

f *p*

52

Fr.S.

S

T

S e C

T

B

Pno.

52

ra, ca - ra de mo - - - nos, tão bons co -

ra, ca - ra de mo - - - nos, tão bons co -

55

Fr.S.

S

T

8

S e C

T

B

Pno.

55

f

lo - - - nos, nun - ca ha - ve - rá!

lo - - - nos, nun - ca ha - ve - rá!

55

f

P.N.: aproveita as atenções voltadas aos chins e chama a atenção da P.C. que, de dentro do andor, lhe envia um beijo no ar. Ele pões as mãos no coração se dirigindo à ela.

58

Fr.S.

S

T

S e C

T

B

Pno.

Ah! Tchangs! Tchings! Que vem de_a -

Ah! Tchangs! Tchings! Que vem de_a -

p *ff* *p*

61

Fr.S.

S

T

S e C

T

B

Pno.

61

mos - tra so - mos os chins! Des - te Ca - te - te, pe - los con -

mos - tra so - mos os chins! Des - te Ca - te - te, pe - los con -

64

Fr.S.

S

fins! Se - me - a - re - mos e plan - ta - re - mos

T

fins! Se - me - a - re - mos e plan - ta - re - mos

S e C

T

B

Pno.

64

ff

67

Fr.S.

S

T

S e C

T

B

Pno.

(Banda)

ff

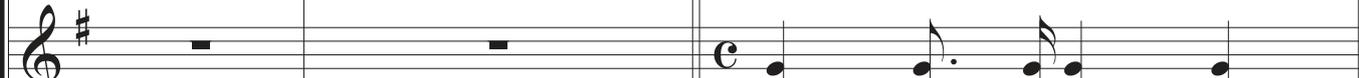
ar - roz e chá.

ar - roz e chá.

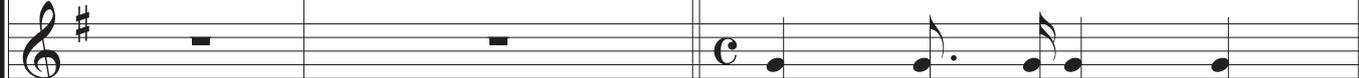
70 **1º Movimento**

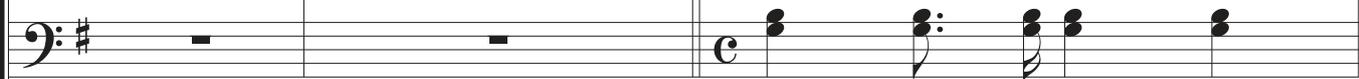
Fr.S.

S 
Oh! Que be-le - za!

T 
Oh! Que be-le - za!

S e C 
Oh! Que be-le - za!

T 
Oh! Que be-le - za!

B 
Oh! Que be-le - za!

1º Movimento

Pno. 
ff

Banda e orquestra

Os guardas levantam o andor e se põem em retirada, levando a altiva P.C., chateada, que apoia a cabeça em uma das mãos.

73

Fr.S.

S

T

S e C

T

B

Pno.

Oh! Que pri-mor! Vi - va a Prin-ce - sa! Lou - vor! Lou-vor!

Oh! Que pri-mor! Vi - va a Prin-ce - sa! Lou - vor! Lou-vor!

Oh! Que pri-mor! Vi - va a Prin-ce - sa! Lou - vor! Lou-vor!

Oh! Que pri-mor! Vi - va a Prin-ce - sa! Lou - vor! Lou-vor!

Oh! Que pri-mor! Vi - va a Prin-ce - sa! Lou - vor! Lou-vor!

Oh! Que pri-mor! Vi - va a Prin-ce - sa! Lou - vor! Lou-vor!

76

Fr.S.

S

T

S e C

T

B

Pno.

Oh! Que be-le - za! Oh! Que pri-mor! Vi - va a Prin-ce - sa!

Oh! Que be-le - za! Oh! Que pri-mor! Vi - va a Prin-ce - sa!

Oh! Que be-le - za! Oh! Que pri-mor! Vi - va a Prin-ce - sa!

Oh! Que be-le - za! Oh! Que pri-mor! Vi - va a Prin-ce - sa!

Oh! Que be-le - za! Oh! Que pri-mor! Vi - va a Prin-ce - sa!

Oh! Que be-le - za! Oh! Que pri-mor! Vi - va a Prin-ce - sa!

Oh! Que be-le - za! Oh! Que pri-mor! Vi - va a Prin-ce - sa!

P.N.: sai para o lado oposto da direção do andor, ágil e alegre.

Più mosso

79

Fr.S.

S

T

S e C

T

B

Pno.

Lou - vor! Lou - vor!

Più mosso

82 Mqa. sai junto do Mq., Dq. e Dr.RV. saem com o Fr.S.

Fr.S.

82 Coro de chins e coro geral saem atrás da P.C.

S

T

8

S e C

T

B

82

Pno.

🎭 Cortina fecha. Final do Primeiro Ato 🎭

13. Coro de introdução do Segundo Ato

Andante moderato

Sopranos

Damas do Paço

Contraltos

Andante moderato

Piano

ff

languidamente

5

S

D.P.

C

5

Pno.

p

3

3

Detailed description of the musical score: The score is for a vocal introduction in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems. The first system includes vocal staves for Sopranos, Damas do Paço, and Contraltos, all of which contain rests. Below them is a piano accompaniment with a dynamic marking of *ff*. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked **Andante moderato**. The second system includes vocal staves for Soprano (S), Damas do Paço (D.P.), and Contralto (C), all with rests. Below them is a piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked **Andante moderato**. The score includes a measure number '5' at the beginning of both systems. The piano accompaniment includes triplets in the bass line, marked with a '3'.

9

S

D.P.

C

Pno.

3

3

☞ Cortina abre. Aposentos da Princesa do Catete.
As Princesas do Catete e Botafogo dormem em duas camas. ☞

13

S

D.P.

C

Pno.

mf

p

3

3

17

S

D.P.

C

Pno.

3

21

S

D.P.

C

Pno.

Stesso tempo

1° Tempo

Stesso tempo

ff

arrastando o som

3

25

1° Tempo **A tempo**

S

D.P.

C

Pno.

1° Tempo **A tempo**

arrastando o som *rall. un poco* *p*

3 3

Damas do Paço e Marquesa do Flamengo: Entram, pé ante pé,
e buscam onde se sentar. Algumas se apoiam umas nas outras, sonolentas.

29

Andantino *a mezza voce*

S

D.P.

C

Pno.

Andantino

rall. un poco *pp*

Do - ce si - lên - cio e - nor - me
a mezza voce
Do - ce si - lên - cio e - nor - me

33

S
rei - na nes - ta man - são, pois a Prin - ce - sa dor - me

D.P.
rei - na nes - ta man - são, pois a Prin - ce - sa dor - me

C
rei - na nes - ta man - são, pois a Prin - ce - sa dor - me

Pno.

D.P. e Mqa.: já sentadas e recostadas umas às outras.

37

S
em do - ce quie - ta - ção. As - sim co - mo e - la faz, _____

D.P.
em do - ce quie - ta - ção. As - sim co - mo e - la faz, _____

C
em do - ce quie - ta - ção. As - sim co - mo e - la faz, _____

Pno.

D.P. e Mqa.: Adormecem e começam a roncar.

41

S
va - mos dor - mir em paz.

D.P.
va - mos dor - mir em paz.

C
va - mos dor - mir em paz.

Pno.
dim. un poco
rall. non troppo

44

S

D.P.

C

Pno.
estinto

14. Tive um sonho

Desperta e se espreguiça, com expressão doce e feliz.

Moderato ma non troppo

Princesa do Botafogo

Sopranos

Damas do Paço

Contraltos

Piano

Ti-ve um

7

P.B.

so - nho. Que so - nho fa - guei - ro! Li - son - jei - ro cas - te - lo d'a -

D.P. e Mqa.: vão acordando, um pouco assustadas.

S

D.P.

C

7

Pno.

13

P.C.: desperta, e passa a ouvir a amiga, com expressão mais séria e altiva.

P.B. mor! E - ra co - mo_u-ma_au - ro - ra bri - lhan - te! Des-lum -

S

D.P.

C

Pno.

19

P.B. bran-te de ró - seo ful - gor. Gen-til prin - ci-pe,ou - sa - do man -

D.P.: escutam com interesse, sorrindo de olhos bem abertos, comentando entre si. Mqa.: ouve com interesse.

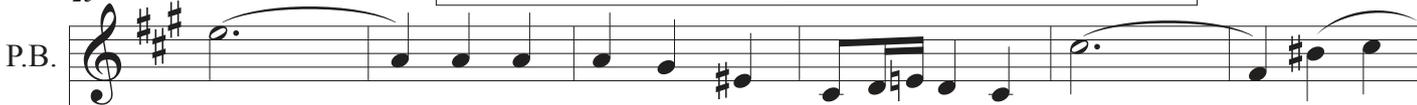
S

D.P.

C

Pno.

25 P.C.: cada vez mais séria, apertando os olhos, desconfiada.

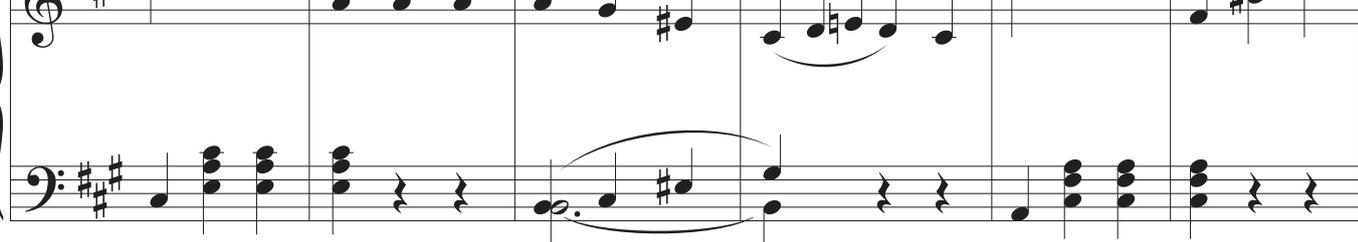
P.B. 

ce - bo, que per - ce - bo_a meus pés a - jo - e - lha - do, des - fo -

S 

D.P. 

C 

Pno. 

31 P.B.: canta como se estivesse suspirando, fechando os olhos e sorrindo feliz.

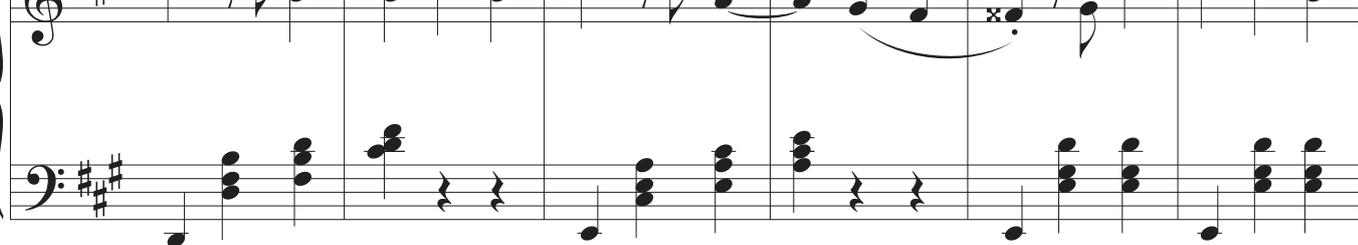
P.B. 

lha - va, des - fo - lha - va em meu co - lo mil

S 

D.P. 

C 

Pno. 

37

P.B.

flo - res de uns a - mo - res, de uns a - mo - res que eu

S

D.P.

C

Pno.

43

P.B.

ti - nha ins - pi - ra - do. Do - ce en - le - vo meu pei - to in - va -

S

D.P.

C

Pno.

P.B.: levanta da cama e começa a girar pelo ambiente, dançando levemente.

49

P.B. di - a, eu sen-ti - a um en - le - vo dos céus. Nos meus

S

D.P.

C

Pno.

55

P.B. bra-ços o mo-ço_a-per - ta - va e che - ga - va meus lá - bios aos

S

D.P.

C

Pno.

rall. un poco

rall. un poco

A tempo

61 *f*

P.B. seus. _____ Foi um so - nho, que so - nho fa - guei -

S. _____ Foi um so - nho, que so - nho fa - guei -

D.P. *f* Foi um so - nho, que so - nho fa - guei -

C. _____ Foi um so - nho, que so - nho fa - guei -

A tempo

61 *f*

Pno. _____

D.P.: agitadas e alegres, levantam e começam a dançar pelo quarto, algumas como se estivessem dançando com um par imaginário.

66 *p* *f* Mqa.: ainda sentada, ouve com desconfiança e faz cara rabugenta.

P.B. ro! Li - son - jei - ro cas - te - lo d'a - mor! _____ E - ra

S. *p* ro! Li - son - jei - ro cas - te - lo d'a - mor! _____ E - ra

D.P. *p* ro! Li - son - jei - ro cas - te - lo d'a - mor! _____ E - ra

C. *p* ro! Li - son - jei - ro cas - te - lo d'a - mor! _____ E - ra

66 *p* *f*

Pno. _____

71 P.C.: permanece desconfiada e séria, com os braços cruzados.

P.B. co - mo_u - ma_au - ro - ra bri - lhan - te, des - lum -

S co - mo_u - ma_au - ro - ra bri - lhan - te, des - lum -

D.P. co - mo_u - ma_au - ro - ra bri - lhan - te, des - lum -

C co - mo_u - ma_au - ro - ra bri - lhan - te, des - lum -

Pno.

75 P.B. bran - te de ró - seo ful - gor!

S bran - te de ró - seo ful - gor!

D.P. bran - te de ró - seo ful - gor!

C bran - te de ró - seo ful - gor!

Pno.

The musical score is written for five parts: Soprano (S), Alto (D.P.), Tenor (P.B.), Contralto (C), and Piano (Pno.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 71-74) features a vocal melody with lyrics 'co - mo_u - ma_au - ro - ra bri - lhan - te, des - lum -'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and melodic fragments. The second system (measures 75-78) features a vocal melody with lyrics 'bran - te de ró - seo ful - gor!'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, ending with a final chord and fermatas on the vocal lines.

Antes da música iniciar: P.C. fica de pé sobre sua cama e abre os braços energicamente, mandando que parem a dança.

15. Também tive um sonho

Larghetto

Princesa do Catete

Tam - bém ti - ve um so ³ - nho, mas es - se tris -

D.P, Mqa. e P.B.: param de uma vez, assustadas, e passam a ouvir a P.C. atentamente.

Sopranos

Damas do Paço

Contraltos

Larghetto

Piano

p

5

Com ar de mistério e terror.

to - nho, ter - rí - vel, me - do - nho, de e - fei - to cru -

P.C.

S

D.P.

C

Pno.

9

P.C.

el. So - nhei que a - bri - ga - ra, que a - man - te cri -

S

D.P.

C

Pno.

13

P.C.

a - ra, no se - io guar - da - ra fe - roz cas - ca -

S

D.P.

C

Pno.

Mqa: ainda sentada, ouve e olha as duas Princesas, desconfiada.

Tapa o rosto, com horror.

P.C.: senta-se na cama, fazendo tipo de triste e medrosa, recebendo bajulações de compaixão das D.P.

Più mosso

vel. Correm para a P.C., solícitas, seguram suas mãos, fazem carinho em seus cabelos e rosto, de forma exagerada.

P.C.

S

D.P.

C

Pno.

Più mosso

f

3

21

P.C.

S

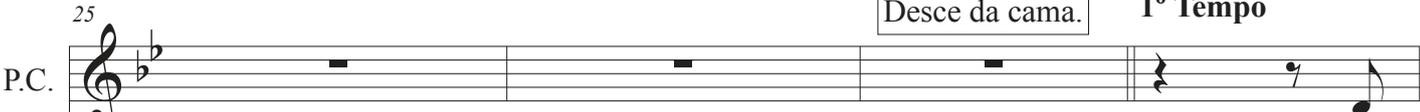
D.P.

C

Pno.

3

25 Desce da cama. **1º Tempo**

P.C. 

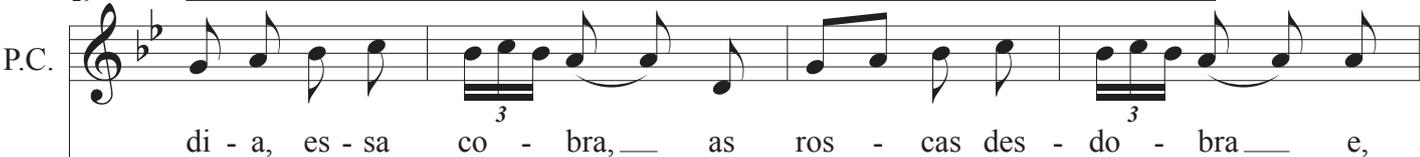
S 

D.P. 

C 

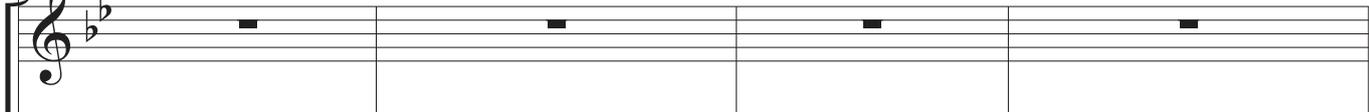
Pno. 

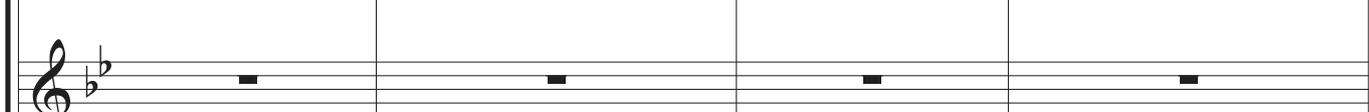
29 Caminhando por entre as mulheres, olhando cada uma nos olhos, com mistério. **1º Tempo**

P.C. 

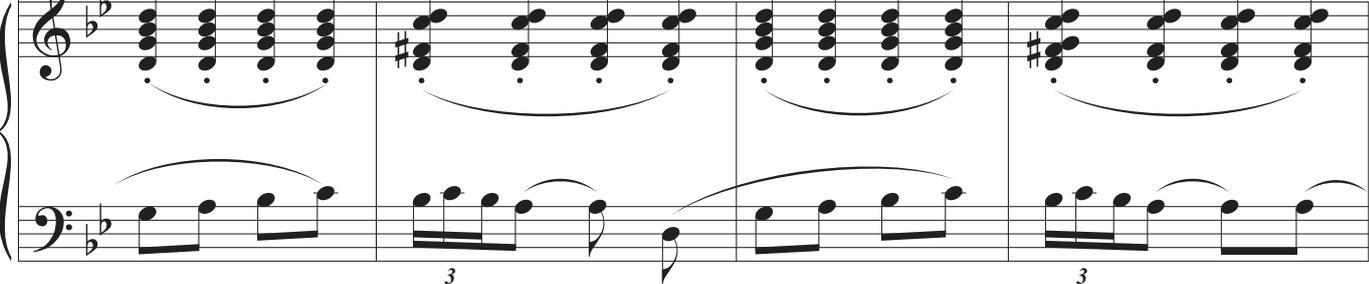
di - a, es - sa co - bra, as ros - cas des - do - bra e,

D.P., Mqa. e P.B.: vão acompanhando a P.C., com interesse e assombradas.

S 

D.P. 

C 

Pno. 

33

P.C.

 rá - bi - da, o - bra trai - ção sem i - gual. So -

S

D.P.

C

Pno.

33

P.C.

 nhei que a ser - pen - te, num vi - vo re - pen - te, cra -

S

D.P.

C

Pno.

mf *p*

Para na frente da P.B. de uma vez,
assustando-a, encarando-a com desconfiança.

41

P.C.

va - ra - me_o den - te, me fa - zen-do mal.

S

D.P.

C

Pno.

3

P.B.: se assusta, mas mantém a expressão de inocência.

Sentindo-se com o poder da situação, joga-se confiante
na cama, com expressão tranquila e gestual largo.

45

Andantino grazioso

P.C.

Mas, lo - go dis - se co - mi - go mes - ma

S

D.P.

C

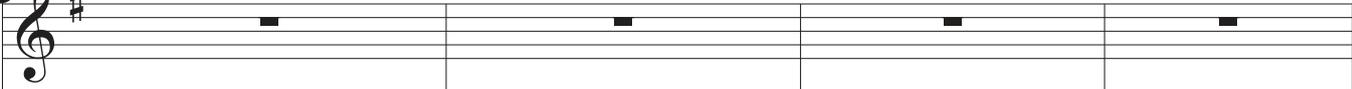
Pno.

45

Andantino grazioso

49

P.C.  que não sou les - ma, a me-ni-ni - ce já lon - ge vai! _____

S 

D.P. 

C 

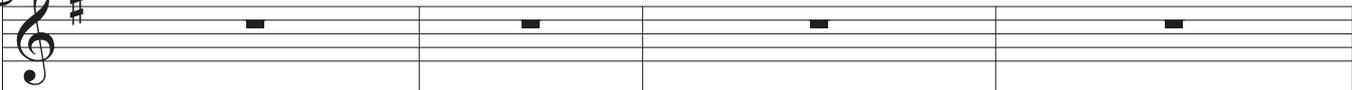
D.P. e P.B.: também se tranquilizam, rindo umas para as outras, concordando.

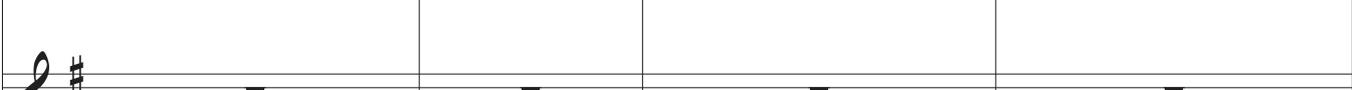
49

Pno. 

53

P.C.  So - nho_é-men ti - ra que im-por - ta pou - co! É con-to

S 

D.P. 

C 

53

Pno. 

A Princesa do Catete

57

P.C.

lou - co, é con-to lou - co, bo-la que gi - ra, que nos dis - trái.

S

D.P.

C

Pno.

61 **Allegretto**

P.C.

Concordando com a P.C. Mqa.: mantém desconfiança, observando as princesas.

S

D.P.

C

Pno.

So - nho é lou - cu - ra que nos - so si - so,

So - nho é lou - cu - ra que nos - so si - so,

65

P.C.

S

D.P.

C

que nos - so si - so re - pe - le a - té.

que nos - so si - so re - pe - le a - té.

Pno.

69

P.C.

S

D.P.

C

A cri - a - tu - ra que tem ju - í - zo,

A cri - a - tu - ra que tem ju - í - zo,

Pno.

Levanta-se e começa a caminhar pelo quarto, altiva.

73

P.C.

S

D.P.

C

Pno.

que tem ju - í - zo, não dá - lhe fé! Não!

que tem ju - í - zo, não dá - lhe fé! Não!

76 **Andantino grazioso** Dançando levemente, com as mãos juntas atrás do corpo.

P.C.

S

D.P.

C

Pno.

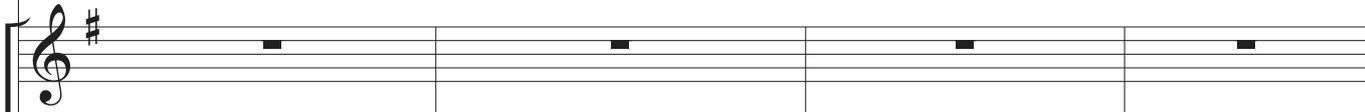
Fi - quei con - ten - te co - mo cri - an - ça,

Não!

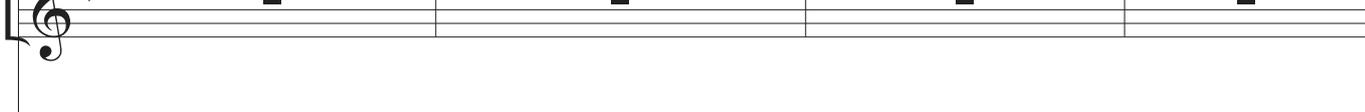
Não!

81 Aproxima-se da P.B. e passa rindo. P.B.: ri para a P.C., com doçura.

P.C.  com con-fi-an - ça ri da ser-pen - te, da cas - ca - vel. _____

S 

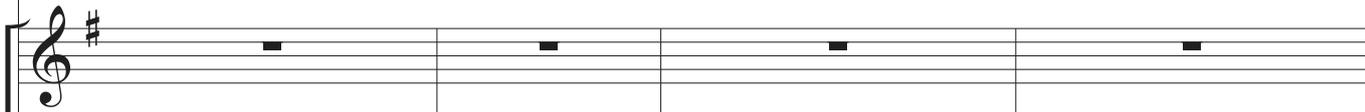
D.P. 

C 

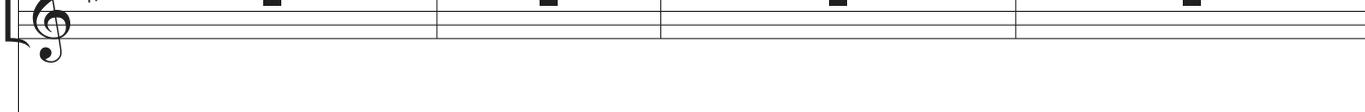
Pno. 

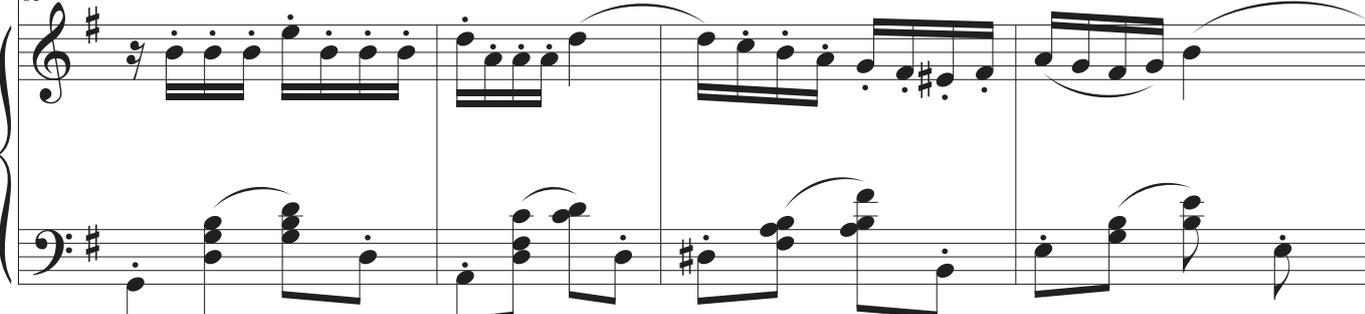
85

P.C.  So - nho_é men - ti - ra que im-por - ta pou - co! É con-to

S 

D.P. 

C 

Pno. 

A Princesa do Catete

89

P.C.

lou - co, é con-to lou - co, bo - la que gi - ra, que nos dis - trái.

S

D.P.

C

Pno.

93 **Allegretto**

P.C.

Concordando, divertidas e brincando umas com as outras.

S

D.P.

C

Pno.

So - nho é lou - cu - ra que nos - so si - so,

So - nho é lou - cu - ra que nos - so si - so,

93 **Allegretto**

97

P.C.

S

D.P.

C

Pno.

que nos - so si - so re - pe - le a - té.

que nos - so si - so re - pe - le a - té.

101

P.C.

S

D.P.

C

Pno.

A cri - a - tu - ra que tem ju - í - zo,

A cri - a - tu - ra que tem ju - í - zo,

105

Senta-se ao lado da P.B., sorrindo, e lhe dá um abraço. P.B.: sorri e abraça de volta.

P.C.

S

D.P.

C

que tem ju - í - zo, não dá-lhe fé! Não! Não!

que tem ju - í - zo, não dá-lhe fé! Não! Não!

Pno.

105

ff

Δ

The musical score is for a scene from 'A Princesa do Catete'. It features four vocal parts (P.C., S, D.P., C) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The score begins at measure 105. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The piano part includes a dynamic marking of *ff* and a breath mark Δ at the end of the piece.

16. Coplas da Marquesa do Flamengo

Caminha em direção às Princesas, senta-se entre as duas e segura a mão de cada uma.

Allegro giusto

Marquesa
do Flamengo

Musical score for the first system, featuring a vocal line for "Marquesa do Flamengo" and a piano accompaniment. The tempo is "Allegro giusto". The piano part has a dynamic marking of "f".

Andantino

Mqa.

Musical score for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The tempo is "Andantino". The vocal line includes the lyrics "Há bei - jos de to - da_es -".

Andantino

Pno.

Musical score for the second system, featuring a piano accompaniment. The tempo is "Andantino".

Olhando nos olhos de cada uma, com paciência.

Mqa.

Musical score for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "pé - cie e de to - da qua - li - da - de. Há".

Pno.

Musical score for the third system, featuring a piano accompaniment.

10 P.C. e P.B.: escutam com atenção.

Mqa.

Pno.

13

Mqa.

Pno.

16

Mqa.

Pno.

19 Sorrindo para as princesas, que sorriem de volta.

Mqa.

Pno.

22 Aproxima as mãos das princesas ao peito, com expressão feliz.

Mqa.

Pno.

25 Com expressão séria e olhos apertados, aproxima a mão da P.B. à boca, como se fosse beijá-la.

Mqa.

Pno.

Solta as mãos, abruptamente.

P.C. e P.B.: assustam-se.

Allegro giusto

Mqa. 28

tem mal - da - de.

Pno. 28

f

Levanta-se e começa a caminhar pelo quarto.

Andantino

Mqa. 31

Pno. 31

Andantino

Mqa. 34

Um bei - jo só, sem a - bra - ço, tem to - da a sim - pli - ci -

Pno. 34

37

Mqa.

da - de. Mas um bei - jo num ca - cha - ço, quan-do_a

Pno.

40

Mqa.

Cruza os braços, num auto abraço, fechando os olhos, com ardor. *cresc.*

mão, sem ca - ri - da - de, nos a - pal - pa os rins — e_o

Pno.

cresc.

43

Mqa.

Solta-se, voltando a si, num susto. P.C. e P.B.: riem, discretamente, da Mqa.

ba - ço, — tem mal - da - de. 0

Pno.

46

Mqa.

bei - jo que se de - mo - ra, nun - ca tem sim - pli - ci -

Pno.

49

Mqa.

da - de. Bo - le, bo - le por den - tro, por fo - ra, pro - vo - ca,

Pno.

52

Mqa.

pro - vo - ca a fa - ta - li - da - de. O bei - jo de quem na -

Pno.

Più mosso

p

Enfática, cai numa poltrona e olha para as Princesas, que concordam mutuamente, fazendo que sim com as cabeças.

Mqa. **A piacere (com graça)** **Resoluto**

mo - ra... — tem mal - da - de!

Pno. **Resoluto**

col canto *f*

The musical score consists of two systems. The first system is for the Mqa. (Mandolin) and the second system is for the Pno. (Piano). Both systems start at measure 55. The Mqa. part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. The Pno. part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The piano part includes performance instructions such as 'col canto' and 'f' (forte). The score is divided into three measures by bar lines. The first measure contains the lyrics 'mo - ra...' followed by a long horizontal line. The second measure contains 'tem mal - da' and the third measure contains '- de!'. The tempo/mood markings 'A piacere (com graça)' and 'Resoluto' are placed above the Mqa. staff, and 'Resoluto' is placed above the Pno. staff. The piano part also includes the instruction 'col canto' and 'f'.

Um salão do Palácio do Catete.

17. Coro e bailado

P.C.: entra no salão, adornada com uma grande echarpe, e para, no centro. Seguem sua entrada a P.B., Mqa. e D.P.

P.N.: observa, do canto esquerdo do palco, a entrada da P.C., com encanto. Não nota a presença da P.B., que vem atrás da P.C.

Coro: todos param para admirar a P.C.

Dq., Mq. e Fr.S.: observam com satisfação a entrada da P.C.

Maestoso

Sopranos
contraltos e tenores

Baixos

Piano

Maestoso

ff

S, C e T

B

Pno.

Co - mo_o sol sai den - tre_as

Co - mo_o sol sai den - tre_as

bru - mas, co - mo Vê - nus, das es - pu - mas, e da

bru - mas, co - mo Vê - nus, das es - pu - mas, e da

S, C e T

7

con - cha, os ca - ra - cóis, os ca - ra -

B

con - cha, os ca - ra - cóis, os ca - ra -

Pno.

7

8^{va} - -1

S, C e T

10

cóis; co-mo_o tu - ta - no, dos os - sos, co-mo da

B

cóis; co-mo_o tu - ta - no, dos os - sos, co-mo da

Pno.

10

13

S, C e T

fru - ta, os ca - ro - ços, co - mo a luz, — dos ar -

B

fru - ta, os ca - ro - ços, co - mo a luz, — dos ar -

Pno.

16

S, C e T

cho - tes, e as cois - sas da na - tu - re - za, — as - sim

B

cho - tes, e as coi - sas da na - tu - re - za, — as - sim

Pno.

19

S, C e T

sai nos - sa Prin - ce - sa do ni - nho dos - seus len -

B

sai nos - sa Prin - ce - do ni - nho dos seus len -

Pno.

P.C.: caminha por entre os presentes e desfila com acenos e sorrisos.
É seguida pela P.B., Mqa. e D.P., com gestos semelhantes aos da P.C.

22 **Allegro vivo** *bailado*

S, C e T

çois.

B

çois.

Pno.

Allegro vivo *bailado*

ff *p*

25

S, C e T

B

Pno.

28

S, C e T

B

Pno.

S, C e T

B

Pno.

S, C e T

B

Pno.

P.C.: nota uma mulher do coro que a cumprimenta e se aproxima, animada.

S, C e T

B

Pno.

37

37

f

P.C.: conversa com mais intimidade com a mulher do coro, gesticulando com entusiasmo.

S, C e T

B

Pno.

40

40

p

S, C e T

B

Pno.

43

f

p

S, C e T

B

Pno.

46

f

49

S, C e T

B

Pno.

52

S, C e T

B

Pno.

ff

P.N.: vai buscando a P.C. com o olhar, tentando alcança-la, devagar, sem ser notado.

S, C e T

B

Pno.

P.C: despede-se da mulher e sai para continuar os cumprimentos gerais. P.B., Mqa. e D.P. se dispersam entre os presentes.

S, C e T

B

Pno.

67

S, C e T

B

Pno.

70

p

S, C e T

B

Pno.

73

S, C e T

B

Pno.

76

P.C.: encontra um casal e começa outra conversa mais intensa.

S, C e T

B

Pno.

79

79

f

S, C e T

B

Pno.

82

82

p

85

S, C e T

B

Pno.

f

p

88

S, C e T

B

Pno.

91 P.N.: aproxima-se mais da P.C., sorrindo.

S, C e T

B

Pno.

94 P.C.: vê o P.N., e leva um choque, parando de conversar por um instante.

P.N.: manda um beijo para a P.C., sem que ninguém além dela o note.

S, C e T

B

Pno.

P.C.: abalada e sem jeito, ela tenta disfarçar, mantendo a conversa, porém, divide sua atenção com o P.N.

96 **Andante espressivo**

S, C e T

B

96 **Andante espressivo**

Pno.

ff p

99

S, C e T

B

99

Pno.

p

102

P.N.: ajeitando seu cabelo, continua flertando com P.C.

S, C e T

B

Pno.

affrett. un poco

105

a tempo

S, C e T

B

Pno.

a tempo

108 P.C.: acalma-se e mantém um diálogo mais controlado com os presentes.

S, C e T

B

Pno.

ritard. un poco

110 **Allegro vivo** P.B.: vê o P.N. e vai em direção a ele, com animação.

S, C e T

B

Pno.

Allegro vivo

p

S, C e T

B

Pno.

113

S, C e T

B

Pno.

116

P.B.: cutuca o P.N. no ombro, que está
de costas para ela, ainda olhando para a P.C.

P.N.: assusta-se ao ver a P.B. e, tentando
disfarçar a surpresa, dá um largo sorriso para ela.

119

S, C e T

B

Pno.

f

p

122

S, C e T

B

Pno.

f

125

S, C e T

B

Pno.

p

P.B. e P.N.: começam uma conversa disfarçada, na qual P.B. abre o leque e tampa uma parte do rosto. P.N. vira-se de costas para o público, gesticulando com as mãos.

128

S, C e T

B

Pno.

131

S, C e T

B

Pno.

ff

134

S, C e T

B

Pno.

p

S, C e T

B

Pno.

137

S, C e T

B

Pno.

140

143

S, C e T

B

Pno.

146

S, C e T

B

Pno.

P.B.: afasta-se de P.N., satisfeita e feliz, e vai em direção à P.C.

p

P.N.: sério, demonstra preocupação, passa a mão na testa e ajeita o cabelo com ansiedade.

S, C e T

B

Pno.

149

149

P.C.: vai à frente, bate palmas e fala: “Por favor, tragam café!”.

S, C e T

B

Pno.

152

152

155 Todos: animam-se, comentando com os outros presentes.

S, C e T

B

Pno.

158 Entram garçons com bandejas de café e distribuem para os presentes, começando pela P.C.

S, C e T

B

Pno.

161 Todos: ainda não bebem.

S, C e T

B

Pno.

f *p*

164

S, C e T

B

Pno.

f

167

S, C e T

B

Pno.

p

170

S, C e T

B

Pno.

Dq., Mq. e Fr.S.: servidos, dão o primeiro gole juntos, ao mesmo tempo.

S, C e T

B

Pno.

173

ff

Todos: como mágica, todos ficam mais excitados,
com gestos mais amplos e conversas mais animadas.

S, C e T

B

Pno.

176

Allegretto gracioso

ff p

8^{va}

179

S, C e T

B

Pno.

f *ff* *p*

182

S, C e T

B

Pno.

p *f* *ff*

S, C e T

B

Pno.

S, C e T

B

Pno.

S, C e T

B

Pno.

191

ff

The musical score is for a piece titled "17. Coro e bailado" on page 201. It features five staves: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), Bass (B), and Piano (Pno.). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score begins at measure 191. The vocal parts (S, C e T, B) have rests for the first two measures and a whole note chord in the third measure. The piano accompaniment starts with a quarter note in the right hand and a quarter rest in the left hand, followed by a series of chords with accents and a final melodic phrase.

18. Tango do café e coplas do Frei Sarrabulho

Todos: animados, tomam café.

Andante sostenuto

Duque do Boqueirão

Marquês do Flamengo

Frei Sarrabulho

Sopranos contraltos e tenores

Baixos

Piano

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

Di - vi - no néc - tar,

Di - vi - no néc - tar,

néc - tar di - vi - no é o ca - fé! O chá da

néc - tar di - vi - no é o ca - fé! O chá da

7

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

Pér - sia, mais su - per fí - no, tão bom não

Pér - sia, mais su - per fí - no, tão bom não

Vai à frente, com sua xícara na mão,
aproximando-se da P.C., que sorri insinuante.

10

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

Seu gos - to_a - mar - go é sa - bo - ro - so,

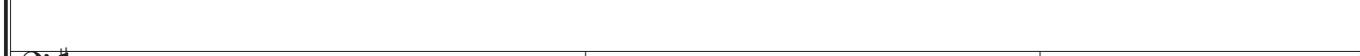
é.

é.

13

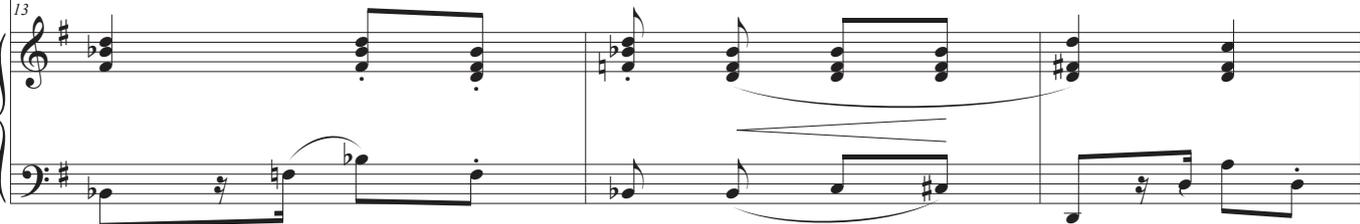
Dq.  me - lhor que_o chá. O seu per - fu - me,

Mq. 

Fr.S. 

S, C e T 

B 

Pno. 

16

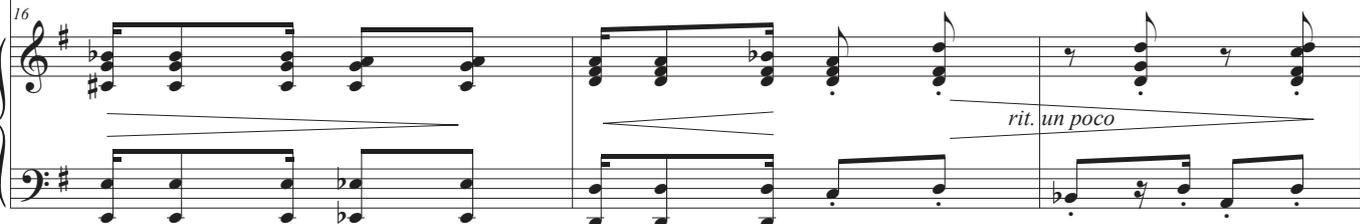
Dq.  Sorrindo para a P.C. Bebe um gole, olhando para a P.C, que o olha de volta.
gra - to,o - lo - ro - so, so - nhos nos dá.

Mq. 

Fr.S. 

S, C e T 

B 

Pno. 

19

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

a tempo

f

p

Di - vi - no

Di - vi - no

22

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

néc - tar, di - vi - no néc - tar é o ca -

néc - tar, di - vi - no néc - tar é o ca -

25

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

fê! O chá da Pér - sia, mais su - per fi - no,

fê! O chá da Pér - sia, mais su - per fi - no,

28

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

Vai à frente e levanta sua xícara ao alto,
como uma taça de champanhe.

Néc - tar di -

tão bom não é.

tão bom não é.

31

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

vi - no, di - vi - na_es - sên - cia, ca - fê de truz!

34

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

Nos nos - sos ner - vos, gra - ta_in - fluên - cia pro - duz! Pro - duz!

The image shows a musical score for a piece titled '18. Tango do café e coplas do Frei Sarrabulho'. The score is arranged for a band and piano. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 31 and the second at measure 34. The instruments are: Dq. (Drum), Mq. (Bass), Fr.S. (Soprano), S, C e T (Soprano, Alto, Tenor), B. (Bass), and Pno. (Piano). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The lyrics are: 'vi - no, di - vi - na_es - sên - cia, ca - fê de truz!' for the first system and 'Nos nos - sos ner - vos, gra - ta_in - fluên - cia pro - duz! Pro - duz!' for the second system. The piano part features a complex rhythmic accompaniment with chords and melodic lines.

37

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

rit. un poco

a tempo

f

Più mosso

40

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

p

Più mosso

Grita: "Saúde!"

Levantando um dos braços, pedindo "basta!".

(Interrompendo)

O ca - fê

Coro: param, assustados com a ordem do Fr.S.

Di - vi - no...

Di - vi - no...

The musical score is arranged in a grand staff format. It includes staves for Dq. (Drum), Mq. (Bass), Fr.S. (Bass), S, C e T (Soprano, Alto, Tenor), B (Bass), and Pno. (Piano). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 37 and includes a piano part with dynamics *rit. un poco*, *a tempo*, and *f*. The second system starts at measure 40 and includes a piano part with dynamic *p*. The vocal parts (Fr.S. and S, C e T) have lyrics and performance instructions. The piano part has a **Più mosso** marking.

Alegretto non troppo

43

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

cer - to_é mui - to bem pra di - ges - tão. Mas, na mi - nha_o - pi - ni - ão, u - ma bo - a fei - jo -

Alegretto non troppo

43

Pno.

p

46

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Alisando sua barriga, com satisfação.

a - da, mui - to bem en - gor - du - ra - da, dá mais gos - to_ao ci - da - dão. Se_o ca - fê tem bom sa -

46

Pno.

49

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

bor, o fei - jão tem mais va - lor. Se o ca - fé tem mais sa - bor, o fei - jão tem mais va -

52 **Più mosso** [P.C., P.B., P.N., Dq., Mq., Mqa.: riem do Fr.S.]

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

lor. [Coro: riem, se divertindo com a fala do Fr.S.]

Ah! Ah! Ah! Ah! O - ra, que dis - far - ce! De que foi lem -

Ah! Ah! Ah! Ah! O - ra, que dis - far - ce! De que foi lem -

52 **Più mosso**

55

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

O ca-fé cer - to_é mui - to bom pra di - ges -
 brar - se o nos - so con - fes - sor.
 brar - se o nos - so con - fes - sor.

f

58 **1° Tempo**

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

tão. Mas, na mi-nha_o-pi - ni - ão, um fa - mo - so sar - ra - bu - lho mui - to mais en - che_o ban -

p

61

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

du - lho, ma - ta_a fo - me_ao ci - da - dão. Se_o ca - fê tem seu va - lor, o sar - ra - bu - lho é me -

61

Più mosso Todos: riem do Fr.S.

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

lhor. Se_o ca - fê tem seu va - lor, o sar - ra - bu - lho é me - lhor.

Ah! Ah! Ah!

Ah! Ah! Ah!

Più mosso

The musical score is arranged for a band and piano. It features five vocal parts: Dq. (Tenor), Mq. (Bass), Fr.S. (Soprano), S, C e T (Soprano, Alto, and Tenor), and B (Bass). The piano part (Pno.) is written in grand staff. The score is divided into two systems, each starting at measure 61. The first system includes lyrics: 'du - lho, ma - ta_a fo - me_ao ci - da - dão. Se_o ca - fê tem seu va - lor, o sar - ra - bu - lho é me -'. The second system includes lyrics: 'lhor. Se_o ca - fê tem seu va - lor, o sar - ra - bu - lho é me - lhor.' followed by 'Ah! Ah! Ah!' in the vocal parts. A tempo change to 'Più mosso' is indicated at the beginning of the second system. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, and a bass line with sustained notes.

67

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

Ah! O - ra, que dis - far - ce! De que foi lem - brar - se_o nos - so con - fes -

Ah! O - ra, que dis - far - ce! De que foi lem - brar - se_o nos - so con - fes -

70 **Presto**

Dq.

Mq.

Fr.S.

S, C e T

B

Pno.

sor!

sor!

Presto

19. Coro da febre amarela

Entram com dificuldade, expressão de dor,
passando as mãos na cabeça, braços e pernas.

Todos: param de festejar e observam com espanto.

Lento *a mezza voce*

Sopranos e Contraltos

Tenores

Baixos

Piano

p

Ai! Ai!

A fe - bre_a - ma -

p

Ai! Ai!

A fe - bre_a - ma -

p

Ai! Ai!

A fe - bre_a - ma -

Lento

p

P.C. e P.B.: deixam de olhar para os doentes,
e conversam sorrindo, observando o Dq.

S e C

T

B

Pno.

4

re - la, nin - guém fo - ge de - la; na tris - te_es - par re - la, quem é que não

re - la, nin - guém fo - ge de - la; na tris - te_es - par - re - la, quem é que não

re - la, nin - guém fo - ge de - la; na tris - te_es - par - re - la, quem é que não

4

7

S e C
cai? Ai! Ai! Ai!

T
8
cai? Ai! Ai! Ai!

B
cai? Ai! Ai! Ai!

Pno.

Atravessam o palco, para sair do
outro lado, sempre com expressão de dor.

10

S e C
Ai! Se o sus - to so - men - te no chão põe a

T
8
Ai! Se o sus - to so - men - te no chão põe a

B
Ai! Se o sus - to so - men - te no chão põe a

Pno.

Fr.S.: tira um crucifixo do bolso e levanta em direção aos doentes, rezando, com o sinal da cruz.

Mqa., Mq., P.N. e coro: assustados com a febre, saem do palco, discretamente.

13

S e C

T

B

Pno.

gen - te, da fe - bre in - cle - men - te quem é que não cai? Ai!

gen - te, da fe - bre in - cle - men - te quem é que não cai? Ai!

gen - te, da fe - bre in - cle - men - te quem é que não cai? Ai!

Saem, acompanhados do Fr.S.

P.C. e P.B.: conversam rindo, caminhando até o Dq.

16

S e C

T

B

Pno.

Ai! Ai!

Ai! Ai!

Ai! Ai!

ff

20. Terceto da sedução

P.C. e P.B.: agitadas e rindo, de mãos dadas, aproximam-se do Dq., que percebe o movimento, e ri, nervoso.

Andantino con moto

Princesa do Botafogo

Princesa do Catete

Duque do Boqueirão

Piano

mf

P.B.

P.C.

Dq.

Pno.

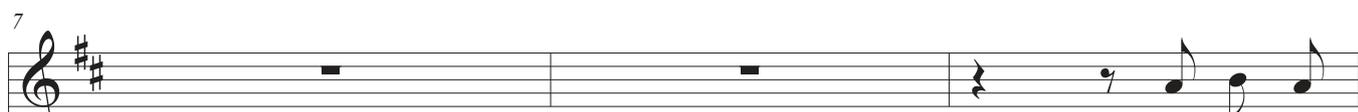
p

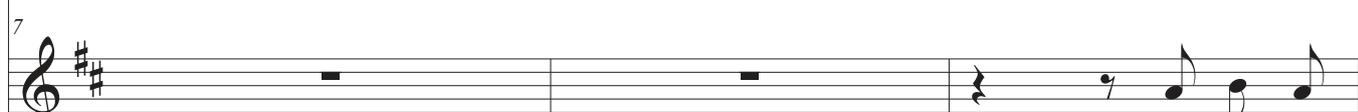
(a parte)

Canta para si, olhando para a frente, acuado, mas rindo nervoso.

Es - tes o - lha - res, es - tes me -

7

P.B.  So - mos ga -

P.C.  So - mos ga -

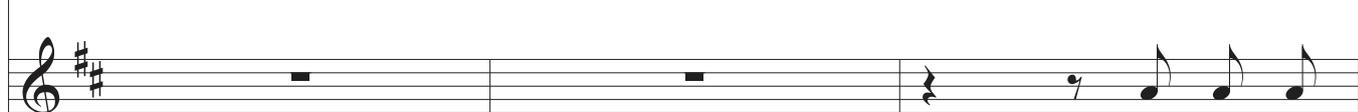
Dq.  ne - ios, es - tes en - le - ios tão sin - gu - la - res

Pno. 

10

P.B.  lan - tes, in - te - res - san - tes e des - lum - bran - tes. Quan - to ful -

P.C.  lan - tes, in - te - res - san - tes e des - lum - bran - tes. Quan - to ful -

Dq.  Quan - to ful -

Pno. 

Se abana com o leque, esbarrando e chamando a atenção do Dq.

13

P.B. gor! Nos - sas be - le - zas...

13

P.C. gor! So - mos prin - ce - sas... fa - zem mil

Dq. gor!

Pno. *p*

16

P.B. pre - sas de a - mor!

16

P.C. pre - sas, pre - sas de a - mor!

Dq. Pre - sas de a - mor! Que - rem ver que e - las es - tão ren -

16

Pno.

Olha para uma e para a outra, indeciso.

Mostrando seu corpo com as mãos.

19

P.B.

P.C.

Dq.

Pno.

di - das, es - tão ca - í - das das es - pi - nhe - las.

Eu te - nho

22

P.B.

P.C.

Dq.

Pno.

affrett. un poco

gra - ça que a gen - te em - ba - ça, não é cha - la - ça, men - ti - ra,

affrett. un poco

25 *a tempo*

P.B. não! _____ Eu sou me - ni - na... tão pa - pa -

P.C.

Dq. *8* e - la_é me - ni - na...

Pno. *a tempo*

28

P.B. fi - na, que_en - tro - la - di - na, que_en - tro la -

P.C.

Dq. *8* tão pa - pa - fi - na, que_en - tra la -

Pno.

31

P.B. di - na, no co - ra - ção, no co - ra - ção.

P.C. 31

Dq. 8 di - na no co - ra - ção, no co - ra - ção.

Pno. 31

Entra na frente do Dq., ágil, passa a mão em seu rosto, sorridente e dançando levemente.

Não sou ma -

34

P.B.

P.C. 34 **Più mosso**

Dq. 8

Pno. 34 **Più mosso**

p

ris - co, mas te - nho vis - co, sou bom pe - tis - co, mor - ceau de

37

P.B.

P.C.

Dq.

Pno.

37

roi. Te - nho fei - ti - ço que faz en - gui - ço! Me - lhor que

Observa a P.C., com paixão e com postura inclinada para frente, cabeça pendendo.

37

1° Tempo

P.B.

P.C.

Dq.

Pno.

40

Já es - tá ren - di - do, to - do ca -

is - so, nin - guém te - rá. Já es - tá ren - di - do, to - do ca -

Já es - tou ren - di - do,

40

1° Tempo

Pno.

The musical score is arranged in a grand staff format with five systems. Each system includes staves for Soprano (P.B.), Contralto (P.C.), Tenor (Dq.), and Piano (Pno.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 37. The Soprano part has a rest. The Contralto part has a melodic line with lyrics: 'roi. Te - nho fei - ti - ço que faz en - gui - ço! Me - lhor que'. A performance instruction in a box states: 'Observa a P.C., com paixão e com postura inclinada para frente, cabeça pendendo.' The Piano part provides harmonic accompaniment. The second system starts at measure 40 and includes a '1° Tempo' marking. The Soprano part has a rest. The Contralto part has lyrics: 'Já es - tá ren - di - do, to - do ca - is - so, nin - guém te - rá. Já es - tá ren - di - do, to - do ca -'. The Tenor part has lyrics: 'Já es - tou ren - di - do,'. The Piano part continues with accompaniment.

P.C e P.B.: afastam-se um pouco, caminhando para lados opostos.

43

P.B. *í - do, que_o deus Cu - pi - do ma - tou - o já. A - go - ra é*

P.C. *í - do, que_o deus Cu - pi - do ma - tou - o já. A - go - ra é*

Dq. *to - do ca - í - do, que_o deus Cu - pi - do, ah! Sim!*

Pno.

46

P.B. *ir - mos; quan - to pe - dir - mos, quan - to_e - xi - gir - mos, e - le fa -*

P.C. *ir - mos; quan - to pe - dir - mos, quan - to_e - xi - gir - mos, e - le fa -*

Dq. *Lam - beu - me já! Lam - beu - me já! A - go - ra é*

Pno.

49

P.B. rá. Já es - té ren - di - do, to - do ca - í - do, que o deus Cu -

P.C. rá. Já es - tá ren - di - do, to - do ca - í - do, que o deus Cu -

Dq. Sorrindo, apaixonado.
vi - rem, ah! Quan - to pe - di - rem,

Pno.

49

P.B. e P.C.: P.C e P.B.: rindo, debochadas.

P.B. pi - do ma - tou - o já. A - go - ra é ir - mos; quan - to pe -

P.C. pi - do ma - tou - o já. A - go - ra é ir - mos; quan - to - pe -

Dq. 8 ah! Quan - to e - xi - gi - rem, lhes fa - rei

Pno.

52

55 **Più mosso**

P.B. dir - mos, quan - to_e - xi - gir - mos, e - le fa - rá.

P.C. dir - mos, quan - to_e - xi - gir e - le fa - rá.

Dq. cá, lhes fa - rei cá.

Pno. **Più mosso**
f

58 P.C e P.B.: saem rindo, cada uma pela lateral do palco mais próxima.

P.B.

P.C.

Dq.: fica só ao centro do palco, passa o lenço no rosto, sorrindo, abobalhado.

Pno. **Più mosso**
ff

➤ Salão da conferência médica. ➤

Antes da música iniciar, uma narração:
 “Um dia depois, no salão da conferência médica”

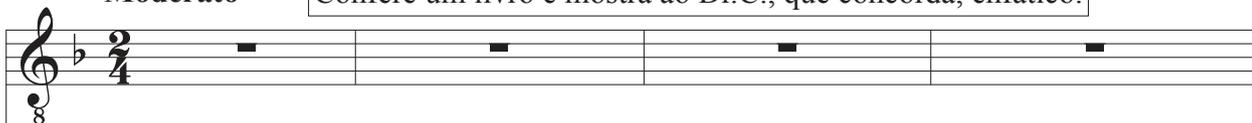
O Dq., sentado numa poltrona ao centro, treme de febre e se contorce de dor.

21. Cena da conferência médica

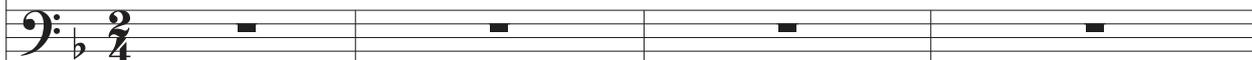
Moderato

Confere um livro e mostra ao Dr.C., que concorda, enfático.

Dr. Seringa



Dr. Caroba



Agitado e sorrindo bastante, corre de um lado para o outro, mexendo em livros deixados na mesa e estantes.

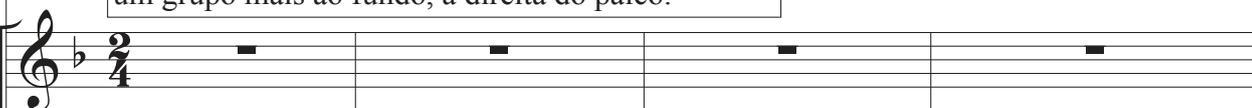
Dr. Jalapa



Sa-li-ci - la - to, po-rém de so - da, cu-ra de fa - to, nin-guém en -

Coro: observa com apreensão e interesse, formando um grupo mais ao fundo, à direita do palco.

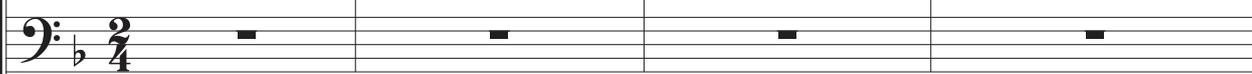
Sopranos
e Contraltos



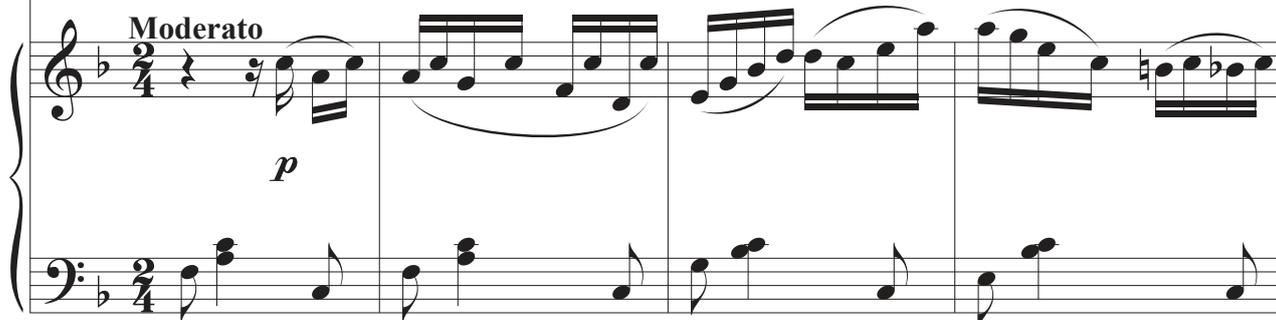
Tenores



Baixos



Piano



5

Dr.S.

Dr.C.

Dr.J.

gor - da. E quan-do_a gen-te se a - cha do - en - te, mal es-tre - bu-cha do mal na

S e C

T

B

Pno.

5

9

Dr.S.

Dr.C.

Dr.J.

S e C

T

B

Pno.

Com os braços, mostra os dois médicos, que concordam.

mão, cha-ma-se_o mé-di - co_en-ci - clo - pé-di-co, me-te-se,

f

p

The musical score is arranged in a system with six staves. The vocal parts are Dr.S. (Soprano), Dr.C. (Contralto), Dr.J. (Tenor), S e C (Soprano and Contralto), T (Tenor), and B (Bass). The piano part is on the bottom staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score begins with a measure number '9'. The lyrics are: 'Com os braços, mostra os dois médicos, que concordam. mão, cha-ma-se_o mé-di - co_en-ci - clo - pé-di-co, me-te-se,'. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano).

Dq.: faz cara de horror ao ver a seringa, vira-se na cadeira para impedir a picada do Dr. Jalapa.

13

Dr.S.

Dr.C.

Levanta da mesa a seringa e faz como se estivesse aplicando ao Dq.

Dr.J.
me - te - se_a bu - cha nu - ma_in - je - ção! —

Coro: expressões de horror ao ver a seringa.

S e C

T

B

Pno.

17

Dr.S.

Dr.C.

Dr.J.

S e C

T

B

Pno.

Vem à frente, ergue os braços e diz o texto:

(“Oh! O nitrato de pilocarpina!”) Me - lhor re-sul-ta - do na fe - bre_a-ma-re - la, na fe - bre ti-

p

The musical score is for a scene from 'A Princesa do Catete'. It features five vocal parts (Dr.S., Dr.C., Dr.J., S e C, T) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. The score begins at measure 17. Dr.S. has a rest. Dr.C. has a melodic line with lyrics. Dr.J. has a rest. S e C, T, and B have rests. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

21

Dr.S.

Dr.C.

Dr.J.

S e C

T

B

Pno.

foi - de, já eu con-se - gui u-san-do_o al-ca - loi - de de ja - bo-ran-

25

Dr.S. Dr.J e Dr.S.: apreciam com admiração e sorrindo.

Dr.C. Apanha um tubo de vidro e derrama o conteúdo em um frasco.

di. Me-lhor que_o sul - fa - to, que_o sul - fa - to de

Dr.J.

Coro: assistem com espanto.

S e C

T

B

Pno.

p

Dq: esconde o rosto com o braço e, como criança, põe a língua para fora, com asco.

29

Dr.S.

Dr.C.

Dr.J.

S e C

T

B

Pno.

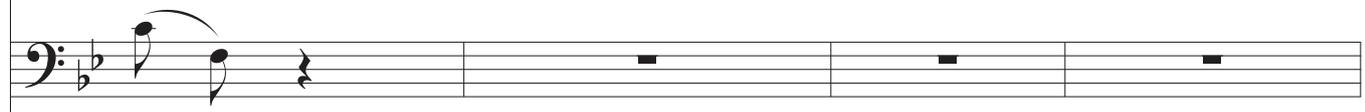
Enérgico, tenta fazer o Dq. beber o conteúdo do frasco.

qui - na, em - pre - go ni - tra - to, ni - tra - to de pi - lo - car -

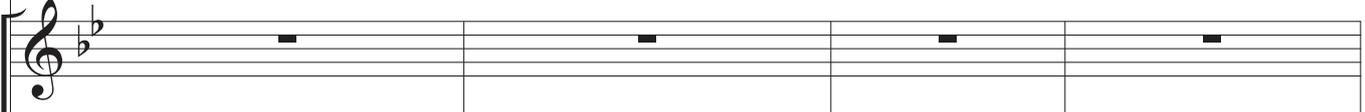
Vem caminhando para a frente, até uma
 mesa, com expressão de superioridade.

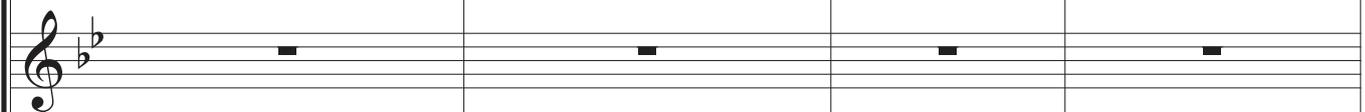
33

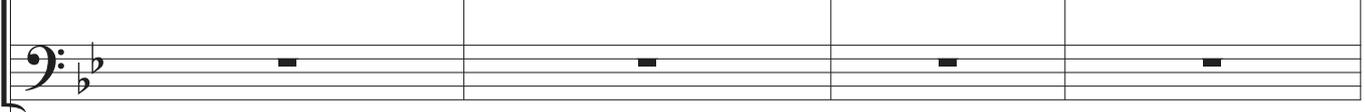
Dr.S.  Mas eu, aos ni - tra - tos, aos sa - li - ci - la - tos, às tais in - je -

Dr.C.  pi - na!

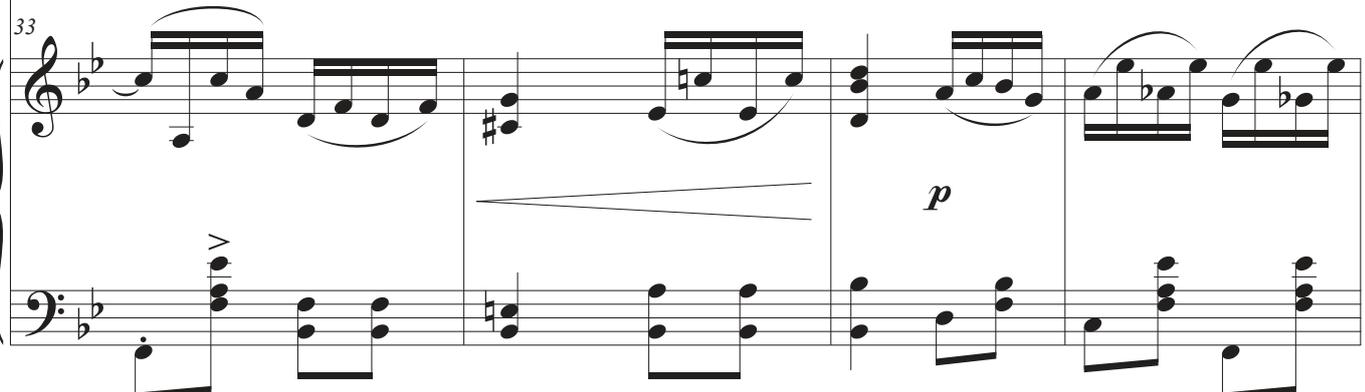
Dr.J. 

S e C 

T 

B 

33

Pno. 

37 Levanta um inalador e leva até o Dq.

Dr.S. ções, pre - fi - ro ou - tro_a - gen - te: a - pli - co ao do - en - te as i - na - la -

Dr.C.

Dr.J.

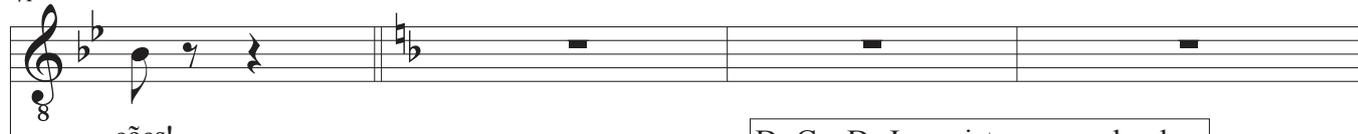
S e C

T

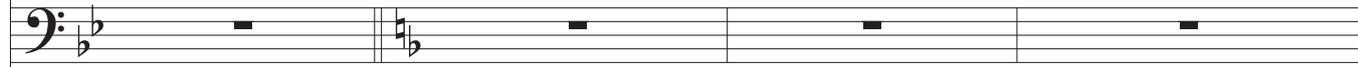
B

Pno.

41 Aplica ao Dq., que sufoca, agitando os braços.

Dr.S.  ções!

Dr.C. 

Dr.J. 

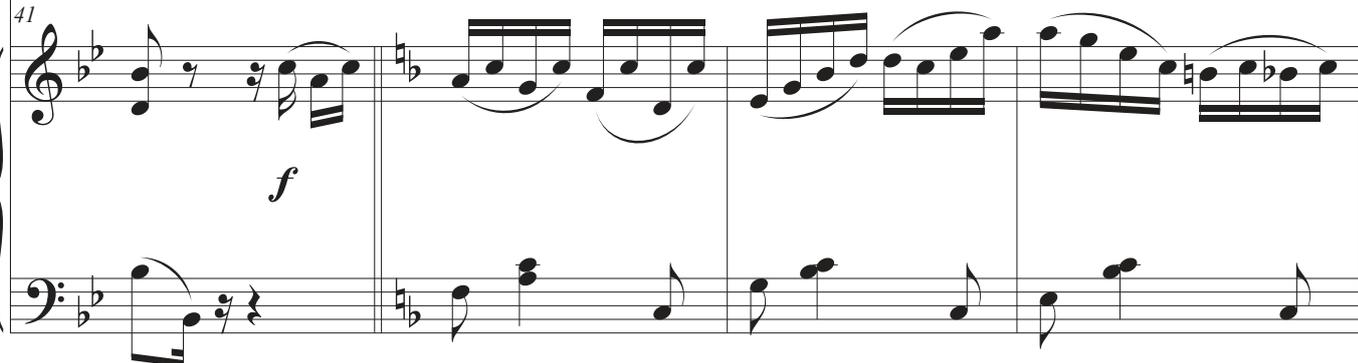
Dr.C e Dr.J.: assistem empolgados, esfregando as mãos de ansiedade.

Coro: se agita, com espanto e horror, manifestando discreta indignação, contidos.

S e C  Quan - to ni - tra - to! Sa - li - ci -

T  Quan - to ni - tra - to! Sa - li - ci -

B  Quan - to ni - tra - to! Sa - li - ci -

Pno.  *f*

45

Dr.S.

Dr.C.

Dr.J.

S e C

T

B

Pno.

la - to! Tu - do_is - to_ex - tra - to só de_im - pos -

la - to! Tu - do_is - to_ex - tra - to só de_im - pos -

la - to! Tu - do_is - to_ex - tra - to só de_im - pos -

45

The musical score is for a scene titled '21. Cena da conferência médica'. It features a vocal ensemble of Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baritone (B), along with a Piano (Pno.) accompaniment. The score begins at measure 45. The vocal parts have lyrics: 'la - to! Tu - do_is - to_ex - tra - to só de_im - pos -'. The piano accompaniment consists of a rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal parts are written in treble clef, while the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs).

Retira o inalador do rosto do Dq, que respira rápido, aliviado, e cai desmaiado na poltrona.

49

Dr.S.

Dr.C.

Dr.J.

Coro: aliviados, ao ver o Dq. se acalmar.

S e C

T

B

Pno.

tu - ra. Se da mo - lés - tia se es - ca - pa_a gen -

tu - ra. Se da mo - lés - tia se es - ca - pa_a gen -

tu - ra. Se da mo - lés - tia se es - ca - pa_a gen -

49

53

Dr.S.

Dr.C.

Dr.J.

fiato até o fim, com receio.

S e C

T

B

Pno.

te, mor - re_o do - en - te, po-rém, da cu -

te, mor - re_o do - en - te, po-rém, da cu -

- - mor - re_o do - en - te, po-rém, da cu -

53

Detailed description: This is a page of a musical score for a play. It features five vocal parts (Dr.S., Dr.C., Dr.J., Soprano/Contralto, Tenor) and a Piano accompaniment. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. The vocal parts have lyrics in Portuguese. A box above the vocal staves indicates a 'fiato' (breath mark) from measure 53 to the end of the page. The piano part consists of a flowing eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are: 'te, mor - re_o do - en - te, po-rém, da cu -' for the Soprano/Contralto and Tenor parts, and '- - mor - re_o do - en - te, po-rém, da cu -' for the Bass part.

57 Junta-se ao Dr.C. e Dr.J., e saem, contentes e satisfeitos.

Dr.S.

Dr.C.

Dr.J.

Coro: vão saindo do palco, impressionados.

S e C
ra!

T
ra!

B
ra!

Pno.

ff

22. Romance do Duque do Boqueirão

Ainda sentado, vai se mexendo
aos poucos, com expressão de dor.

Andante con moto (Dorido)

Duque do Boqueirão

Ai! Que des - gra - ça! Es -

Andante con moto

mf *p*

Piano

4

Dq.

tou der - re - a - do, to - do pi - sa - do,

Pno.

7

Dq.

fei - to_u - ma mas - sa de _____ quin - go - bó! _____

Pno.

10

Dq.

8

Ai! O ma - ca - co, com a cam - ba -

Pno.

13

Dq.

8

lho - ta, me - teu - me a bo - ta, fez - me num

affrett. un poco

Pno.

13

affrett. un poco

16

Dq.

8

ca - co, fez - me num pó!

a tempo

Pno.

16

a tempo

19 **Più mosso** Começa a se levantar, com dificuldade.

Dq.

Pno.

22 **1º Tempo** Caminha mancando, com uma das mãos nas costas.

Dq.

Pno.

25

Dq.

Pno.

Para ao centro do palco e coloca as mãos na cabeça, ombros, peito, costas, a cada "ai".

28 *rall.* *a tempo*

Dq.

a mim só, só! Ai! Ai! Ai! Ai!

28 *a tempo*

Pno.

rall. *dim.* *pp*

☞ **Aposentos da Princesa do Catete. Ao centro, um biombo.** ☜

Antes da música iniciar: Dr.RV. entra pela esquerda e vai em direção a um biombo ao centro do quarto. Toca a echarpe da P.C., que está pendurada, e a leva ao rosto, com cuidado. Ouve alguém se aproximar e vai, rapidamente, se esconder no canto direito do palco.

Entram P.B e P.N., um por cada lado do palco e vão, rapidamente, para trás do biombo, deixando os pés à mostra.

23. Tercetino

Andantino appassionato

Princesa do Botafogo

En-fim, en-fim te ve - jo, te_en-con - tro, en - fim. _____

Príncipe Narciso

En-fim, en-fim te ve - jo, te_en-con - tro, en - fim. _____

(Receoso) Joga as mãos para o alto, inconformado.

Dr. Raio Vulcão

Andantino appassionato Ai! Que_es-par-re-la! Que_en-ta-la-de-la!

Piano

23. Tercetino

247

5

P.B. Pos-so, em teus lá - bios, co - lher um bei - jo

P.N. Pos-so, em teus lá - bios, co - lher um bei - jo

Dr.RV. Ca-io da lu - a, vem... que cai-po-ra!

Pno.

P.C.: entra, pela esquerda do palco, com as mãos na cintura, desconfiada, e vai em direção ao biombo.

P.B. que tem res - sá - bios de_a-men-do - im. Um bei - jo do - ce, co - mo se fos - se

P.N. que tem res - sá - bios de_a-men-do - im. Um bei - jo do - ce, co - mo se fos - se

Dr.RV. Não vê a P.C. entrar. Aproxima-se do biombo e abaixa para ver os pés do casal.

Pno. Ge - mo na pu - a,

Con 8va

P.C.: vê o casal, chocada, e expressa raiva batendo as mãos fechadas no ar, porém, cuidadosa para não fazer ruído.

13 **Più mosso**

P.B. flor de al - fe - nim.

P.N. flor de al - fe - nim. Vai à frente do palco e joga os braços para baixo, cabisbaixo.

Dr.RV. ge - mo na pu - a! O meu fu - tu - ro

Pno. **Più mosso**

P.B e P.N.: continuam atrás do biombo, sem notar a presença do Dr.RV. nem da P.C.

P.C.: volta para o canto da esquerda, e se esconde do casal, furiosa.

17

P.B.

P.N.

Dr.RV. tor - na - se_es-cu - ro, mau! Chei - ra - me_a so va

Pno.

23. Tercetino

249

21

P.B.

P.N.

Dr.RV.

Sai de cena, cabisbaixo, pela direita.

em que se pro - va pau!

Pno.

ff

The musical score is arranged in four systems. The first system contains the vocal parts: P.B. (Tenor), P.N. (Soprano), and Dr.RV. (Bass). The second system contains the vocal parts with lyrics and the Pno. (Piano) accompaniment. The third system contains the Pno. accompaniment. The fourth system contains the Pno. accompaniment. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats. The lyrics are: 'Sai de cena, cabisbaixo, pela direita. em que se pro - va pau!'. The piano part includes a forte (ff) dynamic marking.

Antes da música iniciar: P.C. fala o texto abaixo, em segredo com a plateia, sem que P.B. e P.N. a ouçam.

("Que traição infame!")

24. Terceto da traição

Andantino appassionato

P.B. e P.N.: ainda atrás do biombo, sem notar a P.C.

Princesa do Botafogo

Ah! Co - mo é gos - to - so!

Princesa do Catete

Príncipe Narciso

Ah! Co - mo é gos -

Andantino appassionato

Piano

P.B.

Vi - ver num go - zo...

P.C.

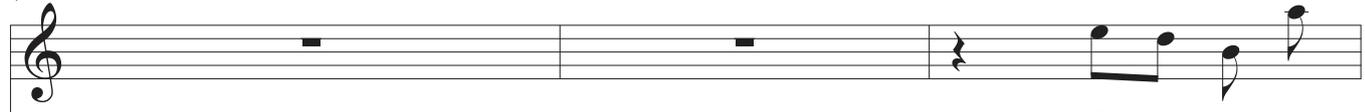
P.N.

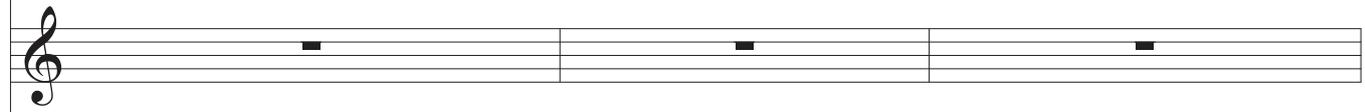
to - so!

Pno.

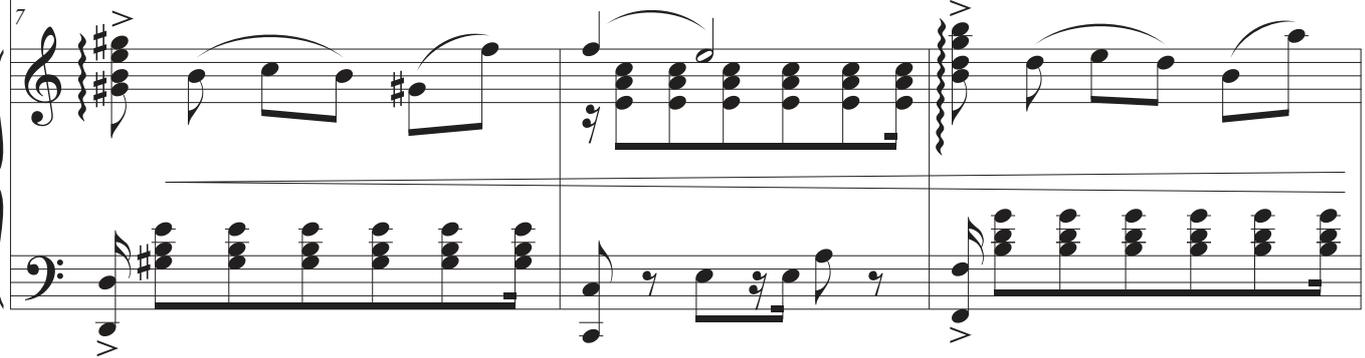
The musical score is for a 3/4 time piece in G major. It features five vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are: Princesa do Botafogo (soprano), Princesa do Catete (soprano), Príncipe Narciso (soprano), P.B. (soprano), and P.N. (soprano). The piano part is in the lower register. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal entries for Princesa do Botafogo and Príncipe Narciso, and the piano accompaniment. The second system contains the vocal entries for P.B. and P.N., and the piano accompaniment. The tempo is 'Andantino appassionato'. There are dynamic markings like 'p' and 'f' throughout. The score includes lyrics in Portuguese.

7

P.B.  Dois — pas - sa -

P.C. 

P.N.  ...de um do - ce nó! — Dois — pas - sa -

Pno. 

10

P.B.  ri - nhos, dois pas - sa - ri - nhos so - bre os ar - mi - nhos de um ni - nho,

P.C. 

P.N.  ri - nhos, dois pas - sa - ri - nhos so - bre os ar - mi - nhos de um ni - nho,

Con 8^{va}

Pno.  ***ff***

13

P.B. de_um ni - nho só! A har - pa dos —

P.C.

P.N. de_um ni - nho só!

Pno.

16

P.B. se - ios... Vai aproximando, devagar, do biombo, pé ante pé.

P.C.

P.N. ...vi - bran - do en - le - ios

Pno.

P.B. e P.N.: saem do biombo, abraçados, caminhando para a direita do palco, sem notar a P.C.

19

P.B.

...no mes - mo tom, no mes - mo tom, pra - zer tão

P.C.

P.N.

...no mes - mo tom, no mes - mo tom, pra - zer tão

Pno.

19

Con 8^{va}

22

P.B.

an - cho, pra - zer tão an - cho!

P.C.

Pois eu des -

P.N.

an - cho, pra - zer tão an - cho!

Pno.

22

A piacere

ff

A piacere

A Princesa do Catete

Dá um pulo, gritando alto para o casal.
(Com explosão de raiva)

25 P.B. e P.N.: separam-se, assustados. **Allegretto giusto**

P.B. Ai! Que sor - te du - ra!

P.C. man - cho _____ pra - zer tão bom!

P.N. Ai! Que sor - te du - ra!

Pno. **Allegretto giusto** *p*

28 Põe as mãos no rosto, envergonhada.

P.B. Nos - sa ven - tu - ra pe - la á - gua vai! Ai! _____

P.C. _____

P.N. Congelado de susto, olhos arregalados. Oh! Nos - sa ven - tu - ra pe - la á - gua vai! Ai! _____

Pno.

31

P.B.

P.C.

P.N.

Pno.

Aproxima-se dos dois, com as mãos na cintura e olhos apertados de raiva, colocando-se entre eles.

Se_al-guém me_a - ta - ca, qual ja - ra - ra - ca me tor - no, tor - no

34 **Più mosso agitato**

P.B.

P.C.

P.N.

Pno.

só. Não te - nho pe - na! Se_a rai - va a - ce - na co - mo_o cha - cal, ci - ú - me ins -

Più mosso agitato

p

Allegretto giusto

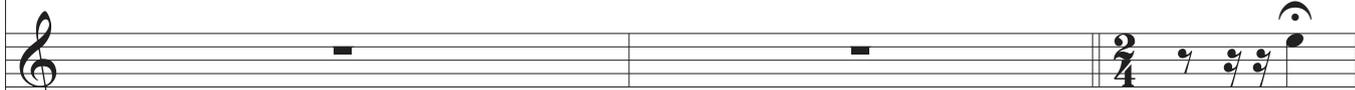
36

P.B. 

Faz com a mão como se fosse dar um tapa no rosto da P.B. Ah!

P.C.  *3* *3* *3*

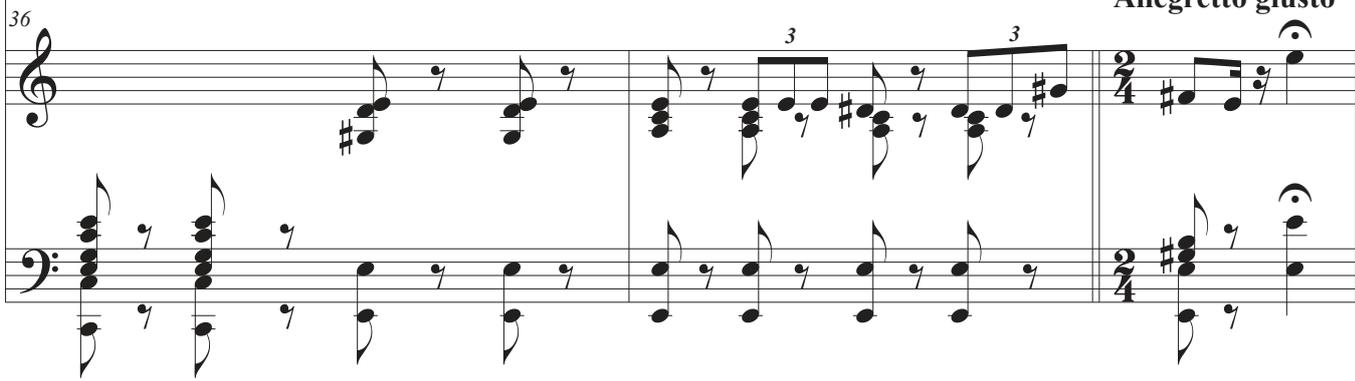
pi - ra, fi - co_u - ma fe - ra, só fa - ço mal, só fa - ço mal! Ah!

P.N.  *8*

Ah!

Allegretto giusto

36

Pno. 

39

P.B.  *8*

Que sor - te du - ra! Mi - nha ven - tu - ra pe - la á - gua

Volta-se para a frente, com expressão de ódio.

P.C. 

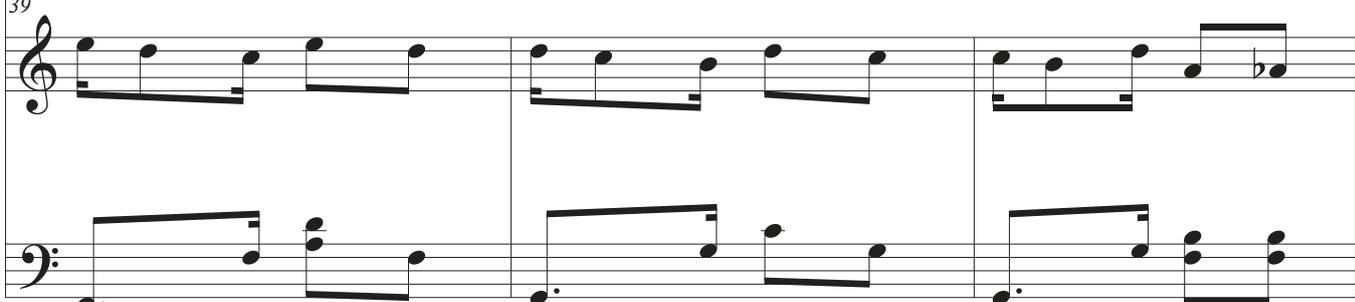
Que sor - te du - ra! Mi - nha ven - tu - ra pe - la á - gua

Ajeita os cabelos e passa o lenço na testa, de olhos bem abertos.

P.N.  *8*

Que sor - te du - ra! Mi - nha ven - tu - ra pe - la á - gua

39

Pno. 

42

P.B. vai! Ah! Que sor - te du - ra! Mi - nha ven - tu - ra pe - la á - gua

P.C. vai! Ah! Que mal sem cu - ra! Mi - nha ven - tu - ra pe - la á - gua

P.N. vai! Ah! Que sor - te du - ra! Mi - nha ven - tu - ra pe - la á - gua

Pno. *f*

ritardando un poco, e dim. *a tempo*

46

P.B. vai! Ai! Ai! Ai! Ai!

P.C. vai! Ai! Ai! Ai! Ai!

P.N. vai! Ai! Ai! Ai! Ai!

Pno. *ritardando un poco* *a tempo* *ff*

Antes da música iniciar: P.C. vai, rápida, até a P.B., para agarrar seu pescoço.

P.N.: impede, barrando a P.C. e colocando-se entre as duas.

P.C.: agarra o braço esquerdo do P.N., puxando para seu lado.

P.B.: agarra o braço direito do P.N., puxando para seu lado.

P.N.: faz um gesto de basta, ajeita o cabelo e diz: “Como é difícil ser belo”.

25. Continuação do terceto da traição

Movimento giusto, moderato ma non troppo

Exibindo-se com as mãos,
caminhando para a frente do palco.

Princesa do Botafogo

Princesa do Catete

Príncipe Narciso

Piano

f *mf*

Eu sou bo - ni - ta,

5

P.B. lin - da ca - ti - ta, qual pa - ra - si - ta que

P.C. De braços cruzados, olha a P.B. com olhos apertados e cara fechada.

P.N.

Pno.

9

P.B. se_a - bre em flor. Te - nho uns en - can - tos, en -

P.C. Olha o P.N., vigiando suas maneiras.

P.N. Observa a P.B. com um sorriso, mas fica sério quando a P.C. o olha.

Pno.

13

P.B. can - tos for - mo - sos, que dão que - bran - tos, que

P.C.

P.N.

Pno.

17

P.B. va ³ - lem a - mor!

P.C. Rápida, vai à frente do palco, e dá um empurrão na P.B., com os quadris.
Vês! Sou for - mo - sa

P.N.

Pno.

21 Mais do fundo do palco, se recompõe, ajeitando o vestido, chateada.

P.B.

21 Mostra-se, com as mãos.

P.C.

co - mo_u - ma ro - sa, qual tu - be - ro - sa

21 Reprova a atitude da P.C., movendo a cabeça de um lado para o outro, lentamente, com arrogância.

P.N.

Pno.

25

P.B.

25

P.C.

que ³ de - sa - bro - cha. Es - sa tua al - ma que a -

25

P.N.

Pno.

29 Assiste a rival com insatisfação, batendo o pé.

P.B.

P.C.

mor _____ en - cal - ma, não po - de_a cal - ma

P.N.

Pno.

33

P.B.

P.C.

ter de_u - ma ro - cha. Com tal be -

P.N.

Pno.

The musical score is arranged in a system with four staves. The vocal parts are P.B. (Soprano), P.C. (Alto), and P.N. (Tenor). The piano accompaniment is on the bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The lyrics are: 'Assiste a rival com insatisfação, batendo o pé.' (measures 29-32) and 'ter de_u - ma ro - cha. Com tal be -' (measures 33-34). The piano part features chords and melodic lines in both hands, with some dynamics like 'p' and 'f' indicated.

37

P.B.

P.C.

P.N.

Pno.

le - za, ar - ma_e de - fe - sa, eu sou,

Vem para a frente, levantando o dedo para cima, brava.

41

P.B.

P.C.

P.N.

Pno.

Tam - bém eu sou! —

eu sou Prin - ce - sa!

Abre a boca com indignação e balança os braços.

45

P.B.

45

P.C.

Vai ao P.N. e alisa seu braço, desde o ombro, ousada.

Vem a meus bra - ços! Cai nes - tes la - ços!

45

P.N.

8

Pno.

49

P.B.

49

P.C.

Chama o P.N. para si, com os braços.

Se - gue meus pas ³ - sos!

49

P.N.

8

Não cede, balançando o dedo indicador de olhos fechados e cabeça erguida.

Não vou! Não vou! Não vou, se -

49

Pno.

3

53

P.B.

P.C.

P.N.

8

Balança as mãos, enxotando a P.C.

nho - ra, zan - gue - se em - bo - ra!

Pno.

57

P.B.

P.C.

P.N.

8

Con - fes - so_a - go - ra, com de - sa -

Pno.

p

61

P.B.

P.C.

P.N.

Pno.

Aproxima-se da P.B., e a indica, com os braços.

fo - go: Mi - nha_al - ma_é pre - sa pe - la be -

65

P.B.

P.C.

P.N.

Pno.

Ah!

Mor-re_a

le - za! A - mo_a Prin - ce - sa do Bo - ta - fo - go!

rall. un poco *a tempo*

rall. un poco *a tempo*

69 Fecha os olhos de alegria e balança o corpo, como dançando suavemente.

P.B. Que_a - le - gri - a mei - ga, sa - di - a,

69 Olhando para baixo, com o rosto triste.

P.C. a - le - gri - a que_eu

69 Balança o dedo indicador de olhos fechados e cabeça erguida.

P.N. Não vou, se - nho - ra, zan - gue-se_em - bo - ra!

Pno.

73 já me_i - ne - bri - a tal con - fis - são.

P.B.

73 já sen - ti - a,

P.C.

73 con - fes - so_a - go - ra, com de - sa - fo - go: Mi -

P.N.

Pno.

77

P.B. Tan - ta ven - tu - ra sor - ri - me_a - pu - ra

P.C. tor - na - me fri - a tal con - fis - são. A des - ven -

P.N. nha_al - ma é pre - sa pe - la be - le - za!

Pno.

81

P.B. to - da ter - nu - ra do co³ - ra - ção! —

P.C. tu - ra cru - el e du - ra, po - rém, tor - tu - ra meu co - ra - ção! —

P.N. A - mo_a Prin - ce - sa do Bo - ta - fo - go!

Pno.

Antes da música começar: P.C. levanta a cabeça e, altiva e raivosa, diz, forte: “Só por cima do meu cadáver! Proponho um duelo!”.

P.B.: vem à frente e faz que “sim” com a cabeça, enfática.

P.N.: observa, impressionado, de olhos bem abertos.

26. Saída

Marziale Todos: para frente, parados.

Princesa do Botafogo
As-sim, ao mun - do da - re - mos um e - xem - plo

Princesa do Catete
As-sim, ao mun - do da - re - mos um e - xem - plo

Príncipe Narciso
As-sim, as-sim, — nós ve-re - mos

Marziale
ff

Piano

P.B.
gran - de e be - lo. A - ma - nhã, nos ba - te -

P.C.
gran - de e be - lo. A - ma - nhã, nos ba - te -

P.N.
um e - xem - plo na - da be - lo. A - ma - as - sis - ti -

Pno.

7

P.B. re - mos em fe - roz mor - tal du - e - lo!

P.C. re - mos em fe - roz mor - tal du - e - lo!

P.N. re - mos a fe - roz mor - tal du - e - lo!

Pno.

P.B.: sai pela direita do palco, puxando P.N. pela mão.

10

P.B. **Vivo**

P.C. P.C.: sai pela esquerda do palco, com a cabeça erguida.

P.N. **Vivo**

Pno. *p* **Vivo** *pp*

➤ Largo com paisagem do Rio de Janeiro. ➤

27. Final do Segundo Ato

Allegro brillante Coro: sorridentes e agitados, procuram com os olhos o cortejo que passará.

Sopranos e contraltos

Tenores

Baixos

Piano

Allegro brillante

p

S e C

T

B

Pno.

ff

f

Vi - va a se - rin - ga, com - pri - da e

Vi - va a se - rin - ga, com - pri - da e

Vi - va a se - rin - ga, com - pri - da e

Dr.S., Dr.C. e Dr.J. vêm em fila, sorrindo e acenando para o povo, portando o inalador, o frasco e a seringa.

9

S e C
T
B

be - la! Cu - ra man - din - ga! Na me - di -

Pno.

Coro: acena de volta para os médicos, contentes.

13

S e C
T
B

ci - na, nem tan - to bri - lha a pe - re -

Pno.

17

S e C
gri - na, a pe - re - gri - na sal - sa - par -

T
gri - na, a pe - re - gri - na sal - sa - par -

B
gri - na, a pe - re - gri - na sal - sa - par -

Pno.

Dq.: vem seguindo o cortejo dos médicos, um pouco mais atrás,
com aparência um pouco melhor, porém, sorriso triste, andando com dificuldade.

21

S e C
ri - lha. Ah!

T
ri - lha. Ah!

B
ri - lha. Ah!

Pno.

25

S e C

Nem a ca - ro - ba, nem a ca - pe - ba,

T

8

Nem a ca - ro - ba, nem a ca - pe - ba,

B

Nem a ca - ro - ba, nem a ca - pe - ba,

Pno.

Dr.S., Dr.C. e Dr.J.: param ao centro do coro e cantam para a frente, felizes.

29

S e C

nem ma - ni - ço - ba, nem ju - ru - be - ba.

T

8

nem ma - ni - ço - ba, nem ju - ru - be - ba.

B

nem ma - ni - ço - ba, nem ju - ru - be - ba.

Pno.

Dq.: para à frente, exausto, apoiando-se em um homem do povo.

33

S e C

Vi - va_a se - rin - ga, com - pri - da_e be - la!

T

Vi - va_a se - rin - ga, com - pri - da_e be - la!

B

Vi - va_a se - rin - ga, com - pri - da_e be - la!

Pno.

37

S e C

Cu - ra man - din - ga, fe - bre, fe - bre_a -

T

Cu - ra man - din - ga, fe - bre, fe - bre_a -

B

Cu - ra man - din - ga, fe - bre, fe - bre_a -

Pno.

Todos: mantêm a posição para o final do ato e fechamento da cortina.

40

S e C
ma - re - la!

T
ma - re - la!

B
ma - re - la!

Pno.

ff

8^{va}-----

44

S e C

T

B

Pno.

🎭 Cortina fecha. Final do Segundo Ato 🎭

☞ Cortina abre. Paisagem campestre com Palácio do Catete mais distante. ☞

28. Coro de introdução do Terceiro Ato

C.Ch.: alguns deitados, descansando, fumando ópio, relaxadamente. Outros, de pé, alegres.

Allegro moderato

Coro de chins (Tenores)

Sopranos e contraltos

Coro de camponeses (interno)

Tenores

Baixos

Allegro moderato

Piano

5

C.Ch. (T)

Tchangs! Tchings! So-mos a_a - mos-tra dos be - los

S e C

C.Camp.

T

B

5

Pno.

9

C.Ch. (T) chins! Des-te Ca - te - te, pe - los con - fins, já se - me - a - mos e já plan -

S e C

C.Camp.

T

B

Pno.

13

C.Ch. (T) ta - mos ar - roz e chá, ar - roz e chá! Se te - mos

S e C

C.Camp.

T

B

Pno.

f

p

17

C.Ch. (T)

ca - - ra, ca - ra de - mo - nos, tão bons co -

S e C

C.Camp.

T

B

17

Pno.

21

C.Ch. (T)

lo - - - nos nun - ca ha - ve - rá!

S e C

C.Camp.

T

B

21

Pno.

25 **Allegro vivo** (dançam) Levantam e dançam, com simplicidade, brincando uns com os outros.

C.Ch. (T)

S e C

C.Camp.
T

B

Allegro vivo

25

Pno.

p

29

C.Ch. (T)

S e C

C.Camp.
T

B

29

Pno.

Sentam-se todos, formando pequenos grupos.

33

C.Ch. (T)

S e C

C.Camp.

T

B

Pno.

37 1° Tempo

C.Ch. (T)

S e C

C.Camp.

T

B

Tchangs! Tchings! So-mos a_a - mos-tra dos be - los chins! Fu-man - do

37 1° Tempo

Pno.

41

C.Ch. (T)

ó - pio, que é bom pra os rins, nos di - ver - ti - mos, de - pois dor - mi - mos, de - pois dor -

S e C

C.Camp.

T

B

41

Pno.

45

C.Ch. (T)

mi - mos, ron - ca - mos cá. Se te - mos ca -

S e C

C.Camp.

T

B

45

Pno.

f

p

49

C.Ch. (T)

ra, ca - ra de — mo - nos, tão bons co - lo -

S e C

C.Camp.

T

B

49

Pno.

Uns se deitam no chão, acomodando para dormir.
Alguns recostam-se nos outros.
Relaxam, fechando os olhos.

53

C.Ch. (T)

nos nun - ca ha - ve - rá!

S e C

C.Camp.

T

B

Meno
(Deitam-se e vão adormecendo)

53

Pno.

f

Meno

mf

Todos de olhos fechados, dormem, roncando.

57

C.Ch. (T)

S e C

C.Camp.

T

B

57

Pno.

pp

61

C.Ch. (T)

S e C

C.Camp.

T

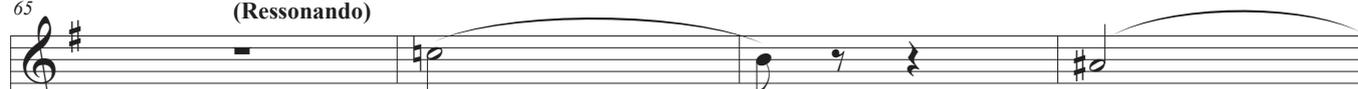
B

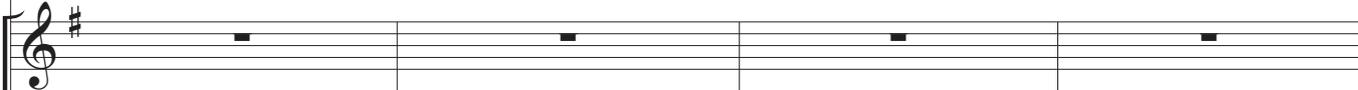
61

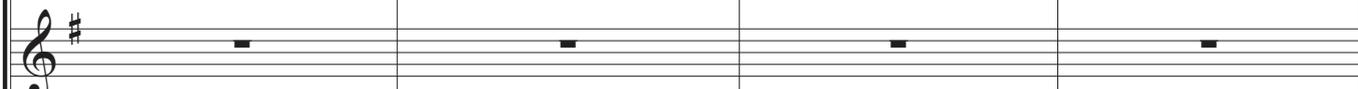
Pno.

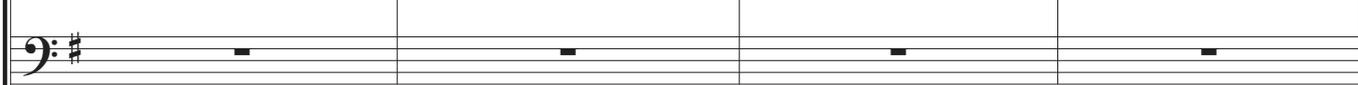
Movem o peito, respirando profundamente.

65 **(Ressonando)**

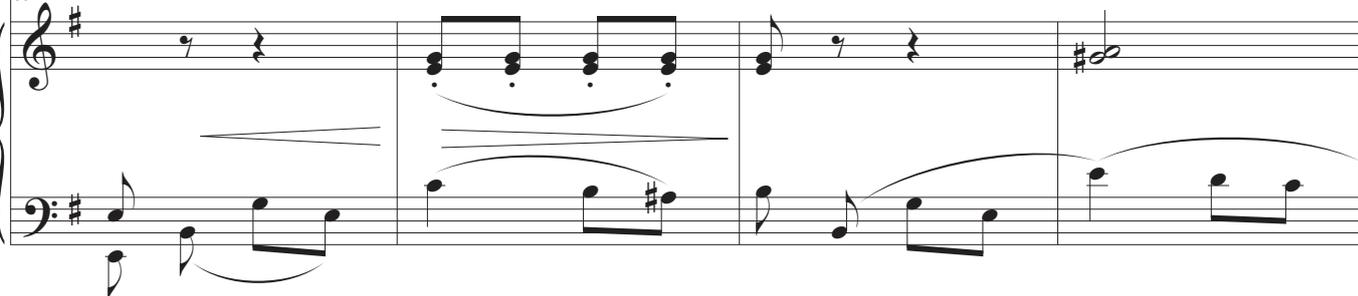
C.Ch. (T)  Hin - hing! Hin -

S e C 

C.Camp. 

T 

B 

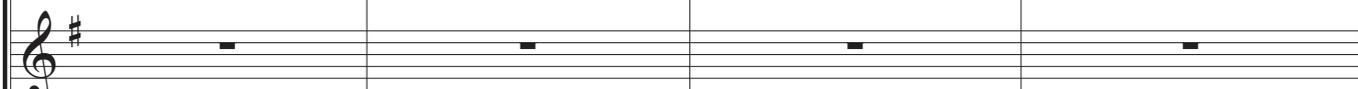
65 

Alguns têm breves sustos durante o sono, acordando de repente e se acalmando, voltam a dormir.

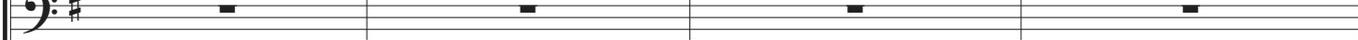
69 **(Sonhando)**

C.Ch. (T)  hong! Tchangs! Tchings! So - mos...

S e C 

C.Camp. 

T 

B 

69 

73 *rall.*

C.Ch. (T) a... a - mos - tra dos... be - los... chins!

S e C

C.Camp. T 8

B

73 *rall.*

Pno.

77 *a tempo*

C.Ch. (T)

S e C

C.Camp. T 8

B

77 *a tempo*

Pno. *p* *pp*

81

C.Ch. (T)

S e C

C.Camp.

T

B

Pno.

smorzando

84 **Allegretto**

C.Ch. (T)

S e C

(internamente)

É o tra - ba - lho lei san - ta que nos en - can - ta, que nos a - gra - da.

C.Camp.

T

8

É o tra - ba - lho lei san - ta que nos en - can - ta, que nos a - gra - da.

B

É o tra - ba - lho lei san - ta que nos en - can - ta, que nos a - gra - da.

84 **Allegretto**

Pno.

88

C.Ch. (T)

S e C

C.Camp.

T

B

Pno.

Nos e - le - va_o pen - sa - men - to, o sen - ti - men - to! Ben - di - ta_en - xa -

Nos e - le - va_o pen - sa - men - to, o sen - ti - men - to! Ben - di - ta_en - xa -

Nos e - le - va_o pen - sa - men - to, o sen - ti - men - to! Ben - di - ta_en - xa -

92 **Allegro moderato assai** Continuum dormindo e roncando, com alguns leves movimentos.

C.Ch. (T)

S e C

C.Camp.

T

B

Pno.

Hin - hing! hin - hong!

da!

da!

da!

da!

pp

97

C.Ch. (T) *Tchangs! Tchings! So - mos... a...*

S e C

C.Camp. T

B

97

Pno.

101 *rall.* **1° Tempo**

C.Ch. (T) *a - mos - tra dos... be - los... chins!*

S e C

C.Camp. T

B

101 *rall.* **1° Tempo**

Pno.

105

C.Ch. (T)

S e C

C.Camp.

T

B

Pno.

smorzando

109

Allegretto

C.Ch. (T)

S e C

C.Camp.

T

B

Pno.

C.Camp.: canta mais forte.

É e - le que a - le - gra e, ru - de, traz a vir -

É e - le que a - le - gra e, ru - de, traz a vir -

É e - le que a - le - gra e, ru - de, traz a vir -

Começam a acordar, lentos e esfregando os olhos.

113

C.Ch. (T)

S e C

C.Camp.

T

B

Pno.

tu - de que_o céu ben - dis - se! Nos pre - pa - ra com des -

tu - de que_o céu ben - dis - se! Nos pre - pa - ra com des -

tu - de que_o céu ben - dis - se! Nos pre - pa - ra com des -

Levantam-se e saem do palco um a um, lentamente.

116

C.Ch. (T)

S e C

C.Camp.

T

B

Pno.

can - so um bom re - man - so pa - ra_a ve - lhi -

can - so um bom re - man - so pa - ra_a ve - lhi -

can - so um bom re - man - so pa - ra_e ve - lhi -

rall. un poco

119

C.Ch. (T)

S e C

C.Camp. T

B

Pno.

ce.

ce.

ce.

ce.

119

pp

rall.

estinto

Detailed description: This is a musical score for a chorus introduction in Act 3. It consists of five staves. The top four staves are for vocal parts: C. Ch. (T), S e C, C. Camp. T, and B. The fifth staff is for Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 119 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The vocal parts have rests in the first two measures, followed by a half note in the third measure, and a whole note in the fourth measure. The piano part begins in measure 119 with a piano (*pp*) dynamic. It features a melodic line in the bass clef and a chordal accompaniment in the treble clef. The tempo marking *rall.* (rallentando) is placed above the piano staff in measure 120. The piano part concludes in measure 122 with a *estinto* (fading) dynamic. The score ends with a double bar line.

29. Romance do Príncipe Narciso

Andante agitato Entra ágil, com correndo de um lado para o outro, preocupado.

Príncipe Narciso

Piano

Andante agitato

f

dim. poco a poco

Para, retira um espelho de mão do bolso e estica o braço num gesto elegante, para se ver.

Olha-se, com feição de choro, virando o rosto para se ver no espelho.

P.N.

Pno.

pp

An - jos do céu! _____ Que de -

P.N.

Pno.

mo - ra! Co - mo ba - te o co - ra - ção! _____ Co - mo se a -

Abaixa o espelho, com emoção.

P.N. 10

gi - ta, pal - pi - ta, gri - ta, cruel - men - te se a - pa -

Pno. 10

Dá pequenas corridinhas, de um lado para o outro.

P.N. 13

vo - ra. Ah! Ge - me

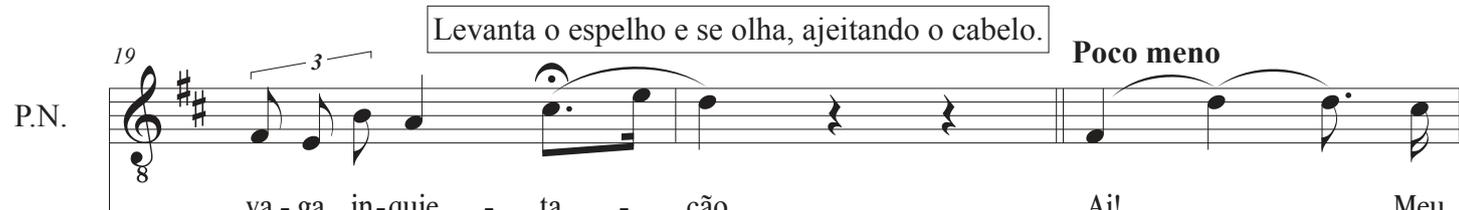
Pno. 13

P.N. 16

e cho - ra, sen - te, sen - te

Pno. 16

19 Levanta o espelho e se olha, ajeitando o cabelo. **Poco meno**

P.N. 

va - ga in-que - ta - ção. Ai! _____ Meu

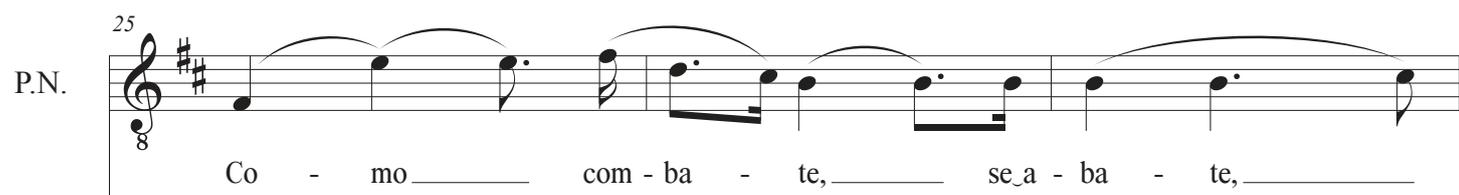
Pno. 

22 Chorando para o espelho, mudando de expressões e virando o rosto, procurando ângulos.

P.N. 

pei - to, por - ven - tu - ra des - gra - ças pres-sen - ti - rá? _____

Pno. 

25 

Co - mo _____ com - ba - te, _____ se a - ba - te, _____

Pno. 

Abaixa o espelho, canta para a frente.

P.N. 28

ba - te. Se - rá por - que a des - ven - tu - ra,

Pno. 28

P.N. 31

fri - a e du - ra, não lon - ge de

Pno. 31

P.N. 34

mim, de mim, vem já?

Pno. 34

Emocionado, com as mãos para o céu.

37 **1º Tempo**

P.N.

An - jos do céu! _____ A des -

Pno.

p

40

P.N.

gra - ça, com seu cor - te - jo, cor - te - jo fe - roz _____ de mim a -

Pno.

43

P.N.

fas - ta, ne - fas - ta! Bas - ta! Lon - ge - sa nu - vem, nu - vem - que

Pno.

46

P.N.

8

pas - sa e que em - ba - ça

Pno.

49

P.N.

8

o a - zul, o a - zul dos céus

Pno.

Abaixa-se, apoiando em um dos joelhos, emocionado, com os braços para o alto.

52

P.N.

8

so - bre nós, so - bre nós!

Pno.

52

p

54 Abaixa os braços, ainda de joelho no chão. Termina olhando para baixo.

P.N.

Pno.

Antes da música iniciar: P.C. entra pela direita e vai ao centro, cabeça erguida e rápida, seguida de seu pajem, que carrega uma bandeja com as pistolas.

P.B.: entra pela esquerda e vai ao centro, olhando para P.C.

P.N.: no meio das duas, olha para elas e ajeita o cabelo, nervoso.

30. Cena do desafio

Andante agitato

Princesa do Botafogo

Princesa do Catete

Príncipe Narciso

Pajem

Piano

Para a frente, olhos apertados de ódio.

Es - tou co - mo u - ma bra - sa! Cru - el

Andante agitato

P.B.

P.C.

P.N.

Pj.

Pno.

raí - va me a - bra - sa, do - mi - na - me o fu -

Observa com olhos arregalados, sério e firme, com a bandeja nas mãos.

7 Olha para cima e para a P.C., apertando as mãos, nervosa.

P.B. Co - ra - gem te - nho in - gen - te! E sin - to - me con - ten - te,

P.C. ror!

P.N.

Pj.

Pno.

10 *rall. un poco*

P.B. pois só me_a - bra - sa_o_a - mor!_

P.C.

Com gestos de reprovação, balança a cabeça olhando para cada uma das Princesas.

P.N.

Pj.

10 *rall. un poco*

Pno.

13 **Più mosso**

P.B.

P.C.

P.N.
8

Pj.

Pno.

13 **Più mosso**

p

16

P.B.

P.C.

P.N.
8

Pj.

Pno.

16

Em am - bas o ó - dio es - pu - ma! Eu

te - nho pe - na du - ma; da ou - tra, te - nho hor -

19

P.B.

P.C.

P.N.

Pj.

Es - tão da rai - va pre - sas! Se -

Pno.

22

P.B.

P.C.

P.N.

Pj.

pa - ram as Prin - ce - sas ci - ú - mes, ó - dio, a -

Pno.

25

P.B.

P.C.

P.N.

Pj.

Pno.

Es - tou co - mo_u - ma bra - sa!

mor. Es -

28

P.B.

P.C.

P.N.

Pj.

Pno.

Ombros altos, bate a palma de uma mão nas costas da outra, alternando.

É bri - ga de mu -

pan - ta - me_es - sa ri - xa.

31

P.B.

P.C.

P.N.

Pj.

Pno.

lher! É bri - ga de mu -

31

34

P.B.

P.C.

P.N.

Pj.

Pno.

lher!

34

p

37 **Molto moderato**

P.B.

P.C. Apontando para o pajem, que vem à frente e para entre as duas.
(Com força)

P.N. Vai para trás da P.B., protegendo-se.

Pj.

Pno.

A - í tem du - as pis -

40 **Molto moderato**

P.B. Ouve com atenção.

P.C. Com desdém, apontando para a bandeja, de olhos fechados para o outro lado. Es - co - lho qual - quer
to - las i - guais a - té nas mo - las; es - co - lha_a que qui - ser. —

P.N.

Pj.

Pno.

43 Balançando a mão, com orgulho.

P.B. *u - ma. Qual-quer... se-ja qual-quer.*

P.C. *Es - co - lha sem-pre al - gu - ma... Qual-quer das du - as*

P.N.

Pj.

Pno.

46 Apontando, de longe, balançando o dedo.

P.B. *Es - co - lho es - ta! Pega a pistola, com dois dedos. **Andantino giusto***

P.C. *pres - ta. Es - co - lha. A mi - nha, ei-la, a-qui es - tá.*

P.N.

Pj.

Pno. **Andantino giusto**

49

P.B. Paga a outra, sem jeito.

P.C. Balançando a mão em direção à P.B., com orgulho.
A - go - ra to-me_es - pa - ço. De - pois do quar - to pas - so...

P.N.

Pj. Suspira, aliviado, revirando os olhos. Vai para o fundo do palco.

Pno.

52

P.B. Anda até o local, mais à esquerda.

P.C. Aponta um local no palco, à direita da P.B., mas sem olhar em direção a ela. A - qui?
A - li, fi - que_a-co - lá. A - í.

P.N.

Pj.

Pno.

55

Ainda sem olhar para a P.C.

P.B. Jus - te - mos nos - sas

P.C. Anda alguns passos para a direita.
Estou pron - ta.

P.N.

Pj.

Pno.

55

58

P.B. con - tas. A - go - ra

P.C.

P.N.

Pj.

Pno. *affrett. e cresc. poco a poco*

Coro: entram pelas laterais, curiosos.

P.B. e P.C.: Viram-se uma para a outra, apontando as pistolas em várias direções, segurando pelas pontas dos dedos, desajeitadas.

61 **Maestoso**

P.B. Va-mos já! Se-rá de mor - te_o du -

P.C. Va-mos já! Se-rá de mor - te_o du -

P.N. Se-rá de mor - te

Pj. Se-rá de mor - te

Pno. **Maestoso** *ff*

64 **Dr.RV.: entra no palco, pela esquerda, curioso.**

P.B. e - lo, é o du - e - lo de mor - te! Nar-ci - so

P.C. e - lo, é o du - e - lo de mor - te! Nar-ci - so

P.N. o du-e - lo, é o du-e - lo de mor - te!

Pj. o du-e - lo, é o du-e - lo de mor - te!

Pno. **Dr.RV.: entra no palco, pela esquerda, curioso.**

67 Tapa os olhos com a mão, com receio. Aponta a pistola para várias direções. Dr.RV.: ri, esfregando as mãos.

P.B. se - rá o prê - mio da que ti - ver me - lhor

P.C. se - rá o prê - mio da que ti - ver me - lhor

P.N. 8 Desviando-se do alvo das pistolas, preocupado. Nar-ci - so se - rá o prê - mio da que ti - ver me - lhor

Pj. Nar-ci - so se - rá o prê - mio da que ti - ver me - lhor

Pno. 67

70 sor - - - - - te!

P.B. sor - - - - - te!

P.C. sor - - - - - te!

P.N. 8 sor - - - - - te!

Pj. sor - - - - - te!

Pno. 70

Antes da música iniciar: Dr.RV: elegantemente, vai à frente do palco, sério, e posiciona-se entre as princesas. Abre os braços com as mãos levantadas, fecha os olhos.

P.C. e P.B.: abaixam as pistolas, ao comando do Dr.RV., sem compreender o que se passa.

31. Cena do duelo

Moderato

Faz que vai bater uma palma, mas para no ar, antes de tocar as mãos, rindo debochado.

Dr. Raio Vulcão

Na pri - mei-ra pal-ma-di-nha. Na se -

Sopranos e contraltos

Tenores

Baixos

Coro: divertindo-se com o Dr.RV., alguns balançam o dedo indicador, outros, a cabeça para os lados.

Não.

Não.

Não.

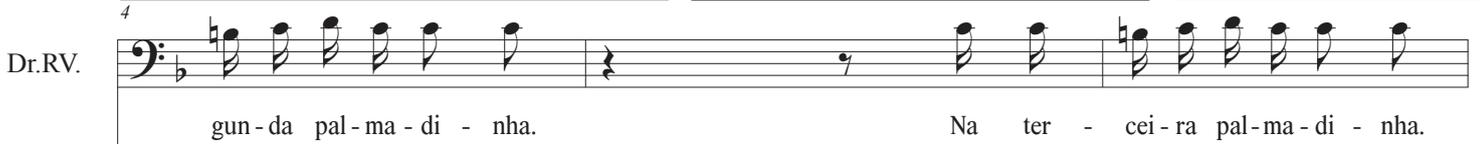
Piano

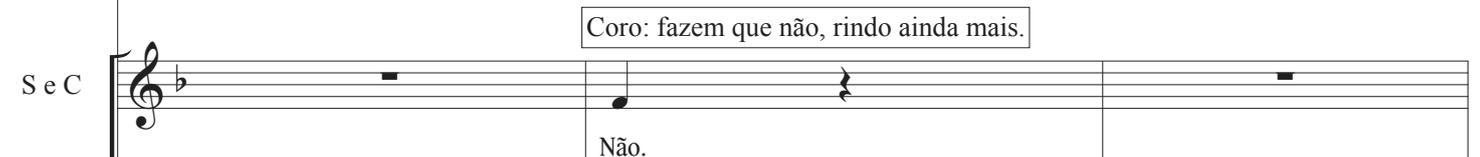
f *p*

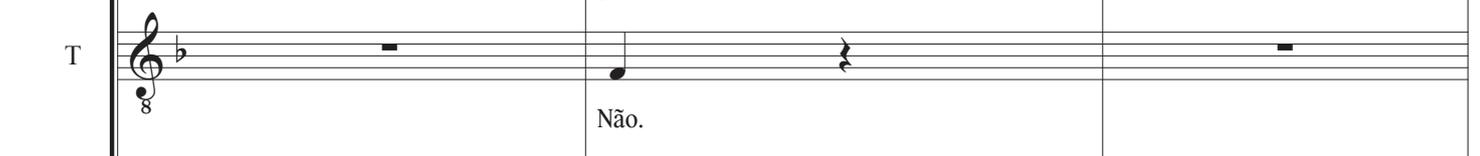
Faz que vai bater palma, mas para antes de tocar as mãos, fingindo seriedade para as princesas.

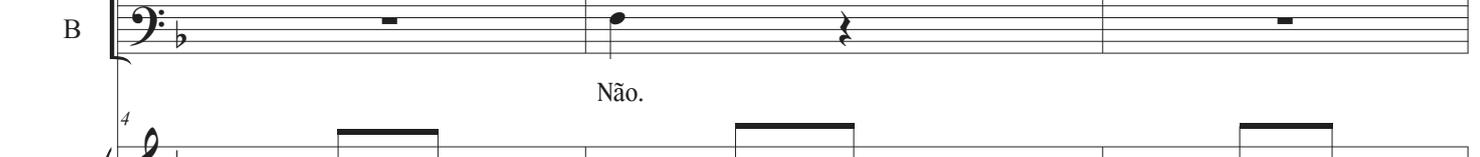
P.B. e P.B.: sem compreender, observam com ingenuidade o Dr.RV. e o coro.

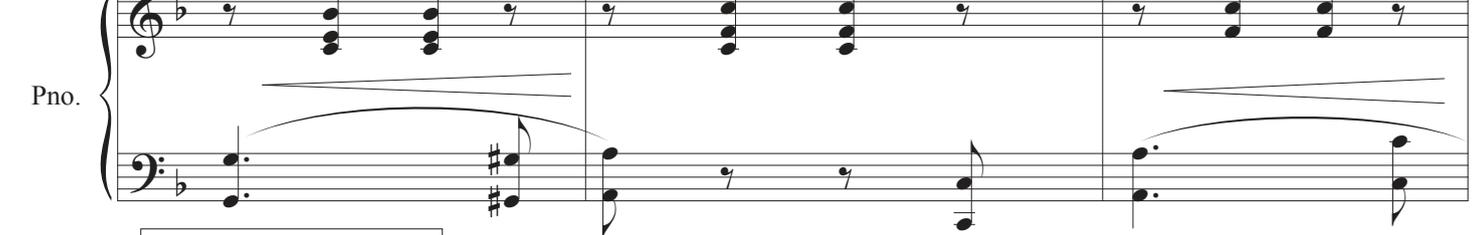
P.N.: cruza os braços, observando com curiosidade.

Dr.RV. 

S e C 

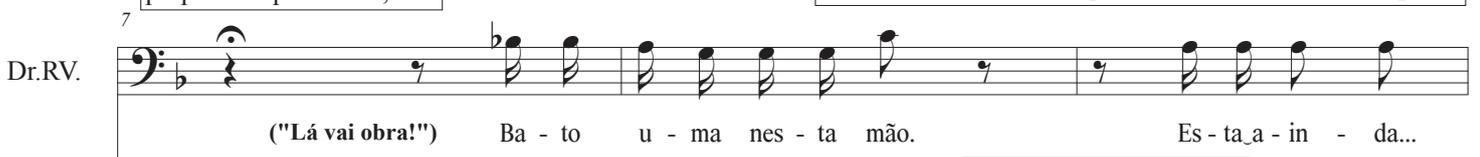
T 

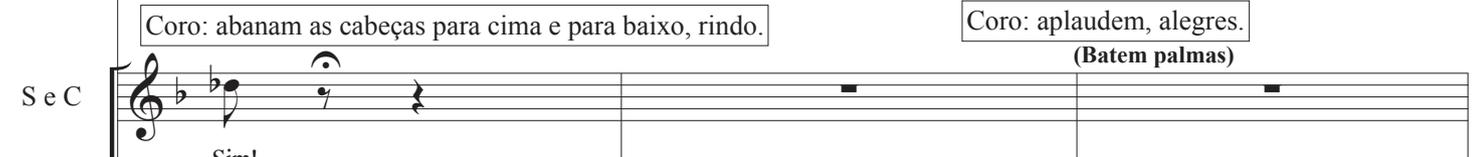
B 

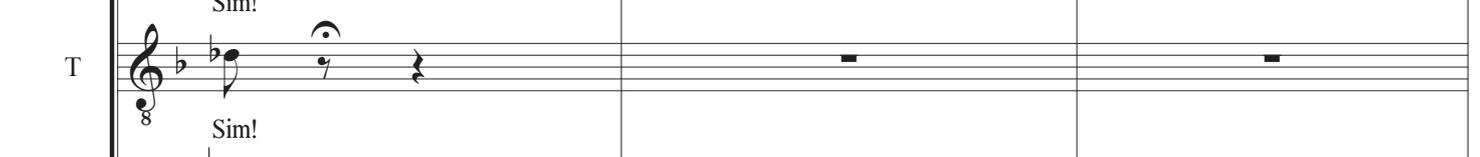
Pno. 

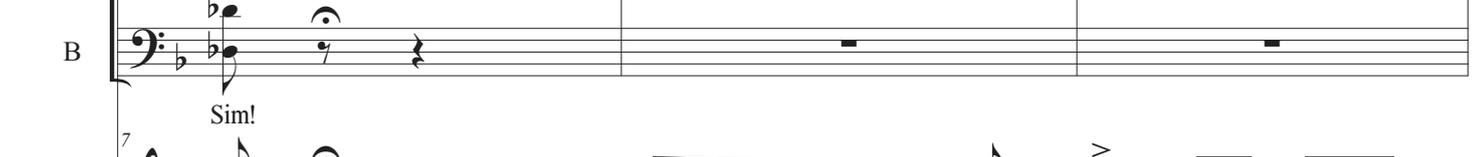
Dr.RV.: com as mãos preparadas para bater, diz:

P.B. e P.C.: levantam as pistolas como se fossem disparar.

Dr.RV. 

S e C 

T 

B 

Pno. 

Coro: abanam as cabeças para cima e para baixo, rindo.

Coro: aplaudem, alegres. (Batem palmas)

P.B. e P.C.: abaixam as pistolas ao ouvir o coro, sérias, indecisas.

10

Dr.RV.

S e C

T

B

Pno.

p

Não é, não! Oh! Que du - e - lo fa - mo - so!

Não é, não! Oh! Que du - e - lo fa - mo - so!

Não é, não! Oh! Que du - e - lo fa - mo - so!

13

Dr.RV.

S e C

T

B

Pno.

Coro: rindo das princesas, balançando a cabeça em reprovação.

Sem - pre é bri - ga de mu - lher! Oh! Que ca - so _es - pa - ven -

Sem - pre é bri - ga de mu - lher! Oh! Que ca - so _es - pa - ven -

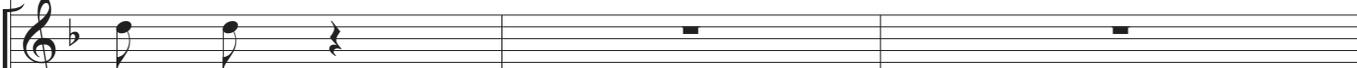
Sem - pre é bri - ga de mu - lher! Oh! Que ca - so _es - pa - ven -

Fingindo seriedade para as princesas, rindo para o coro.

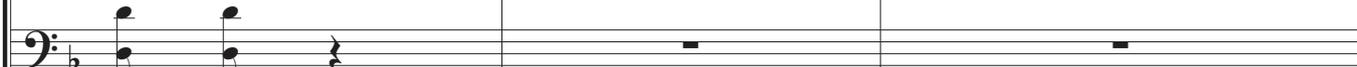
16

Dr.RV. 

Que du - e - lo! Que du - e - lo! Ve - nha

S e C 
to - so!

T 
to - so!

B 
to - so!

Pno. 

19

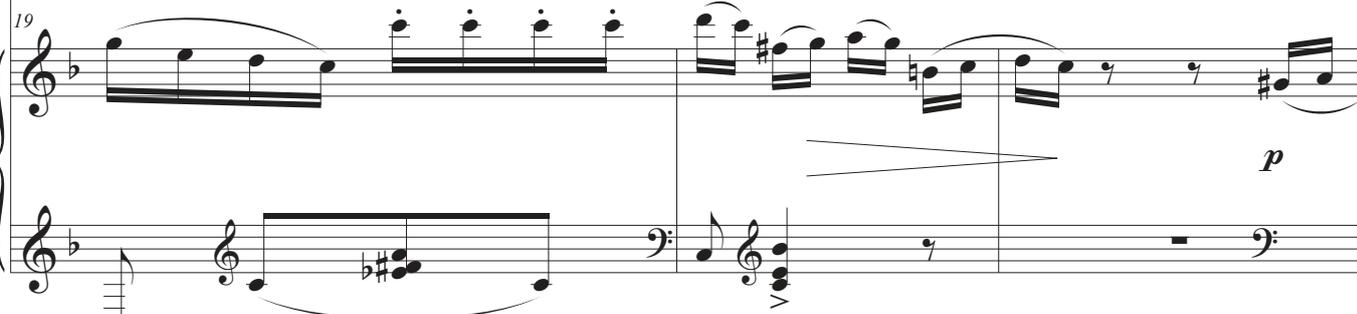
Dr.RV. 

vê - lo quem qui - ser. Ba - to du - as nes - ta

S e C 

T 

B 

Pno. 

p

A Princesa do Catete

Dr.RV.: com as mãos preparadas para bater. P.B. e P.C.: levantam as pistolas como se fossem disparar.

22

Dr.RV. *mão.* *Es-ta_a-in - da...*

S e C *(Batem palmas)*

T *Não é, não!*

B *Não é, não!*

Pno. *f* *p* *p*

P.B. e P.C.: abaixam as pistolas, irritadas. P.N.: ajeita os cabelos, apoia o queixo na mão, pensativo.

25

Dr.RV.

S e C *Oh! Que bri-ga_es-pa - ven - to - sa!* *Sem - pre_é bri - ga de mu -*

T *Oh! Que bri-ga_es-pa - ven - to - sa!* *Sem - pre_é bri - ga de mu -*

B *Oh! Que bri-ga_es-pa - ven - to - sa!* *Sem - pre_é bri - ga de mu -*

Pno.

28

Dr.RV.

S e C

T

B

Pno.

lher! Tu - do por cau - sa da pro - sa de um na - mo - ra - do, de um qual -

lher! Tu - do por cau - sa da pro - sa de um na - mo - ra - do, de um qual -

lher! Tu - do por cau - sa da pr - sa de um na - mo - ra - do, de um qual -

28

Dr.RV.: finge que vai bater e para.

31

Dr.RV.

S e C

T

B

Pno.

Ba - to... Ba - to...

quer!

quer!

quer!

31

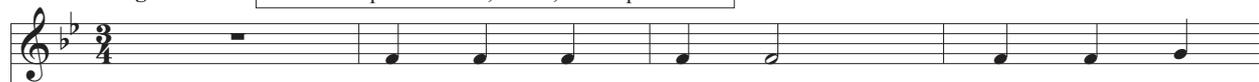
Antes da música iniciar: entram pela esquerda Dq. e Fr.S. e vão até a direita do palco, após a P.C. Entram também Mqa. e Mq., ficam próximos da P.B. Todos agitados e preocupados, com feições sérias, procurando ver as princesas.

32. Seguimento da cena do duelo

Allegretto

P.B. e P.C.: para a frente, sérias, armas para baixo.

Princesa do Botafogo



(Com força)

Princesa do Catete



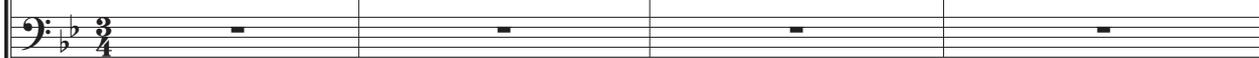
Sopranos
e contraltos



Tenores



Baixos



Allegretto

Piano



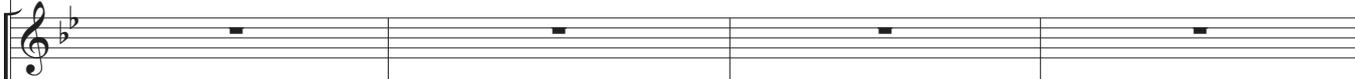
P.B.



P.C.

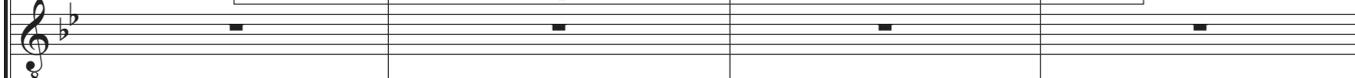


S e C



Coro: observam com interesse, impressionados, comentando entre si com afirmações de cabeça.

T



B



Pno.



P.N.: assusta-se como num choque, e ajeita o cabelo, nervoso.

9

P.B. por um ta - ful. _____

P.C. por um ta - ful. _____

S e C

T

B

Pno.

Più mosso agitato

Dr.RV.: observando as princesas, com empolgação.

13

P.B. Am - bas que - re - mos a mes - ma _____

P.C. Am - bas que - re - mos a mes - ma _____

S e C

T

B

Pno.

ff

p

Più mosso agitato

17

P.B. mão, _____ e só te - re - mos con - so - la -

P.C. mão, _____ e só mão, te - re - mos con - so - la -

Se C

T

B

Pno.

21

Dq.: observa, preocupado. Fr.S.: faz o sinal da cruz, preocupado.

P.B. ção _____ quan - do só u - ma fi - car de _____

P.C. ção _____ quan - do só u - ma fi - car de _____

Se C

T

B

Pno.

Mqa.: leva as mãos juntas ao peito, com um grande susto. Abre o leque e se abana, agitada.

25

P.B. pé. Só nos es - tu - ma de a - mor a

P.C. pé. Só nos es - tu - ma de a - mor a

S e C

T

B

Pno.

Mq.: acalma a Mqa., abanando com as mãos, com a testa franzida, preocupado.

29

P.B. fê!

P.C. fê!

S e C São as Prin - ce - sas de san - gue a -

T São as Prin - ce - sas de san - gue a -

B São as Prin - ce - sas de san - gue a -

Pno.

33 Mq.: desconfiado, com os olhos apertados e expressão séria, olhando o Dr.RV.

P.B.

P.C.

S e C
 zul! Es - ta - vam pre - sas por um ta -

T
 zul! Es - ta - vam pre - sas por um ta -

B
 zul! Es - ta - vam pre - sas por um ta -

Pno.

37

P.B.

P.C.

S e C
 ful!

T
 ful!

B
 ful!

Pno.

Fui in - sul - ta - da, des - fei - te -

41

P.B. a - da co - mo la - ca - ia, sem de - sa -

P.C.

S e C

T

B

Pno.

45

P.B. fo - go!

P.C. Fui i - lu - di - da, es - car - ne -

S e C

T

B

Pno.

49

P.B.

P.C.

S e C

T

B

Pno.

Apon - ta a pi - sto - la pa - ra a P.B., com raiva.

ci - da pe - la la - cra - ia do Bo - ta - fo -

53

P.B.

P.C.

S e C

T

B

Pno.

P.B.: põe as mãos na cintura, zangando com a P.C. P.C.: abaixa a pistola.

Todos exceto P.C e P.B.: se assustam, abaixam a cabeça, se protegem.

E - fa - to no - vo se e - xem - plo ao po - vo, cons - tan - te,

go! E - fa - to no - vo se e - xem - plo ao po - vo, cons - tan - te,

ff

57

P.B. for - te, se de - ve dar, se de - ve

P.C. for - te, se de - ve - dar, se de - ve

S e C

T

B

Pno.

p

61

P.B. dar! Pa - ra mo - de - lo, nos - so du - e - lo, fe - roz, de

P.C. dar! Pa - ra mo - de - lo, nos - so du - e - lo, fe - roz, de

S e C

T

B

Pno.

ff

65

P.B. mor - te, te - rá lu - gar, te - rá lu -

P.C. mor - te, te - rá lu - gar, te - rá lu -

S e C

T

B

Pno.

69

P.B. gar!

P.C. gar!

S e C

T

B

São as Prin - ce - sas de san - gue a -

São as Prin - ce - sas de san - gue a -

São as Prin - ce - sas de san - gue a -

Pno.

ff

73 Mq.: caminha até o local do Dr.RV. e vai tomando seu lugar, com empurrões, leve sorriso maroto.

P.B.

P.C.

S e C
zul! Es - ta - vam pre - sas por um ta -

T
zul! Es - ta - vam pre - sas por um ta -

B
zul! Es - ta - vam pre - sas por um ta -

Pno.

77 Dr.RV.: vai saindo à força, insatisfeito. Vai para junto do P.N.

P.B.

P.C.

S e C
ful!

T
ful!

B

Pno.

ful!

ff

33. Repetição da cena do duelo

Mqa.: preocupada, se abana com o leque, ansiosa.

P.N. e Dq.: observam, curiosos.

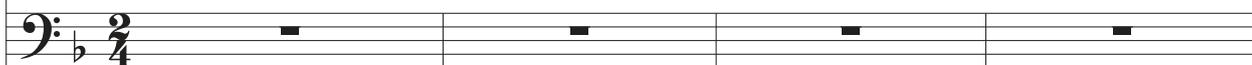
ModeratoDuque
do Boqueirão

Abre os braços com as mãos levantadas, comandando. Sorriso leve, olhos apertados, maldosos. Levanta o dedo indicador, como se pedisse ao coro.

Marquês
do Flamengo

Ba - to...

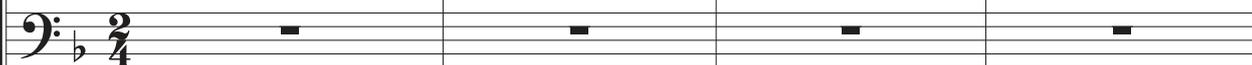
Dr. Raio Vulcão

Sopranos
e contraltos

Tenores

**Moderato**

Baixos



Piano

5 P.B. e P.B.: com os braços cruzados e mãos na cintura, aguardam, ansiosas.

Dq.

Mq. Simula que vai bater uma palma, rindo e fingindo seriedade alternadamente.

Ba - to... Ba-to u - ma nes - ta mão.

Dr.RV.: chateado, com uma mão fechada na cintura.

Dr.RV.

Coro: observam, ansiosos e se divertindo.

S e C

T

B

Pno.

Detailed description of the musical score: The score is for a scene repetition. It features five vocal parts: Dq. (Duet), Mq. (Male Quartet), Dr.RV. (Dr. Rivaldo), Coro (Chorus), and Pno. (Piano). The Dq. part has a rest for the first four measures. The Mq. part has a rhythmic pattern of eighth notes, with a box indicating they simulate clapping and alternating between laughter and seriousness. The Dr.RV. part has a rest for the first four measures, with a box indicating he is annoyed with one hand on his hip. The Coro part (Soprano, Alto, Tenor, Bass) has rests for all parts. The Piano part has a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, starting at measure 5.

9

Dq.

Mq.

Es-ta_a-in - da.

Dr.RV.

Coro: riem e se entreolham com comentários.

S e C (Batem palmas)

Não é, não! Oh! Que du - e - lo fa - mo - so

T

Não é, não! Oh! Que du - e - lo fa - mo - so

B

Não é, não! Oh! Que du - e - lo fa - mo - so

Pno.

p

13

Dq.

Mq.

Dr.RV.

S e C

T

B

Pno.

sem - pre_é bri-ga de mu - lher! Oh! Que ca-so_es-pa - ven - to - so!

sem - pre_é bri-ga de mu - lher! Oh! Que ca-so_es-pa - ven - to - so!

sem - pre_é bri-ga de mu - lher! Oh! Que ca-so_es-pa - ven - to - so!

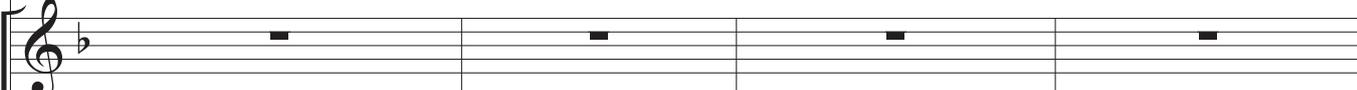
17 Sério, expressão preocupada.

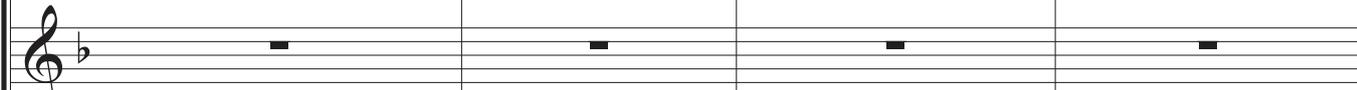
Dq.  Não me_a - gra - da ca-ço - a - da tão chin - frim!

Mq. 

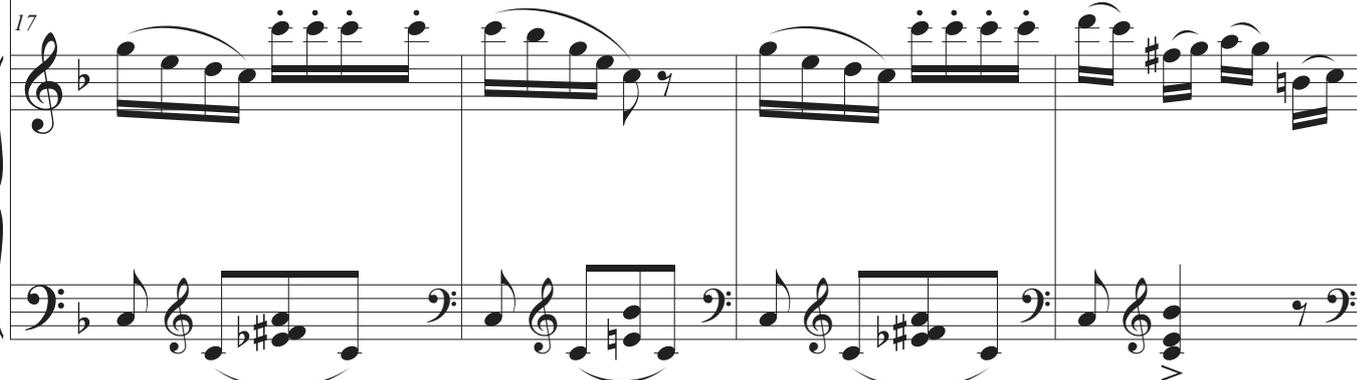
Inconformado, uma das mãos na cintura, sobrancelhas franzidas.

Dr.RV.  Não me_a - gra - da ca-ço - a - da tão chin - frim!

S e C 

T 

B 

Pno. 

21

Dq.

Mq.

Dr.RV.

S e C

T

B

Pno.

Simula que vai bater uma palma e para.

Ba - to u - ma nes - ta mão. Es - ta a - in - da.

(Batem palmas)

Não é, não!

Não é, não!

Não é, não!

p *f* *p* *p*

Detailed description of the musical score: The score is for a scene repetition. It features five vocal parts (Dq., Mq., Dr.RV., S e C, T, B) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is 21. The piano part starts with a dynamic of *p* (piano) and includes a forte (*f*) section. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The S e C, T, and B parts have the lyrics 'Não é, não!'.

25

Dq.

Mq.

Dr.RV.

S e C

T

B

Pno.

Oh! Que du-e-lo_es-pa-ven - to - so! Que du-e-lo!_A-go-ra sim!

Oh! Que du-e-lo_es-pa-ven - to - so! Que du-e-lo!_A-go-ra sim!

Oh! Que du-e-lo_es-pa-ven - to - so! Que du-e-lo!_A-go-ra sim!

cresc. poco a poco

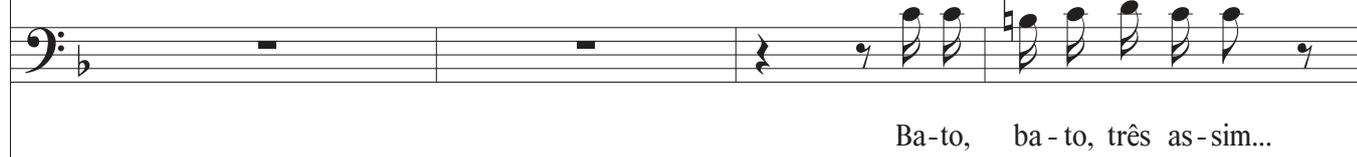
Não me_a-

Não me_a-

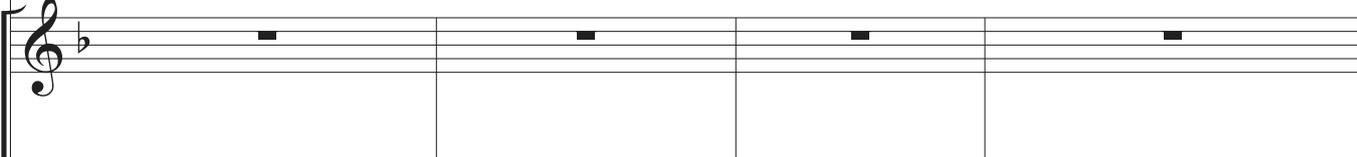
The musical score is for a scene repetition. It features a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The piano part includes a 'cresc. poco a poco' instruction. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The vocal parts are in a soprano and alto clef, while the piano part is in a grand staff. The lyrics are: 'Oh! Que du-e-lo_es-pa-ven - to - so! Que du-e-lo!_A-go-ra sim!'.

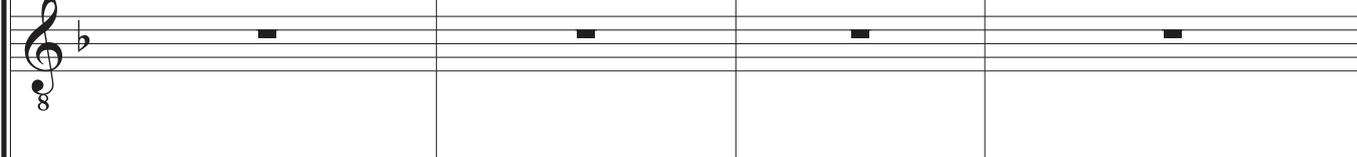
29

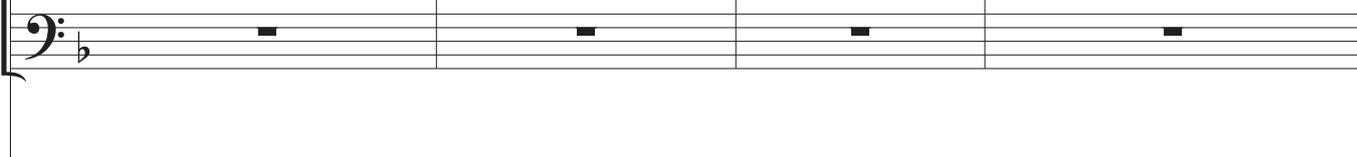
Dq.  gra - da ca-ço - a - da tão chin - frim!

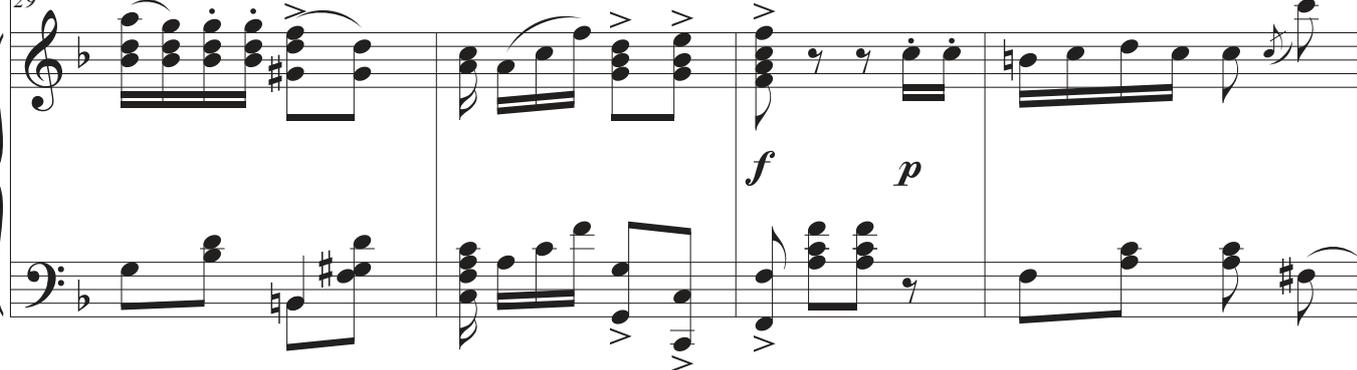
Mq.  Ba-to, ba-to, três as-sim...

Dr.RV.  gra - da ca-ço - a - da tão chin - frim!

S e C 

T 

B 

Pno.  *f* *p*

33 *cresc. e affrett.*

Dq.

Mq.

Dr.RV.

S e C

T

B

Pno.

Simula que vai bater uma palma e congela, com um sorriso.

Ba - to... Ba-to, ba - to, três as-sim.

cresc. e affrett.

37

Todos, exceto Mq.: congelam, olhos bem abertos para o Mq.

Dq.

Mq.

Dr.RV.

S e C

T

B

Pno.

Bate três palmas, rindo, maldoso.

Es - ta a - go - ra...

Fo - go, sim!

(Batem palmas)

p

f

ff

The musical score is for a scene titled '33. Repetição da cena do duelo'. It features seven vocal parts (Dq., Mq., Dr.RV., S e C, T, B) and a piano accompaniment (Pno.). The score is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The vocal parts have lyrics in Portuguese. The piano part includes dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The score is marked with measure numbers 37 and 38. The vocal parts have rests in measures 37 and 38, and then enter in measure 39. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are: 'Todos, exceto Mq.: congelam, olhos bem abertos para o Mq.' (Measures 37-38), 'Bate três palmas, rindo, maldoso.' (Measure 39), 'Es - ta a - go - ra...' (Measure 40), and 'Fo - go, sim!' (Measures 41-42).

34. Coro do duelo

Todos, exceto o coro: congelados, com expressões caricatas de dúvida (P.B. e P.C), preocupação (Mqa. e Fr.S), curiosidade (P.N., Dq. e pajem) e astúcia (Mq. e Dr.RV.).

Avançam um pouco, por entre os solistas.

Allegro brillante

Sopranos e contraltos

Tenores

Baixos

Piano

p

4

S e C

T

B

Pno.

ff (Bombo solo)

(Pratos solo)

mf

Du - e - lo_e -

Confidenciando à plateia, corpo um pouco inclinado, com olhos bem abertos, leve sorriso no rosto. Olham e apontam para o Mq., Dq. e Dr.RV., discretamente.

7

S e C
nor - me, o-ri - gi - nal! E mais con - for - me com a mo -

T
nor - me, o-ri - gi - nal! E mais con - for - me com a mo -

B
nor - me, o-ri - gi - nal! E mais con - for - me com a mo -

Pno.

10

S e C
ral. É a ca - po - ei - ra, ins-ti - tui - ção mui li - son -

T
ral. É a ca - po - ei - ra, isn-ti - tui - ção mui li - son -

B
ral. É a ca - po - ei - ra, ins-ti - tui - ção mui li - son -

Pno.

mf

13

S e C

T

B

Pno.

jei - ra des - ta na - ção. Em qual - quer li - de de_u - ma_e - lei -

jei - ra des - ta na - ção. Em qual - quer li - de de_u - ma_e - lei -

jei - ra des - ta na - ção. Em qual - quer li - de de_u - ma_e - lei -

16

S e C

T

B

Pno.

ção, em qual - quer li - de de_u - ma_e - lei - ção, sem - pre,

ção, em qual - quer li - de de_u - ma_e - lei - ção, sem - pre,

ção, em qual - quer li - de de_u - ma_e - lei - ção, sem - pre,

19

S e C

T

B

Pno.

sem - pre de - ci - de da _____ vo - ta - ção.

sem - pre de - ci - de da _____ vo - ta - ção.

sem - pre de - ci - de da _____ vo - ta - ção.

19

f

Todos se movem.

Dq., Mq. e Dr.RV.: vêm à frente, alinhados um passo à frente das princesas.

22

S e C

T

B

Pno.

22

25

S e C

T

B

Pno.

28

S e C

T

B

Pno.

ff

Du - e - lo_e - nor - me, o - ri - gi -

Du - e - lo_e - nor - me, o - ri - gi -

Du - e - lo_e - nor - me, o - ri - gi -

Dr.RV. e Mq.: cochicham nos ouvidos de algumas pessoas do coro, que concordam e riem, discretamente, quando não os vêem mais. Dq.: vai até a P.C. e conversa, charmoso.

31

S e C
T
B

nal! E mais con - for - me com_a mo - ral. É a ca - po -

Pno.

P.C.: balança o corpo, insinuante, com a pistola pendurada na mão, descuidada.

34

S e C
T
B

ei - ra, ins-ti - tui - mui li - son - jei - ra des - ta na -

Pno.

P.B.: aponta para a P.C., acusando, ao que todos olham, assustados.

The musical score is arranged in two systems. The first system contains the vocal parts: Soprano and Contralto (S e C), Tenor (T), and Bass (B). Each vocal line begins with a treble clef (except for the Bass which has a bass clef) and a key signature of two flats. The lyrics 'cão.' are written below the vocal staves. The second system contains the piano accompaniment (Pno.), with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features chords and melodic lines, with accents (>) placed over several notes. A rehearsal mark '37' is placed at the beginning of the piano part in both systems.

35. Final do duelo

P.B. e P.C.: nervosas, vão à frente e abrem os braços, energicamente, afastando as pessoas de perto.

Todos, exceto P.B. e P.C.: afastam das princesas, assustados.

Allegro impetuoso

Princesa do Botafogo

Ar - re - da! Es - ta - mos ar - ma - das! Ar -

Princesa do Catete

Ar - re - da! Es - ta - mos ar - ma - das! Ar -

Sopranos e contraltos

Tenores

Baixos

Allegro impetuoso

Piano *ff*

P.B. e P.C.: descuidadas, balançam a mão com a pistola para várias direções.

Todos, exceto P.B. e P.C.: abaixam, protegendo a cabeça, fugindo do alvo das pistolas.

4 **Agitato**

P.B. re - da! Ar - re - da! Pra trás! De - ses - pe -

P.C. re - da! Ar - re - da! Pra trás! De - ses - pe -

S e C

T

B

4 **Agitato**

Pno. *p*

The musical score is arranged in a system with five staves. The top two staves are for vocal parts: P.B. (Princess) and P.C. (Princess), both with lyrics. The next three staves are for vocal parts: S e C (Soprano and Contralto), T (Tenor), and B (Bass), which are currently silent. The bottom staff is for the piano (Pno.), featuring a piano accompaniment with a dynamic marking of *p* (piano) and a tempo marking of **Agitato**. The score begins with a measure number of 4 and a key signature of one flat. The vocal parts have a melodic line with lyrics: 're - da! Ar - re - da! Pra trás! De - ses - pe -'. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures.

7

P.B. ra - das, de - ses - pe - ra - das, a - pai - xo - na - das, en - di - a -

P.C. ra - das, de - ses - pe - ra - das, a - pai - xo - na - das, en - di - a -

Se C

T

B

Pno.

P.B. e P.C.: fazem que vão atirar em várias direções.

10

P.B.

bra - das, en - di - a - bra - das, com - ba - te - re - mos! Pan! Pin! Pan!

P.C.

bra - das, en - di - a - bra - das, com - ba - te - re - mos! Pan! Pin! Pan!

Se C

T

B

Pno.

ff

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, there are two vocal parts: P.B. (Princess) and P.C. (Prince), both with identical lyrics: "bra - das, en - di - a - bra - das, com - ba - te - re - mos! Pan! Pin! Pan!". Below the vocal parts are three string staves labeled "Se C", "T", and "B". The piano part (Pno.) is at the bottom, featuring a complex accompaniment with chords and melodic lines. The score includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

P.B. e P.C.: jogam as pistolas para o alto, para trás.

Todos, exceto P.B. e P.C.: abaixam, protegendo a cabeça. Gritam, assutados.

Todos, exceto P.B. e P.C.: assustados, correm fugindo e olhando para onde cairão as pistolas.

13

P.B. Pin! Trás! Zás! Sem ge - rin - gon - ça, quais du - as

P.C. Pin! Trás! Zás! Sem ge - rin - gon - ça, quais du - as

Se C

T

B

Pno.

The musical score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of several staves: two vocal staves (P.B. and P.C.), three empty staves for Soprano (S e C), Tenor (T), and Bass (B), and a grand staff for Piano (Pno.). The vocal parts have lyrics: 'Pin! Trás! Zás! Sem ge - rin - gon - ça, quais du - as'. The piano accompaniment begins at measure 13 with a dynamic marking of *v* (piano) and features a complex texture with chords and moving lines in both hands.

Pajem: corre atrás das pistolas e as pega, aliviado.

P.B. e P.C.: correm em direção uma à outra, com os braços esticados, enfurecidas.

16

P.B.

on - ças, nos mor - de - re - mos, a - tra - ca - re - mos e mor - re - re - mos co - mo ri - vais.

P.C.

on - ças, nos mor - de - re - mos, a - tra - ca - re - mos e mor - re - re - mos co - mo ri - vais.

S e C

(à meia voz)

Mi-se-ri -

T

Mi-se-ri -

B

Mi-se-ri -

Pno.

16

p

Dq.: segura a P.C., que se move enfurecida.

P.N.: segura a P.B., que vai se acalmando, orgulhosa, mas aliviada.

P.C.: altiva, ajeita seu vestido, e cabelos, insinuante para o Dq.

19

P.B.

P.C.

Coro: assustados, mãos no rosto, alguns riem discretamente.

S e C

T

B

19

Pno.

cór - di - a! Hor - ror! Hor - ror! _____ Quan - ta mi - xór - di - a por um a -

cór - di - a! Hor - ror! Hor - ror! _____ Quan - ta mi - xór - di - a por um a -

cór - di - a! Hor - ror! Hor - ror! _____ Quan - ta mi - xór - di - a por um a -

Dq.: rápido, abaixa-se, se apoia num joelho e segura a mão da P.C.

Todos, exceto P.C. e Dq.: param e olham, surpresos com o pedido do Dq.

22

P.B.

P.C.

Se C

T

B

Pno.

22

pp

The musical score is for a scene titled '35. Final do duelo'. It features five vocal parts (P.B., P.C., Se C, T, B) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score begins at measure 22. The vocal parts for Se C, T, and B have a melodic line starting with a half note chord, followed by a fermata and the word 'mor!'. The piano accompaniment starts with a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand, marked with a piano (*pp*) dynamic. The piano part continues with a series of eighth and sixteenth notes in both hands.

P.C.: estende a mão, feliz e agitada. Olha para o alto, queixo e nariz empinado.

Coro: festejam, se abraçando e saltando, felizes.

The musical score is arranged in five systems. The first four systems are vocal parts: Soprano (P.B.), Alto (P.C.), Tenor (S e C), and Bass (T and B). The fifth system is the piano accompaniment (Pno.).

- Measures 25-26:** All vocal parts have a whole rest. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- Measure 27:** All vocal parts have a whole rest. The piano accompaniment continues with a dynamic marking of *f* (forte).
- Measure 28:** All vocal parts have a whole rest. The piano accompaniment features a dynamic marking of *8^{va}* (octave) and a fermata over the final chord.

36. Coro e Dr. Raio Vulcão

Mq.: chocado, perde as forças das pernas e cambaleia, amparado pela Mqa., que o abana, e a si também, nervosa.

Dq.: levanta-se, feliz e acompanha a P.C.

P.C.: desfila entre os súditos, altiva, com acenos.

Allegro brillante

Dr. Raio Vulcão

Sopranos
e contraltos

Tenores

Baixos

Piano

The musical score is set in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegro brillante'. The vocal parts (Dr. Raio Vulcão, Sopranos e contraltos, Tenores, and Baixos) are currently silent, indicated by a horizontal line with a bar. The piano accompaniment begins with a piano (*p*) dynamic and a 'cresc. poco a poco' instruction. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a crescendo leading to a more complex melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand.

4 P.B. e P.N.: se abraçam, felizes, comemorando. Dr.RV.: olha para os lados, com os dedos no queixo, pensativo.

Dr.RV.

S e C Coro: acenam, sorrindo para a P.C. e Dq. e riem do Mq.

T Fo - ra os tu - to - res que_e - ram se - nho - res!

B Fo - ra os tu - to - res que_e - ram se - nho - res!

Pno. *ff*

Dr.RV.: vai à frente, ao centro. Levanta o dedo indicador, sorrindo, astuto.

Dr.RV.

S e C

T O meu fu - tu - ro te - nho se - gu - ro!

B E - côm!

Pno.

P.C.: chega ao centro do palco, conduzida pelo Dq., e para.

10

Dr.RV. O - lé! O - lô!

Coro: comemoram e riem da astúcia do Dr.RV.

S e C E - cô! E - cô!

T E - cô! E - cô!

B E - cô! E - cô!

Pno.

P.C.: ergue a palma da mão a todos, como que abençoando, ativa e sorrindo.

13

Dr.RV. O meu fu -

Coro: reverenciam a P.C., curvando-se.

S e C Vi - va_a se - nho - ra, Ra - i - nha_a - go - ra!

T Vi - va_a se - nho - ra, Ra - i - nha_a - go - ra!

B Vi - va_a se - nho - ra, Ra - i - nha_a - go - ra!

Pno.

16

Dr.RV. tu - ro te - nho se - gu - ro! O -

S e C E - cô! Vi - vô!

T E - cô! Vi - vô!

B E - cô! Vi - vô!

Pno.

19

Dr.RV. lé! O - lô! O - lé! O -

S e C Vi - vô! Vi - vô! Vi -

T Vi - vô! Vi - vô! Vi -

B Vi - vô! Vi - vô! Vi -

Pno. *ff*

The image shows a musical score for a chorus and a character named Dr. Raio Vulcão. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 16 and the second at measure 19. The vocal parts include Dr. Raio Vulcão (Dr.RV.), Soprano and Contralto (S e C), Tenor (T), and Bass (B). The piano accompaniment (Pno.) is written for both hands. The lyrics are in Portuguese. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *ff* (fortissimo).

21

Dr.RV.

S e C

T

B

Pno.

lô!

vô!

vô!

vô!

21

Detailed description: This is a musical score for a chorus and a soloist. It consists of five staves. The top four staves are for vocal parts: Dr. RV. (bass clef), Soprano and Contralto (treble clef), Tenor (treble clef with an 8 below it), and Bass (bass clef). The fifth staff is for the Piano (Pno.), with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 21-24. The second system contains measures 25-28. The vocal parts have lyrics: 'lô!' for the Dr. RV. part and 'vô!' for the other three parts. The piano accompaniment features chords and melodic lines with accents (v) and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the second system.

37. Final do Terceiro Ato - Parte 1

Andantino giusto P.B. e P.N.: abraçam-se, sorrindo. Mq.: mais tranquilo, com expressão chateada.

Princesa do Botafogo



Do - ces _____ pra - ze - res,

Ao centro, sorrindo, mais à frente do Dq.

Princesa do Catete



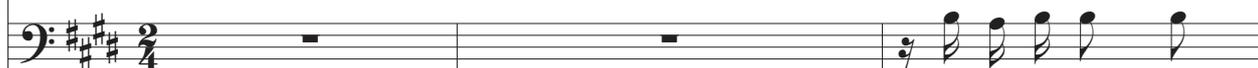
Do - ces pra - ze - res,

Príncipe Narciso



Do - ces _____ pra - ze - res,

Dr. Raio Vulcão



Só, eu, es - cu - ro,

Andantino giusto

Piano

Piano accompaniment musical staff, grand staff, 2/4 time signature, key of D major. The right hand starts with a whole rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note B, a quarter note A, and a quarter note G. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

4

P.B. a - mor o - van - te, de ho - je em di -

P.C. a - mor o - van - te, de ho - ra em di - an - te

P.N. a - mor o - van - te, de ho - je em di -

Dr.RV. Inclinado para a frente, olhos bem abertos, como contando um segredo à plateia.

Pno. ve-jo_o fu - tu - ro.

7

P.B. an - te des - fru - ta - rei; _____

P.C. Levanta os ombros, leve sorriso.

P.N. não mais te - rei; _____

Dr.RV. an - te des - fru - ta - rei; _____

Pno. Nem te - nho fu - ro. For - te ma - ca - ca!

10

P.B. jun - to da - que - le a - mor a -

P.C. po - rém, no tro - no, que a gen - te a - nhe - la,

P.N. jun - to à Prin - ce - sa, for - mo - sa e

Dr.RV. Cutuca um homem do coro com o cotovelo, sorrindo.

Pno. Mas, de par - ti - do,

13

P.B. nhe - la, que a sor - te be - la

P.C. P.C.: abre os braços, palmas para dentro, ativa e feliz.

P.N. be - la, que a - mor a - nhe - la,

Dr.RV. por ser sa - bi - do, mu - do a - tre - vi - do,

Pno.

16

P.B. tor - nou _____ meu rei. _____ Nin - guém _____ a -

P.C. des - fru - te - rei. _____ Nin - guém a - go - ra,

P.N. que tan - to_a - mei. _____ Nin - guém _____ a -

Dr.RV. Levanta o dedo indicador para o alto, rindo, ágil.

Pno. vi-ro_a ca - sa - ca!

19

P.B. go - ra, ao nos - so go - zo,

P.C. ao ple - no go - zo,

P.N. go - ra, ao nos - so go - zo,

Dr.RV. Caminha em direção ao Dq., dançando levemente, alegre. Cutuca a cabeça com o dedo indicador.

Pno. Pois não sou to - lo, te-nho mi - o - lo!

Pno.

A Princesa do Catete

The image shows a musical score for a scene from 'A Princesa do Catete'. It features five staves: P.B. (Soprano), P.C. (Alto), P.N. (Tenor), Dr.RV. (Double Bass), and Pno. (Piano). The score is in 3/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are in Portuguese. The score is divided into two systems, starting at measure 16 and 19. The piano part has a consistent eighth-note accompaniment. There are performance instructions in boxes for the Dr.RV. part.

22

P.B. to - do rai - vo - so, vi - rá se o -

P.C. to - do rai - vo - so, i - rá se o - por! _____

P.N. 8 to - do rai - vo - so, vi - rá se o -

Dr.RV. E que-ro_o bo - lo só pa - ra mim, _____

Pno. 22

P.B. 25 por! _____ E des - ta for - ma,

P.C. Ah! Sim! E des - ta for - ma,

P.N. 8 por! _____ E des - ta for - ma,

Dr.RV. Apoia o cotovelo no ombro do Dq., olha para ele e sorri leve, concordando.

Pno. 25 ah! Só! Que mui - ta gen - te

Dq.: ri para o Dr.RV., cumprimentando-o.

28

P.B. che - io de gló - rias, can - ta vi -

P.C. che - io de gló - rias, can - ta vi - tó - rias,

P.N. che - io de gló - rias, can - ta vi -

Dr.RV. de si - so_e den - te,

Pno.

31

P.B. tó - rias, can - ta vi - tó - rias o nos - so_a -

P.C. ah! Sim! Can - ta vi - tó - rias o seu a -

P.N. tó - rias, can - ta vi - tó - rias o nos - so_a -

Dr.RV. ah! Sim! Se - le - ta - men - te pro - ce - de_a -

Pno.

3

A Princesa do Catete

Homens do coro: sorriem, observando o Dr.RV com interesse.

Um homem do coro aponta para Dr.RV. e diz, sorrindo:

Mulheres do coro: sorriem, acenando para a P.C. ("É virar casaca a tempo e com jeito.")

34

P.B. mor!

P.C. mor!

P.N. mor!

Dr.RV. Faz um cumprimento solene ao Dq., sério. Ri para o coro, em seguida. sim!

34

Pno. *ff*

➤ Um salão do Palácio do Catete. ⚡

37. Final do Terceiro Ato - Parte 2

Allegro moderato

Princesa do Botafogo

P.C.: ao centro em destaque, com um manto de rainha, canta para a frente, com o Dq. à sua direita, um pouco atrás.

Princesa do Catete

Mqa. e Mq. à direita, em segundo plano, com sorrisos forçados.

Marquesa do Flamengo

Príncipe Narciso

Duque do Boqueirão

Marquês do Flamengo

Ao lado do Dq., com intimidade, dá cotoveladas e fala ao seu ouvido.

Dr. Raio Vulcão

Ao lado da P.C.: sorri, bondoso, acariciando sua barriga.

Frei Sarrabulho

Coro e Pj.: espalhados pelo salão, expressões alegres para a P.C.

Sopranos e contraltos

Tenores

Baixos

Allegro moderato

Piano *ff*

9

P.B.

P.C.

Mqa.

P.N.

Dq.

Mq.

Dr.RV.

Fr.S.

S e C

T

B

Pno.

Ha - ja pra - zer sem ces - sar!

Ha - ja pra - zer sem ces - sar!

Ha - ja pra - zer sem ces - sar!

Ha - ja pra - zer sem ces - sar!

Ha - ja pra - zer sem ces - sar!

Ha - ja pra - zer sem ces - sar!

Ha - ja pra - zer sem ces - sar!

Ha - ja pra - zer sem ces - sar!

fes - ta sem ces -

fes - ta sem ces -

fes - ta sem ces -

9

13

P.B.

P.C.

Mqa.

P.N.

Dq.

Mq.

Dr.RV.

Fr.S.

S e C

T

B

Pno.

Pois _____ u - ma cor - te não pres - ta

Pois _____ u - ma cor - te não pres - ta

Pois _____ u - ma cor - te não pres - ta

Pois _____ u - ma cor - te não pres - ta

Pois _____ u - ma cor - te não pres - ta

Pois _____ u - ma cor - te não pres - ta

Pois _____ u - ma cor - te não pres - ta

sar! _____ Só nos

sar! _____ Só nos

sar! _____ Só nos

13

17

P.B.

P.C.

Mqa.

P.N.

Dq.

Mq.

Dr.RV.

Fr.S.

S e C

T

B

Pno.

sem ___ cons - tan - te, sem cons - tan - te pan - de -

sem ___ cons - tan - te, sem cons - tan - te pan - de -

sem ___ cons - tan - te, sem cons - tan - te pan - de -

sem ___ cons - tan - te, sem cons - tan - te pan - de -

sem ___ cons - tan - te, sem cons - tan - te pan - de -

sem ___ cons - tan - te, sem cons - tan - te pan - de -

res - ta, só nos res - ta pan - de -

res - ta, só nos res - ta pan - de -

res - ta, só nos res - ta pan - de -

17

21 P.B. e P.N.: vão entrando no salão, desfilando até próximos da P.C.

P.B.

P.C.
gar!

Mqa.
gar!

P.N.

Dq.
gar!

Mq.
gar!

Dr.RV.
gar!

Fr.S.
gar!

S e C
gar!

T
gar!

B
gar!

Pno.
ff

P.B. e P.N.: param, à esquerda P.C., alegres, mãos juntas.

25

P.B.

P.C.

Mqa.

P.N.

Dq.

Mq.

Dr.RV.

Fr.S.

S e C

T

B

Pno.

25

Meno

29

P.B. Que a - le - gre a cor - te pan - de - gue! Que a mil de - lí - rios se en -

P.C.

Mqa.

P.N. Que a - le - gre a cor - te pan - de - gue! Que a mil de - lí - rios se en -

Dq.

Mq.

Dr.RV.

Fr.S.

S e C

T

B

Meno

29

Pno.

33

P.B. tre - gue! Ca - da qual pro - cu - ra e se - gue_o que a - le - gre o po - de

P.C.

Mqa.

P.N. tre - gue! Ca - da qual pro - cu - ra e se - gue_o que a - le - gre o po - de

Dq.

Mq.

Dr.RV.

Fr.S.

S e C

T

B

Pno.

37

P.B. por. Mas nós, _____ de en-le - vos no _____ me - io, u - na - mos o _____ nos - so

P.C.

Mqa.

P.N. por. Mas nós, _____ de en-le - vos no _____ me - io, u - na - mos o _____ nos - so

Dq.

Mq.

Dr.RV.

Fr.S.

S e C

T

B

Pno.

37

41

P.B. se - io, do - ra - van - te, sem re - ce - io, vi - va - mos pa - ra a -

P.C.

Mqa.

P.N. se - io, do - ra - van - te, sem re - ce - io, vi - va - mos pa - ra a -

Dq.

Mq.

Dr.RV.

Fr.S.

S e C

T

B

Pno.

Allegro brillante P.B. e P.N.: curvam-se para a P.C., que os abençoa, com a palma da mão, altiva.

45

P.B. mor!

P.C.

Mqa.

P.N. mor!

Dq.

Mq.

Dr.RV.

Fr.S.

S e C

T

B

Allegro brillante (Banda)

45

Pno. *p* *cresc.*

49 Todos: para a frente, felizes.

P.B.

P.C.

Mqa.

P.N.

Dq.

Mq.

Dr.RV.

Fr.S.

S e C

T

B

Pno.

ff

Ha - ja fes - ta sem ces - sar! _____

Ha - ja fes - ta sem ces - sar! _____

Ha - ja fes - ta sem ces - sar! _____

53

P.B. Ah! Só pa-ra_a - mor!

P.C. Ha - ja fes - - - ta sem ces - sar!

Mqa. Ha - ja fes - - - ta sem ces - sar!

P.N. 8 Ah! Só pa-ra_a - mor!

Dq. 8 Ha - ja fes - - - ta sem ces - sar!

Mq. Ha - ja fes - - - ta sem ces - sar!

Dr.RV. Ha - ja fes - - - ta sem ces - sar!

Fr.S. Ha - ja fes - - - ta sem ces - sar!

S e C Sem ces - sar!

T 8 Sem ces - sar!

B Sem ces - sar!

(Orquestra e banda) (Orquestra somente)

53

Pno.

57

P.B.

P.C.

Mqa.

P.N.

Dq.

Mq.

Dr.RV.

Fr.S.

S e C

T

B

Só nos res - ta pan - de - gar!

Só nos res - ta pan - de - gar!

Só nos res - ta pan - de - gar!

(Banda somente)

Pno.

ff

61

P.B. Ah! Só pa-ra_a - mor!

P.C. Só nos res - - - ta pan - de - gar!

Mqa. Só nos res - - - ta pan - de - gar!

P.N. Ah! Só pa-ra_a - mor!

Dq. Só nos res - - - ta pan - de - gar!

Mq. Só nos res - - - ta pan - de - gar!

Dr.RV. Só nos res - - - ta pan - de - gar!

Fr.S. Só nos res - - - ta pan - de - gar!

S e C Pan - - - de - gar!

T Pan - - - de - gar!

B Pan - - - de - gar!

Pno. (Orquestra e banda) (Orquestra somente)

65

P.B. Vi - va - mos, vi - va - mos só pa - ra a - mor, pa - ra a -

P.C. Ha - ja fes - ta sem ces - sar! Só nos res - ta pan - de -

Mqa. Ha - ja fes - ta sem ces - sar! Só nos res - ta pan - de -

P.N. Vi - va - mos, vi - va - mos só pa - ra a - mor, pa - ra a -

Dq. Ha - ja fes - ta sem ces - sar! Só nos res - ta pan - de -

Mq.

Dr.RV. Ah! Sim! Ah! Sim! Res - ta pan - de -

Fr.S. Ah! Sim! Ah! Sim! Res - ta pan - de -

S e C Ha - ja fes - ta sem ces - sar! Só nos res - ta pan - de -

T Ah! Sim! Ah! Sim! Só nos res - ta pan - de -

B Ah! Sim! Ah! Sim! Só nos res - ta pan - de -

Pno. *p* Banda e orquestra

65

8^{va}

69

P.B. mor vi - va - mos, vi - va - mos só pa - ra a - mor, a -

P.C. gar! Ha - ja fes - ta sem ces - sar Só nos res - ta pan - de -

Mqa. gar! Ha - ja fes - ta sem ces - sar Só nos res - ta pan - de -

P.N. mor vi - va - mos, vi - va - mos só pa - ra a - mor, a -

Dq. gar! Ha - ja fes - ta sem ces - sar só nos res - ta pan - de -

Mq. gar! Ah! Sim! Ah! Sim! Res - ta pan - de -

Dr.RV. gar! Ah! Sim! Ah! Sim! Res - ta pan - de -

Fr.S. gar! Ah! Sim! Ah! Sim! Res - ta pan - de -

S e C gar! Ha - ja fes - ta sem ces - sar! Só nos res - ta pan - de -

T gar! Ah! Sim! Ah! Sim! Res - ta pan - de -

B gar! Ah! Sim! Ah! Sim! Res - ta pan - de -

Pno. *p* ^{8^{va}} ^{8^{va}}

(Dança geral. O pano desce lentamente)

73

P.B. mor!

P.C. gar!

Mqa. gar!

P.N. mor!

Dq. gar!

Mq. gar!

Dr.RV. gar!

Fr.S. gar!

S e C gar!

T gar!

B gar!

Coro: alguns casais dançam, passando à frente dos solistas. Outros, jogam pétalas de flores na P.C.

(Orquestra somente)

73

Pno.

77

P.B.

P.C.

Mqa.

P.N.

Dq.

Mq.

Dr.RV.

Fr.S.

S e C

T

B

Pno.

dim.

The image displays a musical score for the 'Final do Terceiro Ato - Parte 2' of the opera 'A Princesa do Catete'. The score is arranged in a standard orchestral format. At the top, the page number '385' and the title '37. Final do Terceiro Ato - Parte 2' are centered. The score begins at measure 77. The vocal parts, including Soprano (P.B.), Contralto (P.C.), Mezzo-soprano (Mqa.), Tenor (P.N.), Baritone (Dq.), and Bass (Mq.), as well as the Chorus (Dr.RV., Fr.S.), are shown with empty staves, indicating they are silent for this section. The piano (Pno.) part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The string section (S e C, T, B) is also shown with empty staves. A 'dim.' (diminuendo) marking is present in the piano part, indicating a decrease in volume.

81

P.B.

P.C.

Mqa.

P.N.

Dq.

Mq.

Dr.RV.

Fr.S.

S e C

T

B

Pno.

p

Affrettando e cresc. molto

The image displays a musical score for a scene titled 'A Princesa do Catete'. It features a series of staves for various instruments and voices. The vocal staves (P.B., P.C., Mqa., P.N., Dq., Mq., Dr.RV., Fr.S.) are currently empty, marked with a measure rest. The piano accompaniment (S e C, T, B) is also empty. The grand piano (Pno.) part begins at measure 81 with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand has a melodic line. A crescendo hairpin is present, leading to the instruction 'Affrettando e cresc. molto'.

85

P.B.

P.C.

Mqa.

P.N.

Dq.

Mq.

Dr.RV.

Fr.S.

S e C

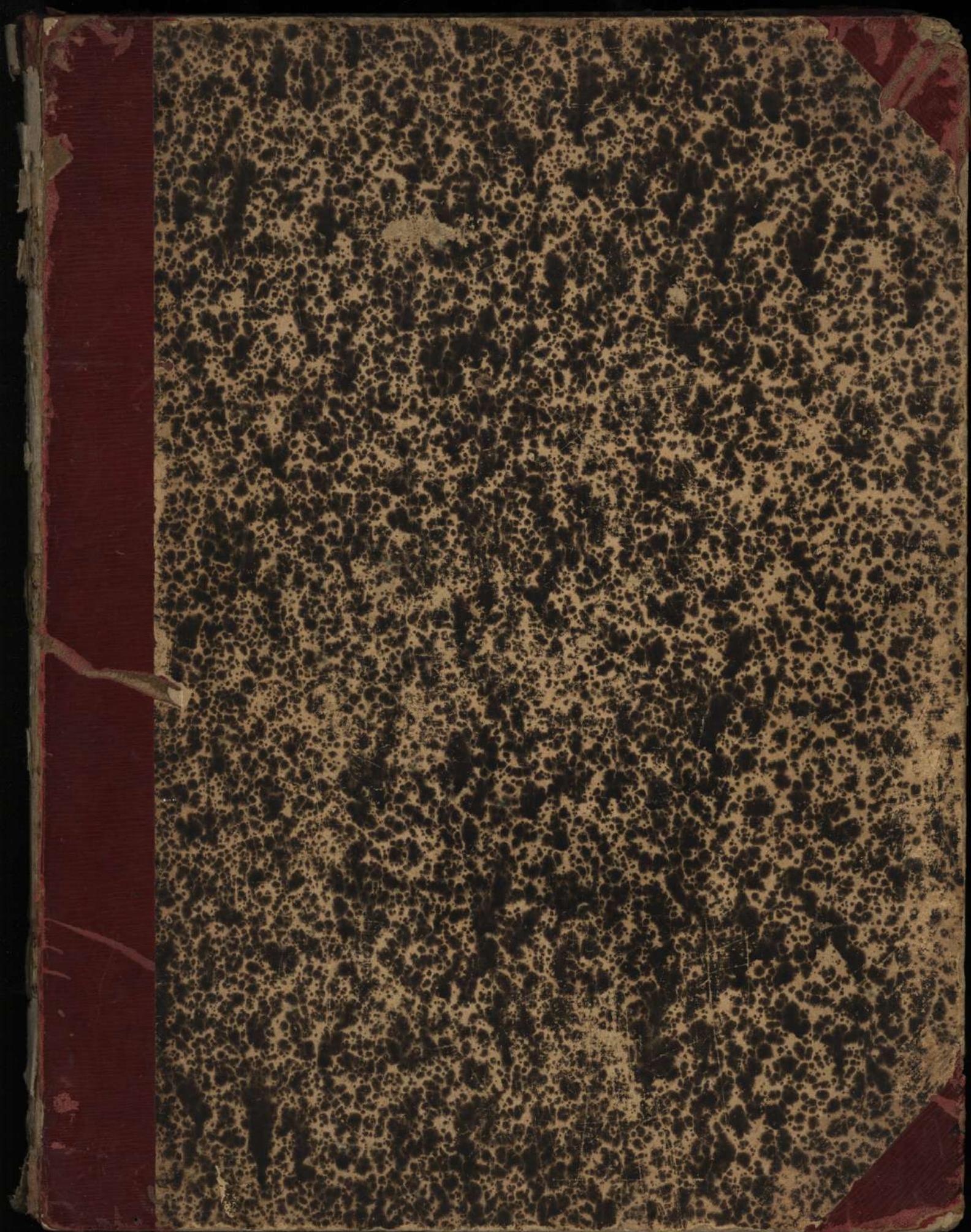
T

B

Pno.

☞ Cortina fecha. Fim. ☜

ANEXO V – Manuscrito da opereta *A Princesa do Catete*



>

RB

I N S T I T U T O

R I C A R D O

B R E N N A N D

RB

I N S T I T U T O

R I C A R D O

B R E N N A N D

RB

I N S T I T U T O

R I C C A R D O

B R E N N A N D

A

Triniza de Latté

Operata comica in tre atti

di

Carlo Porta

Libretto

di

Luigi Rossi

Princípios

<i>A Princesa de Saldade</i>	<i>Alto-soprano</i>	<i>D. Maria Theresia</i>	<i>1.ª Soprano</i>
<i>A Princesa de Saldade</i>	<i>Alto-soprano</i>	<i>Mrs. Amalthea</i>	<i>2.ª Soprano</i>
<i>A Princesa de Almonça</i>	<i>Contralto</i>	<i>Ulra</i>	<i>Tenor Compromissario</i>
<i>O Principe Narciso</i>	<i>1.ª Tenor</i>	<i>D. Galop</i>	<i>2.ª Tenor Compromissario</i>
<i>O Duque de Bepunira</i>	<i>1.ª Tenor</i>	<i>D. Corcha</i>	<i>3.ª Tenor Compromissario</i>
<i>A Princesa de Almonça</i>	<i>2.ª Soprano</i>	<i>D. Soringa</i>	<i>Tenor Compromissario</i>
<i>O Principe</i>	<i>2.ª Tenor</i>	<i>Um menino, um rapaz de café, um homem de povo, uma mulher de povo, uma camponega,</i>	

Atrezo, Damas de Taca, Guardas, M'rados, um tambor, um pifano, um porta bandeira, freguez, camponezes, camponezas, Chins, macacos, homens e mulheres de povo.

Pros de Lombos Negros.

Nunca passa se no reino de Saldade e n'uma epocha que se perde na noite dos tempos.

Numero de musicas

<i>1.ª</i>	<i>Abertura Symphonica</i>	<i>22.ª</i>	<i>Terzettino</i>
<i>2.ª</i>	<i>Coro de introdução</i>	<i>23.ª</i>	<i>Terzettino</i>
<i>3.ª</i>	<i>Grande scena de D. Maria Theresia e c'ora</i>	<i>24.ª</i>	<i>Terzettino de terzettino</i>
<i>4.ª</i>	<i>Formança epica de Narciso</i>	<i>25.ª</i>	<i>Alfida</i>
<i>5.ª</i>	<i>Madrigal de Narciso e D. Theresia</i>	<i>26.ª</i>	<i>Final do segundo acto</i>
<i>6.ª</i>	<i>Waltz de D. Theresia</i>	<i>27.ª</i>	<i>Introdução do 3.º acto</i>
<i>7.ª</i>	<i>Allegretto de Principe Narciso</i>	<i>28.ª</i>	<i>Alfida de Chins e camponezes</i>
<i>8.ª</i>	<i>Coro de D. Theresia</i>	<i>29.ª</i>	<i>Formança de Principe Narciso</i>
<i>9.ª</i>	<i>Polka de Princesa de Saldade</i>	<i>30.ª</i>	<i>Alfida de Desafio</i>
<i>10.ª</i>	<i>Polka concertante</i>	<i>31.ª</i>	<i>Terzettino de scena</i>
<i>11.ª</i>	<i>Final do primeiro acto</i>	<i>32.ª</i>	<i>Alfida</i>
<i>12.ª</i>	<i>Introdução do 2.º acto e c'ora de Damas de Taca</i>	<i>33.ª</i>	<i>Alfida do duello</i>
<i>13.ª</i>	<i>Formança epica de Princesa de Saldade</i>	<i>34.ª</i>	<i>Terzettino da mesma scena.</i>
<i>14.ª</i>	<i>Segunda idem Princesa de Saldade</i>	<i>35.ª</i>	<i>Final da scena</i>
<i>15.ª</i>	<i>Polka de Almonça</i>	<i>36.ª</i>	<i>Alfida de D. Theresia</i>
<i>16.ª</i>	<i>Alfida e bailado</i>	<i>37.ª</i>	<i>Final do terceiro acto</i>
<i>17.ª</i>	<i>Alfida de café e coplas de Mrs Amalthea</i>		
<i>18.ª</i>	<i>Alfida</i>		
<i>19.ª</i>	<i>Terzettino Princesa de Saldade e Princesa de Bepunira</i>		
<i>20.ª</i>	<i>Alfida de camponezes e camponezas</i>		
<i>21.ª</i>	<i>Formança de Duque</i>		

RB

I N S T I T U T O

R I C C A R D O

B R E N N A N D

The image shows a page of aged musical manuscript paper with 20 horizontal staves. The top half of the page contains faint, ghostly musical notation, including notes, stems, and bar lines, which appear to be bleed-through from the reverse side. A large, semi-transparent watermark is centered on the page, featuring a stylized monogram 'RB' on the left and the text 'INSTITUTO RIGARDO BRENNA' on the right. The bottom half of the page consists of ten empty staves. The paper is yellowed with age and shows some minor staining.

A Primeira do Lullu
Opera Comica em tres actos.
Ouverture.

Allegro *Moderato* *1.º Tempo*



Vocal parts and piano accompaniment for the first system. The vocal parts are marked with 'Voz' and the piano part with 'P'. The tempo markings are *Allegro*, *Moderato*, and *1.º Tempo*.

And. mo *And. sostenuto*



Continuation of the musical notation for the second system. The tempo markings are *And. mo* and *And. sostenuto*.



Continuation of the musical notation for the third system. The tempo marking is *And. sostenuto*.

And. sostenuto *And. sostenuto* *And. sostenuto* *And. sostenuto* *And. sostenuto* *And. sostenuto*



Continuation of the musical notation for the fourth system. The tempo marking is *And. sostenuto*.

All. brillante



Continuation of the musical notation for the fifth system. The tempo marking is *All. brillante*.



Continuation of the musical notation for the sixth system.



Continuation of the musical notation for the seventh system.



Continuation of the musical notation for the eighth system.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various slurs and accents. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic complexity.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff shows a melodic line with slurs. The second staff includes dynamic markings such as *p* and *f*, along with some articulation marks.

Adagio

Handwritten musical notation on two staves. The first staff begins with the tempo marking *Adagio*. The notation features a more relaxed feel with longer note values and slurs.

All. brillante

Handwritten musical notation on two staves. The first staff continues the melodic line. The second staff includes the marking *Ball. molto* and features more rhythmic activity.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff shows a dense pattern of sixteenth notes. The second staff continues with similar rhythmic intensity.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff includes a *da* marking above a measure. The notation is highly rhythmic and detailed.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff features complex rhythmic figures and slurs. The second staff concludes the page with a final melodic phrase.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *ff* and *mf*. There are also some slurs and phrasing marks.

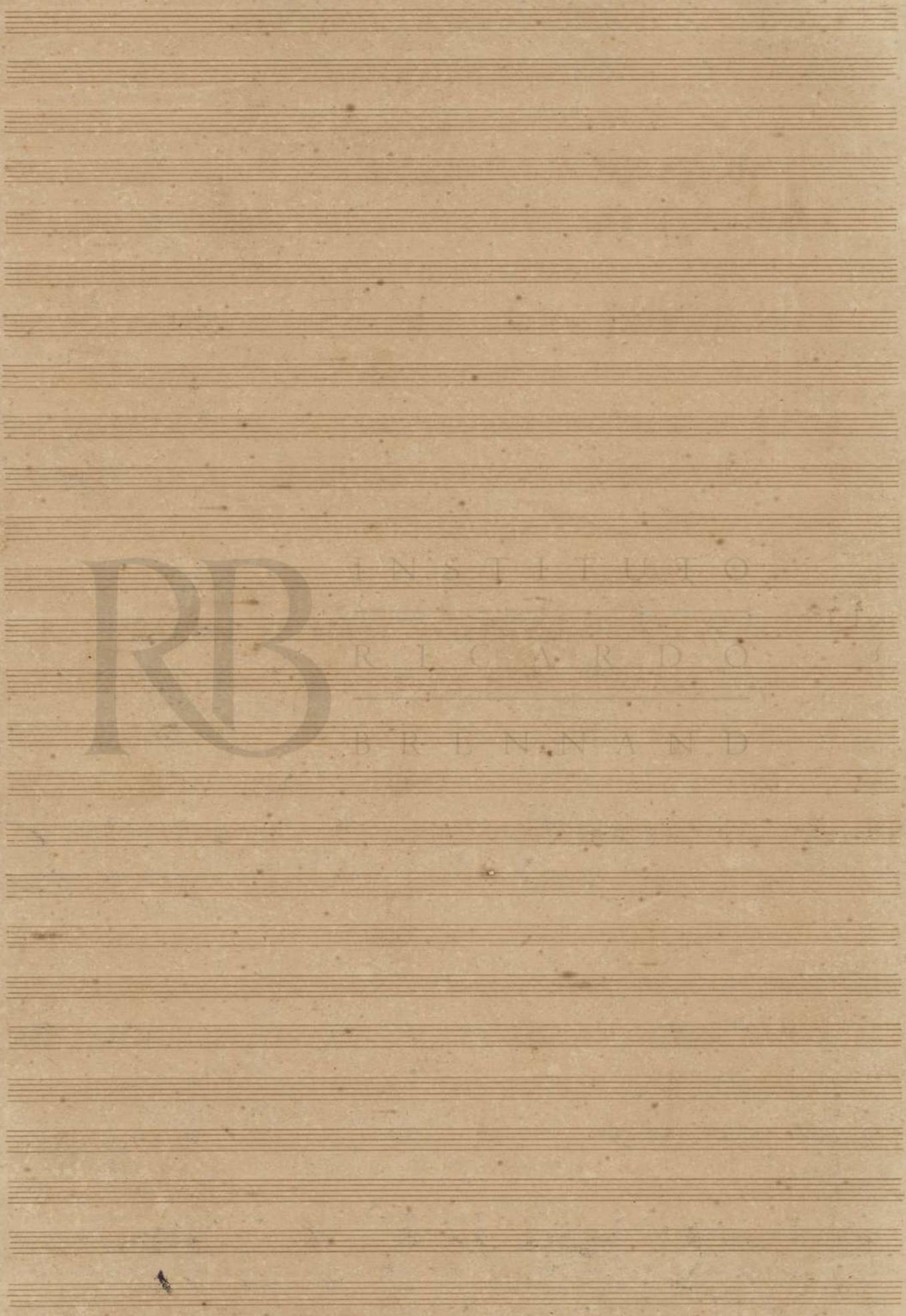
Handwritten musical notation on a single staff, continuing the piece. It features similar notation to the first system, with eighth and sixteenth notes and dynamic markings like *ff* and *mf*.

Handwritten musical notation on a single staff. A section is marked *Pompato* in a decorative script. The notation includes various note values and dynamic markings.

Handwritten musical notation on a single staff. A section is marked *Assa* in a decorative script. The notation includes various note values and dynamic markings.

Handwritten musical notation on a single staff, concluding with a double bar line. It includes dynamic markings like *ff* and *mf*.

Five empty musical staves on the bottom half of the page, with no notation.



RB

INSTITUTO
RICARDO
BRENNAND

A Primeira do Lettete

Primeira do Sr. Comendador Vilalva. Opera Opus em 3 actos. Musica do Sr. Fonseca

All. com brio. Brio de introdução de 1.º acto e phrase

Violoncello

Violino

Piano

A mo... ci da de e

fôr da vi da que nos em can ta que nos se diz! A mo... ci da de e fôr da vi da com di da san ta.

en che de luz! Rip! Rip! Rip! No... rah!

Ver rah! Ah! ti ma bel la mo ci da de Des sa ida de tam san da des quem a vel ha

je cha you O do mun do nos a gra da pois e fa da des re gra da que pra ze os não pespen ah!

ti mo ci da de e fis da ri da quindê se sen cas não ma tam não

não pou pou!

A musical system featuring a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Agraças da deí flor da vi da per fuma encenas do co ração". The notation includes various rhythmic values and rests.

A musical system primarily consisting of piano accompaniment. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* and *ffz*. A *Hiup!* marking is present at the end of the system.

A musical system with a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Hiup! Ora rah! Ora rah! Vi aabel la me ci da de". The system includes rests and dynamic markings.

A musical system primarily consisting of piano accompaniment. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* and *ffz*.

A musical system with a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Agraças da de nos in ra de mi ta cran cu mi to a mon Vi a a vi da es pa ram so sa cõr de so sa". The system includes rests and dynamic markings.

A musical system primarily consisting of piano accompaniment. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* and *ffz*.

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "ca vai cho sa ca vai cho sa co... molto". The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are also piano accompaniment. The fifth staff continues the vocal line with lyrics: "Hip! Ho vai cho... molto".

Four empty musical staves. A large, semi-transparent watermark is visible across the page, reading "INSTITUTO R. P. CARDO".

Handwritten musical score for the second system, consisting of two staves of piano accompaniment.

Four empty musical staves.

Handwritten musical score for the third system, consisting of two staves of piano accompaniment.

Grandes Vozes
Do Príncipe Tulcão e côro.

Tebra — Temos um homem... um tribuna... um herói!

Do Príncipe Tulcão

Moderato giusto

Musical score for the first system. It features a vocal line for the Prince of Tulcão and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *ppp*, *rit. poco a poco*, and *rit. poco*. The score is written in common time (C) and includes various musical notations like triplets and slurs.

(Entra o Príncipe Tulcão, vestido em uma pipa. Depois prosegue em voz)

Musical score for the second system, primarily piano accompaniment. It features a complex rhythmic pattern with many triplets and slurs. The marking *sempre cresc.* is present at the beginning of the system.

(Coro e Príncipe Tulcão, prepara-se para falar) Sem ênfase

Eu sou o ilustrado Príncipe Tulcão cheiro de laranja

Musical score for the third system, including a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a melodic line with slurs and a final cadence. The vocal line is written in a simple, clear style.

Allegro

sem man-ga-cão - sem for-na-li-ta des-ta na-ção - di-ri-jos-pis-ta da e-pi-ni-ção - min-ha pen-na

va len-te-za da que não tem pe-na não pou-pa-na da não pou-pa-na da - - - - - Ah!

Allegro giusto

bor-ta nos gos-dios de-mo-gos-ta - sem ma-ior, por-dio hãe tu de-mo-stra tam-bem a re-ges-ri-na puphal ma-tã-dos

Meno

que-rem fa-zen-do mal - sim, ma-tan-do as re-ques - sim, fa-zen-do mal

set-ta-mente li-da no eu-ra-ri - oi faz fe-ri-da

All. con grazia

que nin-guem ve. Ah! Sou jo-r-na-li-sta des-ta na-ção

jo-r-na-li-sta des-ta na-ção
jo-r-na-li-sta des-ta na-ção

Ad lib. mod. recitando.

di-ri-ge-a pis-ta | - | da pi-mi-ãr. | Si-mi-di-go ap-pro-que-cho-re...-cho-re

di-ri-ge-a pis-ta | - | da pi-mi-ãr. | - | - | -

di-ri-ge-a pis-ta | - | da pi-mi-ãr. | - | - | -

Sair! Co-mum-o-ro-fun-ga-ra | Sa-em si-mi-di-go que de-rem-ir! | Sem-ân-de-um-igo-que-pa-ra-

ritardante e rall.

All. con grazia.

Rall. vir? | Sou-je-na-lis-ta des-ta-na-ção di-ri-ge-a pis-ta

je-na-lis-ta des-ta-na-ção di-ri-ge-a pis-ta

je-na-lis-ta des-ta-na-ção di-ri-ge-a pis-ta

Allegro meno.

da o-mi-ni-um Si en di ge-nera-ro que fi-que-que-to Gil-o de no-vo cae-men-tes

pen-to Pa-rem sis-man-do pa-ra-bim-can que-ra-dan-can-do cil-o-a-dan-can ba-hin-do

to-dos no-cant-re-te Pa-re-com-dou-dos cae-mo-se-ve. *Uyay!* o-la! o-li! o-la *Allegro con grazia.* sou-je-na

lris-ta des-ta na-cao di-ni-gea pi-sta da o-pi-ni-
 for-na lis-ta des-ta na-cao di-ni-gea pi-sta da o-pi-ni-
 for-na lis-ta des-ta na-cao di-ni-gea pi-sta da o-pi-ni-

a-
 a-
 a-
 a-

Fine de l'opéra précédent

Vcllo. Reprenons nos bras pour la construction!

Allegretto.

Vcllo *Soprano*

Oh, oui, en fants de la pa-trie! le jour de gloire est ar-ri-vé!

Or. mod.

Tutti

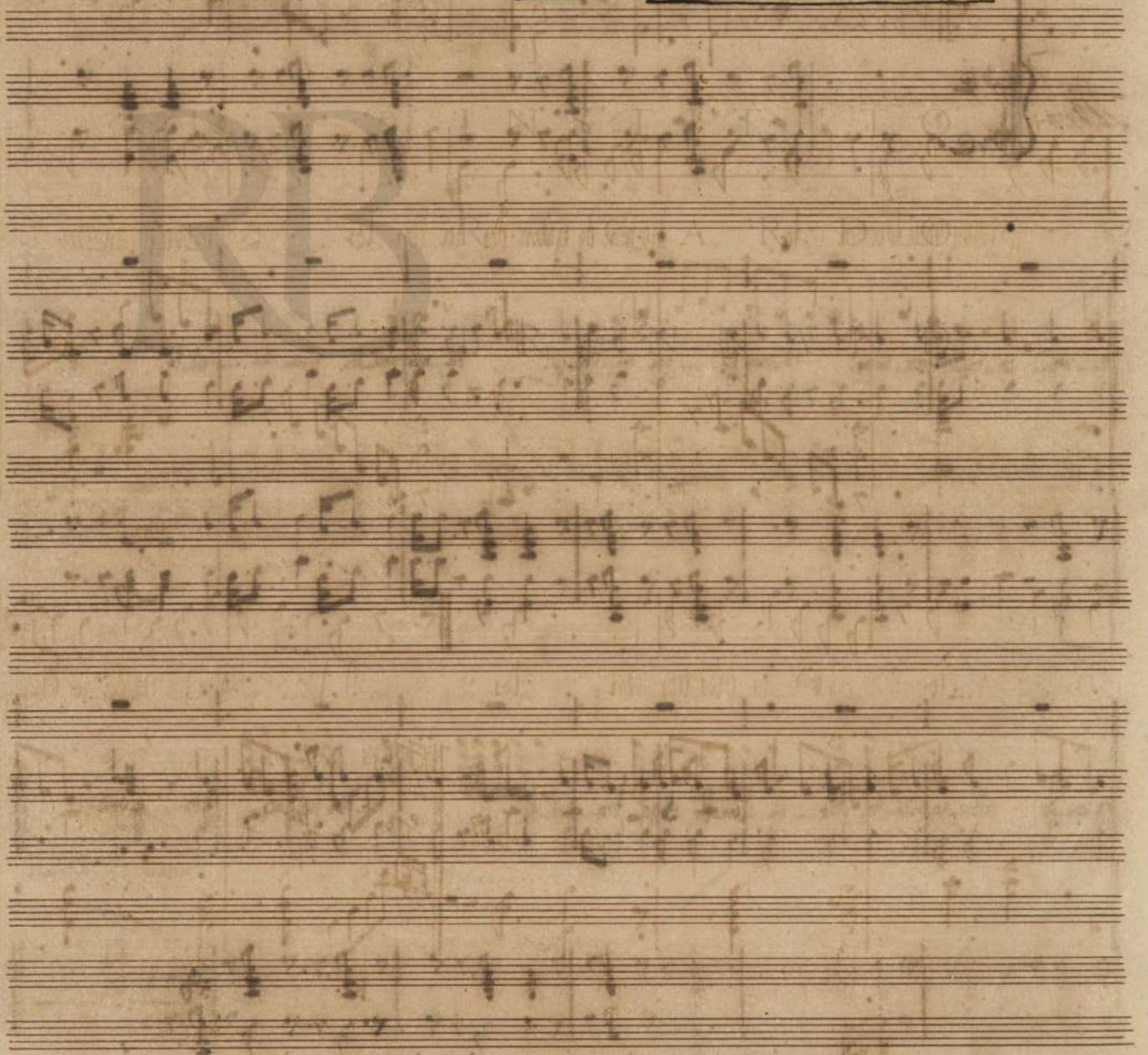
ar-mas! ar-mas! ar-mas! ra-mas! pa-... gar un vilage! De-moi-quer-ter n'im-chi-... nel-lo.

gran-de Ma-ga-ri-cho, Gio-ci-un-ho Sa-ga-na-nel-lo ou-tros he-roes hor-... que

All.^o con grazia
A mia voz.
Jo-annã
des-ta na-ção
di-ri-ge-a, Pa-ter
o-ri-ên-til



Allegro



Romance comico.

J. Marquez.

And.^{te} non troppo.

Marquez

Piano *mf.*

Detailed description: This system shows the beginning of the piece. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The tempo is marked 'And.^{te} non troppo'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The vocal line starts with a few notes, followed by rests. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

Como em segredo.

mf.

Como em segredo.

Eu um marquez mui toper... to ho man de gran des ta len... tos Gu m do a fal len cia

Detailed description: The second system continues the music with the vocal line. The tempo remains 'And.^{te} non troppo'. The lyrics are written below the vocal staff. The piano accompaniment continues with chords and melodic fragments. There are triplets in both parts.

Tu mosso.

es... ta per... to a cho re me dios nos cen... tos O po... rri sem pre cor dei ro tem de

Detailed description: The third system continues the piece. The tempo changes to 'Tu mosso'. The lyrics continue below the vocal staff. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns and triplets. The overall mood is more lively due to the tempo change.

1.º Tempo

lá gran-de por-ção Pa-ra to-qui-a-lo mi-mo de-se-lhe mil ho-ra-mo De sam-bu-ria sem pre a-

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is the vocal line, featuring a melody with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a dynamic marking of 'p' (piano). The lower staff is the piano accompaniment, with chords and rhythmic patterns that support the vocal line. The lyrics are written in Portuguese and are partially obscured by the musical notation.

ber-to Sou um gran-de pes-ca-dor Sou um mar-quez mi-to-cas-er-to sou da Prince-za um tu-

Rit. un poco.

col canto

The second system continues the musical score. The vocal line includes more triplet markings and a dynamic marking of 'p'. The piano accompaniment features a section marked 'col canto' (colla voce), where the piano part plays in unison with the vocal line. The tempo marking 'Rit. un poco.' (Ritardando un poco) is written above the staff. The lyrics continue in Portuguese.

(Lanza affectando grandade.)

ta-

The third system of the musical score shows the vocal line with a few notes and a dynamic marking of 'p'. The piano accompaniment is more complex, featuring dense chordal textures and rhythmic patterns. The lyrics are partially obscured by the musical notation.

Dim. poco a poco

Smorzando.

INSTITUTO
RICARDO
BRENNAND

Handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves of music. The notation is in brown ink and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The text "RICARDO BRENNAND" is printed in the center of the page, overlaid on the music.

RB

RICARDO
BRENNAND

No. 5

Princesa de Catete.

J. Braga

Allegretto

S. Pulcino

O meu fu-tu-ro tem ho-se-gu-ra cá!

Tutti

Com em-ga

Se vir o ta-do pra de fu-tu-ro já! O-lé! o-lé!

pon... ca... ta... pen... thea... bo... ca... vim... com... pa... dre... mm... do... me... fa... ra...

tu... do... vim!... Que gran... de... pe... ca!

Abel... hor... en... fi... co!... Ca... sa... me... ri... co...

Si a par mes sa fig! A quel le

me! Un gran de pas so

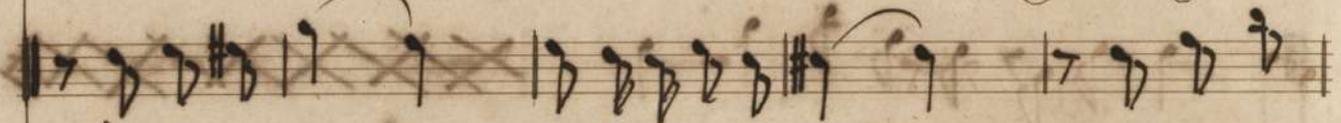
to lo que tem mio ho dia o le! o... ly!

ah! gran de, la pa ra o pa co dou o le! o... lo!

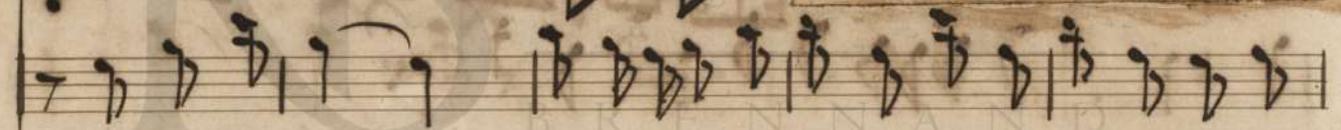
Allegro
Allegro



O de pu-ta do se-ra lo-gra-do já!



Se-ri-ro-ta do p'ra de pu-ta do já! O meu fu-



O meu fu-tu-ro não vai-se-gu-ro lá! o-lé! o-lá! o-lé! o-



tu-ro ah! ten-ho, ten-ho-se-gu-ro cá! o-lé! o-lá! o-lé! o-



Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a quarter note, followed by a half note with a fermata, and then several measures of whole rests.

hi! o... hi!

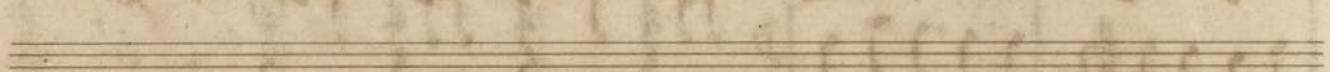
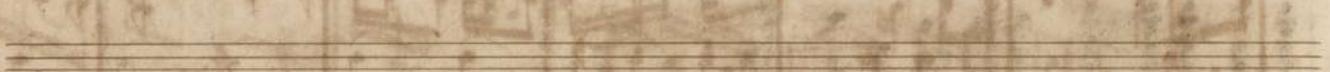
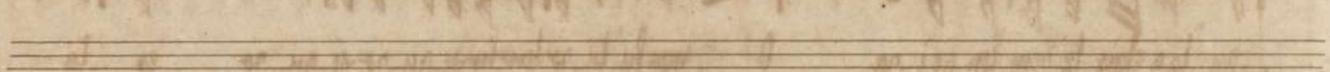
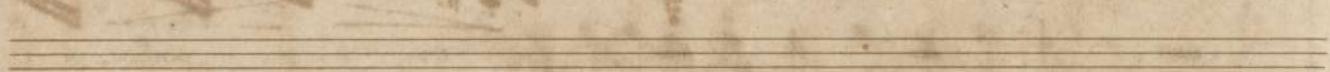
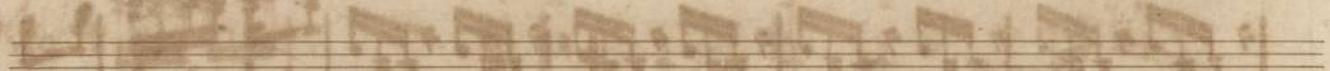
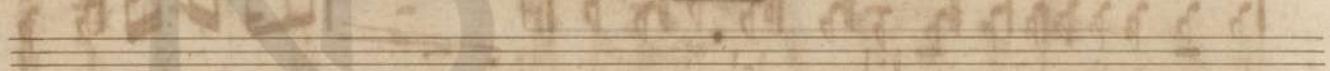
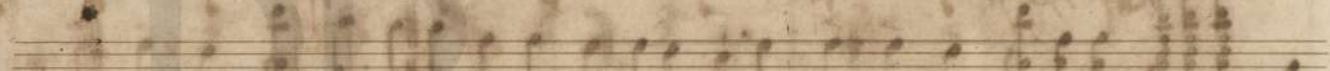
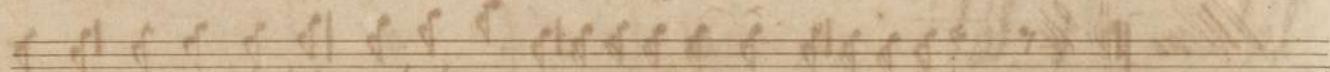
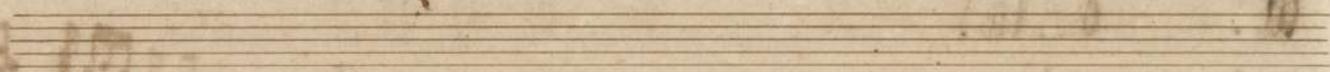
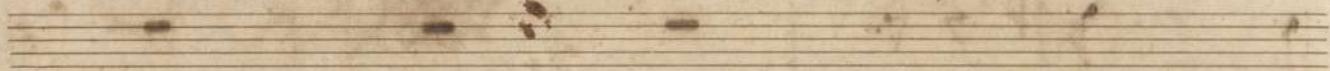
Handwritten musical notation on a single staff, identical in notation to the first staff above.

hi! o... hi!

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and accents.

Handwritten musical notation on a single staff consisting of five measures of whole rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. It includes a dynamic marking of *dim.* (diminuendo) and concludes with a double bar line.



Chaplet
de
St. Thérèse

All.^o con moto.

Vcllo *Violon*

de mon pas sa... de fu gin de son o... li! o... li! fu gin de son o... li! pas de pa

tu de ja que ai son, o... li! o... li! je que ai son O je na... lis ta le...

son... ta a chis ta ben lon ge i... ra O ma je tu ro ten hors que no se gu... so es... ta

li! o... li! o... li! o... li! o... li!

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piece concludes with a double bar line.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piece concludes with a double bar line.

Stabat Mater de Francisco Mucina

Handwritten musical score for voice and piano. The voice part is in 2/4 time, marked *Moderato*. The piano accompaniment is also in 2/4 time, marked *pp*. The score includes a *Recitativo* section with a key signature of one flat and a tempo marking *Imo e principe clar*.

Handwritten musical notation with lyrics: *Sanctus qui cum matre Digen que nos tenet in se memorem saluamque de betulo gaude primo ga no pe te amem in aqua delectata na na tu*

Handwritten musical notation with lyrics: *regis qui in de de am deo et travesand a habita na minha fagallola e Trina as notas u i a Depoi do maceda ma ver a minha namo*

na da que suspirava por mim de baixo de uma la. tuda que havia no seu jardim. Um dia um grande cachorro que morava na casa de meu pai me chamou e me

cor no, punda meu pastor e cao. Aquella noite na minha casa de cabana se logo se deram por fora. No reino de Betalago. De forma que minha

mae fellu a primeira minha filha quando ella vir tuda, como se quando uma vinha. Depois por muito tempo, recu hi um filhozinho. Eil o aqui. Quando o

gosto, meu marido, meu amigo, e a cete da minha vida maldita. Mas a minha batete ou amanha de vida. Suje chapéo na ca

de ca. Se me lembro na vida. O barco chegou de paz e eu me apina fugosia

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '46' in the top left corner. It features approximately 18 horizontal staves. The notation is written in dark ink and consists of rhythmic stems and beams, characteristic of early manuscript notation. A large, faint watermark is visible in the center of the page, containing the text 'B. I. C. A. R. D. O.' arranged in a circular pattern. The paper shows signs of age, including foxing and some staining.

Crôni de Tucão

All. impetuoso.

Allegro

Allegro

Allegro

R T C A R D O

Não me apanhão nem um pio!

di... do que ven... di do, por um os so nos tra hin?

Se a pan ha mos o be...

rit.

Abre de gem te do a li fe

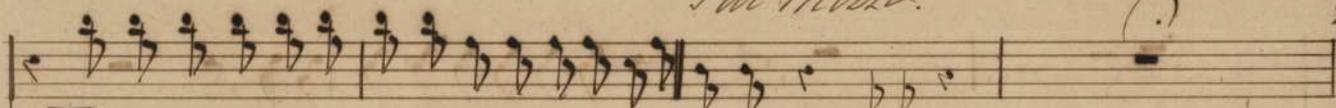
no, trai-co-ci ro que fa-re mos do ha-ti-fe? Va mos vel-o n'ou-tra

par-te! não nos far-te qual-quer-so-ra da-ago-ra

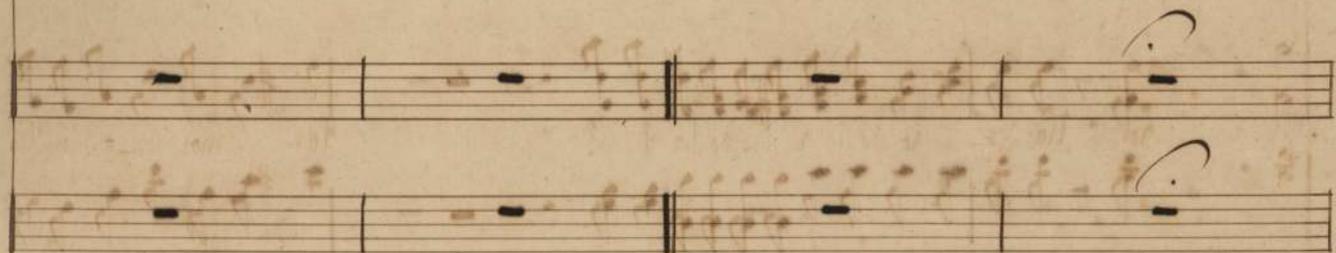
Sim.

The Mass.

46^c



Fe-lix-men-te-vi-ri-se-em-be-ra! Fe-lix-mente-vi-ri-se-em-be-ra!... U-ber-fa!



RICCARDO
BRENNAND

46^d

INSTITUTO
RIGARDO
BRENNAND



Polka
A Princesa de Lattete e coro.

A Princesa de Lattete
Mod.to

Violin I

Violin II

Violoncello

Double Bass

Piano

Tempo di Bolero.

Eu sou prin ce za, de nas ci

R I C A R D O

B R E N N A N D

men to, de san gue a zul

A na tu re za deu - me a con ten to ge - nio ta - ful

Bandeja e

48

vi-ra, fu-ge-gui e-la
 de-er-a pri-são e linguae es qui-ra u-li que e mo-la

de-er-a cãr

El-lie prin-ce-za de nas-ci-men-to, de nas-ci-men-to, de san-gue azul ah!

El-lie prin-ce-za de nas-ci-men-to de san-gue azul ah!

Quan-do si-e mo-sa-lim-dae

A na-tu-re-za deu-the
 P à con-tento a-eni-ta-ful

A na-tu-re-za deu-the
 P ge-ni-to-ful!

fa... lei da co... mo... ma... flôr não ha quem... se não ha quem... qui... ra fu... gin do a... môr

Empty musical staves for accompaniment.

Musical notation for piano accompaniment, including a double bar line with repeat slashes.

Ou gos... to mi... to de to... do fue... to que é pro... hi... bi... do Si é... ven... fos se do fue... to

Empty musical staves for accompaniment.

Musical notation for piano accompaniment, including a double bar line with repeat slashes.

Rall. un poco. Al tempo.
do... ce... thi... a co... mi... do

Musical notation for piano accompaniment, including dynamic markings like 'p'.

Musical notation for piano accompaniment, including dynamic markings like 'p' and 'Adagio', and the instruction 'col canto'.

Monto, de sanque a gul
 A na-tu-re-za deu-lhe
 is contante e air ta
 ge-mi-ta-ful!

de-lin-gua-ful
 ah!

O que eu pro-cu-re nin-gu-em se-gu-se tant'e se-op-ôr,
 qu'eu vou bus-cal-o pa-ra ge-sul-o se-gu-on-de

BRITANNIA

P

fôr Pois que tem al-ma não fo de cal-ma
 no mun-do ex-tar, que a mór tem cham-ma que nos in-flam-ma

(Musica tocando castanholas.)

faz a ha-san Tra la la la la Tra la la la la Tra la la la la Tra la la

El lae prin-ce-za de nasci-mento, de nasci-mento, de sangue azul ah!

El lae prince-za de nascimen-to de sangue azul ah!

Tra la la la la la Tra la la faz a ha-san

A na-tu-re-za deu-the in contanto-ge-nio ta-ful

A na-tu-re-za deu-the ge-nio ta-ful

RB

INSTITUTO
RICARDO
BRENNAND

Valse concertante

Moderato.

Violini $\# \frac{3}{4}$

Violoncelli $\# \frac{3}{4}$

Viola $\# \frac{3}{4}$

Violino $\# \frac{3}{4}$

Violoncello $\# \frac{3}{4}$

Timpani $\# \frac{3}{4}$

tr! *que for- mo* *sr!* *gra ci*

o so mo ce tão! gra ci a so mo ce

tão! Sem ol ha res me a tra

A musical staff containing a series of notes, mostly quarter and eighth notes, with a long slur spanning across several measures.

A musical staff with lyrics written below it: "i ram mea tra i ram me dei". The notes are mostly whole notes.

A musical staff with notes, including some dotted notes and rests.

A musical staff with notes, including some dotted notes and rests.

A musical staff with notes and a slur. The notes are mostly quarter and eighth notes.

A musical staff with notes, including some dotted notes and rests.

A musical staff with lyrics written below it: "ca ram me dei ca ram sem ac cao". The notes are mostly whole notes.

A musical staff with notes, including some dotted notes and rests.

A musical staff with notes, including some dotted notes and rests.

A musical staff with notes and a slur. The notes are mostly quarter and eighth notes.

Musical notation for the first system. It consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics: *Princípios, que fa- mo- sa, que gos- to- sus- ca- si*. The lower staff is a piano accompaniment with chords and some melodic lines.

Musical notation for the second system. It consists of two staves. The upper staff is a piano accompaniment with chords and melodic lines. The lower staff is mostly empty, with some faint markings.

Musical notation for the third system. It consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics: *Se- ja em- bo- ra u- ma prin- ce- za ja- 'sta*. The lower staff is a piano accompaniment with chords and some melodic lines.

Musical notation for the fourth system. It consists of two staves. The upper staff is a piano accompaniment with chords and melodic lines. The lower staff is mostly empty, with some faint markings.

RICARDO
 BRENNAND

The musical score is written on ten staves. The top two staves are vocal lines. The lyrics are:

 G o a c c a

 p r e - s a , p r e - s a c i n a m a o . Oh !

 G o a c c a

 The bottom six staves are for piano accompaniment. A large watermark "RICARDO BRENNAND" is visible across the middle of the page.

de fa - cei - ro co - gi - tar! de fa - cei - ro

de fa - cei - ro co - gi - tar! de fa - cei - ro

co - gi - tar!

Guar - ma - di - has

co - gi - tar!

Guar - ma - di - has

R I C A R D O
B R E N N A N D

This is a handwritten musical score on aged paper, numbered 59 in the top right corner. The score is written in ink and consists of several systems of staves. The top system features a vocal line with lyrics: "Gloria... ma... di... lhas nos" and "nos pre... pa... ra". The second system continues the vocal line with "Gloria... ma... di... lhas nos" and "nos pre... pa... ra". The third system shows a vocal line with "pre... pa... ra, pa... ra pa... ra nos pi... lhas!" and a piano accompaniment below it. The fourth system continues the vocal line with "pre... pa... ra, pa... ra pa... ra nos pi... lhas!". The fifth system shows the piano accompaniment with complex chordal textures and a treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A large, faint watermark "RICARDO PEREIRA" is visible across the middle of the page.

Os formosa
fei-ti-ci-ra

*Adorn que vai o gado ao
Folho!*

fei-ti-ci-ro men pri-ma-ro lin-do a-mor

Qual fa-cei-ra lin-da flor, lin-da flor!
Si qui-ze-res

Olbe prendes-te no li-quin-ho qual lindin-ho bei-ja flôr bei-ja

pos-so dan-te que te far-te muito amor Mui-toa

flôr. Se pro-met-te mil fei-ti-
 mor. Olbe pro-met-te tu do is-
 Olbe pro-met-te tu do is-

Handwritten musical score for the first system, consisting of two staves. The top staff contains the vocal line with lyrics: "cos mil der... ri... cos min... ha flör,". The bottom staff contains the piano accompaniment. A fermata is placed over the final note of the vocal line. The piano part includes a triplet of eighth notes in the final measure.

R I C A R D O

R I N N

Handwritten musical score for the second system, consisting of two staves. The top staff contains the vocal line with lyrics: "mil der... ri... cos min... ha flör! Te pro... met". The bottom staff contains the piano accompaniment. The lyrics continue across the system: "bom en... qui... co en... ga... na... dor & pro... met", "mil der... ri... cos es... te a... mor! Abi pro... met", and "bom der... ri... co, sim, sen... hor. Abi pro... met". The piano part includes a fermata over the final measure.

to mil fei ti cos mil der...

te lu do is so

to mil fei ti cos mil der...

te lu do is so

ri cos min ha flôr! mil der ri cos min ha flôr!

um en qui co en ga na dor en ga na dor.

ri cos es te a mor mil der ri cos es te a mor.

um der ri co sim, den hor sim, den hor.

Allegro agitato.

Segue logo a scena seguinte.

Sema 12^a

All.^o giusto, ma agitato.

Flute 3/4 - - - - -

Violino 3/4 - - - - - *Que des...*

Violino 3/4 - - - - -

Viola 3/4 *Oh! que es... can... da... lo!* *Que hor... ro... res!*

Violoncello 3/4 *Oh! que es... can... da... lo!* *Que hor... ro... res!*

Tuba 3/4 - - - - -

Timpani 3/4 - - - - -

Handwritten musical score on aged paper. The score consists of several staves. The top three staves contain a vocal line with lyrics: "gra...ca!", "A pan ha... dos em fla...", and "hor ri... pi... lan... te!". The bottom two staves contain piano accompaniment, including chords and a melodic line. The text "RICARD BRENNEAND" is faintly visible in the background.

gra...ca!

A pan ha... dos em fla...

hor ri... pi... lan... te!

RICARD BRENNEAND

Ped.

Meno, recitando.

Tu pa! lu pa! men tu... to... res!

gran...te!

R I C A R D O
B R E N N A N D O

con forza.
D...te no

gran...te!

brasc.

1.^o Tempo.

Meno

1.^o Tempo

mei...o das m...as

Bri...ce...za faz das m...as

The score consists of six staves. The top five staves are for the voice and piano accompaniment. The first staff has the tempo markings '1.^o Tempo.', 'Meno', and '1.^o Tempo'. The lyrics are written below the notes. The piano part features a large 'RB' watermark and some faint text 'INSTITUTO RICARDO BRE...'.

ss

ff

This section shows the piano accompaniment for the final part of the piece. It includes dynamic markings 'ss' (pianissimo) and 'ff' (fortissimo). The music is written on two staves.

Meno.

Que ver-gon-ha para uma aia!

Não ha mais de sa...ro!

Va...ce de... de ca...

RICARDO
BRENNAN



Vivo.

traia Oncombarou e na ma... ra.

INSTITUTO
RICCARDO
BRENNAN-DI

Princípio do Ballet.

Final do 1.º Acto

All. Marciale

Flautas

Violão de China
(6 sop. e 6 ten.)

Violão geral

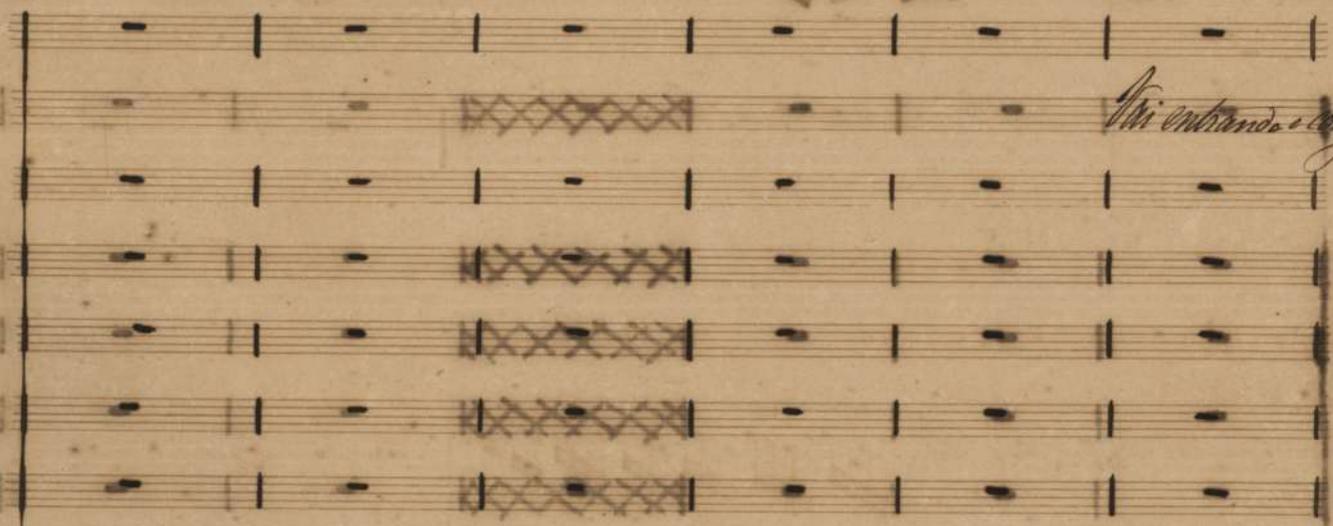


Piano

pp

Andante

trise. poco a poco.



Mus. entrando a cortejo

Anda Marcial

mp

tr. poco a poco



Violin I

Violin I part, consisting of five staves. The first four staves contain rests for the first three measures, followed by a brace indicating they play together in the fourth measure. The fifth staff contains rests for the first three measures and a single note in the fourth measure.

Violin II part, consisting of two staves with musical notation including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

Violin III part, consisting of five staves. The first four staves contain rests for the first three measures, followed by a brace indicating they play together in the fourth measure. The fifth staff contains rests for the first three measures and a single note in the fourth measure.

Orchestra

Orchestra part, consisting of two staves with musical notation including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

Si de ta em pre-za, tambem fiz

Con forza e Colossissimo

Oh! que belle-za! que sol ocamos!
 Oh! que bel a-za! que sol deamos!

...na Prince-za que as ta reamos!
 ...na Prince-za que as ta reamos!

par-te foi por fa-zer
 Ois da Prince-za com manha e ar-te sou con-fes-

Fin mosso

All. Mod. to

55.

Entrada dos Chins.

Um ou de falset.

Chango-Chango.

que vem de a... mos-ta-se-mos os Chins. Des-te lat-te-te re-los con-fins! Se-me-a-re-mos e plan-ta

Chango a solo

Handwritten musical score for the first system. The vocal line (top staff) contains the lyrics: "re-mos e quan-ta re-mos an-oz e chá di te-mos ca-ra ca-na de". The piano accompaniment (bottom staff) includes markings such as "arco" and "arco". The music is written in a system of five staves.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line (top staff) contains the lyrics: "mr nos tão bons ga-lo nos nunca na ve-ra". The piano accompaniment (bottom staff) includes markings such as "p" and "p". The music is written in a system of five staves.

Chango. Tchingo.
 que ven de a - mostra do nos os chins. Os te bat - te te felos con - fim de. ma - a - re nos e plan - ta -

1.º Movimento
 re - mos
 cruz e chá.
 Bem em natural
 Oh! que bel le - ga!
 Tenores
 Oh! que bel le - ga!
 Banda orquestra.

Oh! que pri-mier! Si... va a Prince-ra! Lou... vos! Lou... vos!
 Oh! que belle-ra! Oh! que pri-mier! Si... va a Prince-ra!
 Oh! que pri-mier! Si... va a Prince-ra! Lou... vos! Lou... vos!
 Oh! que belle-ra! Oh! que pri-mier! Si... va a Prince-ra!

Allegro

lou... vos!
 lou... vos!
 lou... vos!
 lou... vos!

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '78' in the top left corner. The notation is arranged in several systems, each consisting of multiple staves. The top two systems are mostly blank, with only some faint markings. The third system contains a single staff with a few notes. The fourth system is a complex arrangement of multiple staves, likely representing a multi-measure rest or a dense chordal texture, with many notes and stems. The fifth system features a large, prominent watermark that reads 'RIP' in a stylized font, which is superimposed over the musical notation. Below the watermark, there are several more systems of notation, including a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and appears to be a manuscript for a piece of music.

2.^o Acto.
Introdução e Coro de Damas de Teco.

Coro de Damas *And. to mod. to*

Piano. *ff* *Vol. me.* *Andandamente.*

Stesso tempo. 1.^o Tempo.

Musical notation for the first system, featuring treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings.

Stesso tempo. 1.^o Tempo.

A tempo

(Segue se o primo)

Musical notation for the second system, featuring treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings.

And.^{no}

A mezza voz.

Do e si len cio e noi me

Musical notation for the third system, featuring treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings.

rei... nar nes ta man são, pois a Prin ce za dor me em do ce que ta

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics written below it. The middle staff contains the piano accompaniment, and the bottom staff shows the bass line. The music is in a major key and features a mix of eighth and sixteenth notes.

cao. Os sim co. moel... la faz, ra mos dor. mir em paz.

Dim. un poco. *Rall. non troppo.*

The second system continues the musical score. It includes the vocal line with lyrics, piano accompaniment, and a bass line. Performance instructions such as "Dim. un poco." and "Rall. non troppo." are written above the piano part. The system concludes with a double bar line.

estinto.

The third system shows the final part of the piano accompaniment and bass line. It begins with a double bar line and includes the instruction "estinto." above the piano part. The system ends with a final double bar line.

Handwritten musical notation on three staves. The top staff contains a series of notes and rests. The middle staff contains a melodic line with some slurs. The bottom staff contains a bass line with some slurs and a double bar line.

Handwritten musical notation with lyrics. The top staff has the lyrics "INSTITUTION" above the notes. The middle staff has the lyrics "RICHARD O" above the notes. The bottom staff has the lyrics "RICHARD O" above the notes. A large, faint watermark "RB" is visible on the left side of the page.

Handwritten musical notation on a single staff, showing a series of notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, showing a series of notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, showing a series of notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, showing a series of notes and rests.

1.° Canto narrativo.

A Princesa de Botafogo.

Princesa
de Botafogo

Moderato ma non troppo.

Ti... reum

Org.
de
Santo Antonio

Piano

son ho. Que son ho fa qui ro! li son gei ro cas hel lo d'a mor!

Que ra co mo u ma m ro ra bil han te! des lum brante de ro seo ful

gor. Gen-til pen-sa-do man-ce bo, que per-ce bo-a mens

tes a-jo-e-lha do, des fol-ha-ra des fol-ha-ra em meu

col-lo mil flo-res de uns a mo-res de uns a mo-res

que en tin ha ins pi ra do Do ce en le ro men pei to en ra

di a en sen ti a um en le ro des ceus Nos meos bra cos o

mo co ra per ta ra e che ga ra mens la bios aos sem

Moll. un poco *Allegro*

Fui um

Fui um

Moll. un poco *Allegro*

son ho! que son ho fa qui ro! li son qui ro cas tel lo d'a mor!

ra lo mou mauro ra bil han te des lum bran te de no ses ful

2.^a Canto Narrativo.
A Princesa do Ballet e as Damas do Coro.

Princesa do Ballet

Soprano

Jam bem ti ve um son ho mas es se tris ton ho ter ri vel me

Coro das Damas do Coro

Empty musical staves for the chorus.

Piano

Piano accompaniment for the first system.

don ho de ef fei to cru el son hei que a bri ga ra que a man te cre a ra no

Empty musical staves for the second system.

Piano accompaniment for the second system.

sei o qua dà ra fe roz cas ca vel

Empty musical staves for the third system.

Piano accompaniment for the third system.

Musical staff with treble clef, 2/4 time signature, and a series of rests.

Musical staff with treble clef, 2/4 time signature, and a series of rests.

Musical staff with treble clef, 2/4 time signature, and a series of rests.

Piano accompaniment for the first system, featuring chords and melodic lines.

1.º Tempo

Vocal line for the first system with lyrics: "Dom di a es sa co bra as ros cas des do bra e na bi da o bra hai"

Two empty musical staves for the first system.

Piano accompaniment for the second system, featuring chords and melodic lines.

Vocal line for the second system with lyrics: "Cão sem i qual son hei qua a ser pen te nium ri or re pen te cra va ra meo"

Two empty musical staves for the second system.

Piano accompaniment for the third system, featuring chords and melodic lines.

Andantino grazioso

Don-te me fa sen do mal

Mas lo go dis-se co-mi go mes-ma

que não sou les-ma a me-mi-ce já lon-ge vai! Sou ho-i men-ti-ra quem por-ta

Alliegretto

han-co! é con-to lou-co é con-to lou-co ba-la que gy-ra que nos dis-trae

Sou ho-i lou-co-ra

que nos so si so que nos so si so re pel le a te ob cre a

And.^{te} grazioso

ti ra que tem ju i so que tem ju i so não dá the fé! não! não!

Fi qui con ten te co mo eri an ca com con fi an ca ri da ser pente da cas ca

rel
 Son ho'ie men ti ra que im por ta pou co! E con to lou co e con to

Allig. to

lou co bo la que py ra que nos dis trae.

Son ho'ie lou cu ra que nos so

di so que nos so si so re pel ta ti et cre a

lu - ra que tem ju - i - so que tem ju - i - so não dá - lhe fé! não!

This block contains the vocal line and piano accompaniment for the first system. The vocal line is written in a soprano clef and includes the lyrics. The piano accompaniment is in the right hand, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

This block contains the piano accompaniment for the second system. It features a series of chords and melodic fragments, including a prominent chord with a sharp sign (F#) and a dynamic marking of *mf*.

Beijos da Margarida

All. giusto *And.^{mo}*

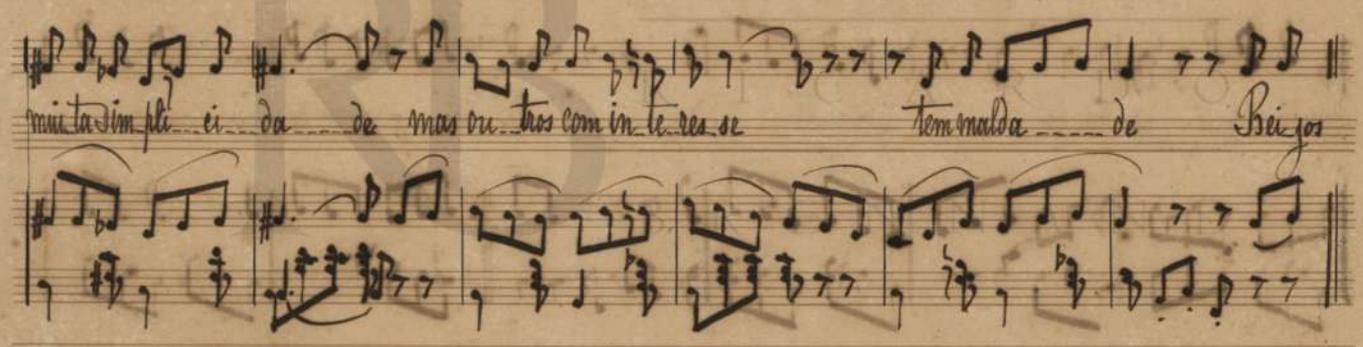
Piano



Ha beijos de todas pe...cie e de to...da qua...li...da...de Ha beijos que se ofe...re...ce com



miu ta sim pli ei da de mas ou...tros com in...te...res se tem malda... de Beijos



de mui pa...ra fil...ha tem to...da a sim pli ei da de De ir...mão e da ce es tri...li...ho de es po...so e



fe...li...ci...da...de Mas beijo de pe...ral vi...lho tem malda... de.

All. giusto



Andar

Vem beijo só, sem a baço, tem

ta da a sim pli ci da de, o ba sum beijo num ca cha co, quando a mão sem ca ri da de nos a

pal pa os rins eo baço tem malda de O beijo que se de mo ra num ca

tem sim pli ci da de bo le, bo le por dentro por fi ra pro vo ca, pro vo ca fa tu li da de O

Mu moso.

A piacere. Prestito.

beijo de quem ma mo ra... tem malda de

com o canto.

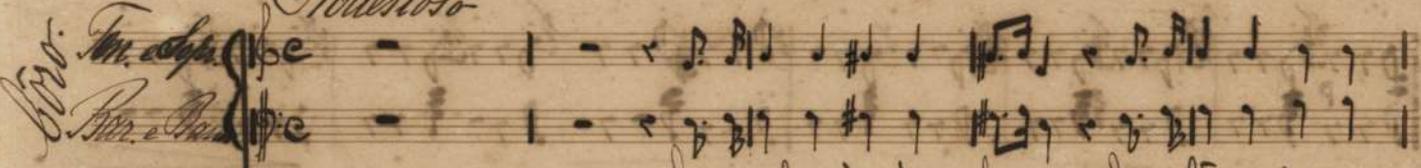
This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '95' in the top right corner. It features approximately 14 horizontal staves of music. The notation is dense and includes various note values, rests, and bar lines. A large, semi-transparent watermark is overlaid on the page, consisting of the letters 'R' and 'B' in a stylized font. Below the watermark, the text 'INSTITUTO' and 'RITICARDIO' is visible, likely indicating the source or library of the manuscript. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '96' in the top left corner. The notation is arranged in several systems, each consisting of two staves. The handwriting is in dark ink and appears to be a historical style. A large, semi-transparent watermark, possibly a stylized 'RB', is overlaid on the central portion of the page. The text 'BRENNAN' is faintly visible across the middle of the page, likely serving as a title or section marker. The musical notation includes various notes, rests, and clefs, though the specific details are somewhat faded and difficult to discern due to the age and the watermark.

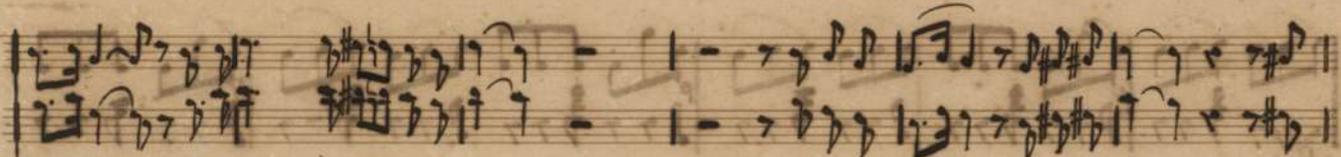
Coro e Bailado

Allegretto

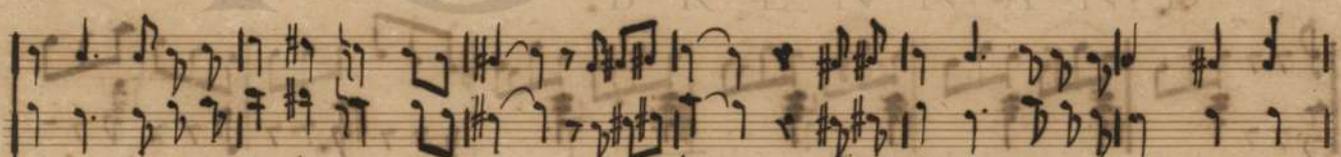
Coro. *M. adagio* *Coro e Bailado*



do moral sai don'treas hu mas, do mor te nus das es...



hu mas e da com cha os ca ra coes os ca ra coes co mo tu ta no dos



os os co mo da fua ta ca ca ro cos ca moa hu do ar cho tes cas cou ras da na tu



Allgro vivo

Bailado



re ga assim sai nos sa Prin ce ga do nin ho dos seus len coes



98

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff contains a bass line with similar notation. A 'p' (piano) dynamic marking is present in the first measure of the top staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff contains a bass line with similar notation. A 'p' (piano) dynamic marking is present in the first measure of the top staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff contains a bass line with similar notation. A 'p' (piano) dynamic marking is present in the first measure of the top staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff contains a bass line with similar notation.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff contains a bass line with similar notation.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff contains a bass line with similar notation.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff contains a bass line with similar notation.

~~XXXXXXXXXX~~

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff contains a bass line with similar notation. A 'p' (piano) dynamic marking is present in the first measure of the top staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff contains a bass line with similar notation. A 'p' (piano) dynamic marking is present in the first measure of the top staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring rhythmic patterns and melodic lines.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the piece with various note values and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, including dynamic markings such as *And. espressivo*.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring complex rhythmic structures and phrasing.

Handwritten musical notation on a single staff, with dynamic markings including *Dim.*, *al tempo*, and *ritard. un poco*.

Handwritten musical notation on a single staff, showing a continuation of the melodic and harmonic material.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a series of rhythmic patterns.

Handwritten musical notation on a single staff, including a double bar line and a key signature change.

Handwritten musical notation on a single staff, concluding the piece with a final cadence.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the piece with similar notation to the first system.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the piece.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the piece.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the piece.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring the tempo marking *Allig^{to} graciosa* written in cursive above the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the piece.

Handwritten musical notation on a single staff, concluding the piece with a double bar line and repeat signs.

Tempo do café e copelas de
Fris Serravallo.

And. sostenuto.

Organo *Violino* *Viola* *Cello* *Basso* *Piano*

Di...ri no nec...tas me...di...no é o ca...fé O chá da
Seu gos...to a mar...go é sa...bo...ro...so mel...hor que o
Seu...sia mais...su per...fi...no tão bom não é.
chá O seu per...fe...me...gra...to é lo...ro...so pinhos na...dá.

Andando...un poco. *Al tempo.*

di-vi-no nec-tar di-vi-no nec-tar e o ca-ffi O chi da Per-sia mais su-per-fi-no tão bom não

Nec-tar di-vi-no di-vi-no nec-tar e o ca-ffi de tou-ro! Oho nos sos per-mig-a-ta-in-flun-ça pro-duz! pro-duz!

Fine mosso.

(Intercompondo)
O ca-ffi ser-vei mu-i-to bom pra di-ge-o
di-vi-no

Distinto, non poco. *al tempo.*

Allig. to non troppo.

hão mas na mim ha opi... u ma lã a fei jo... a da mi to bom en ger du... ra da da miã ger tou ci da... dão Si o ca fe tem bom sa

Piu mosso.

bor o fei jão tem mais ra... lor Si o ca fe tem mais sa... bor o fei jão tem mais an... lor

ah! ah! ah! ah! O... ra que dis...

1.º Tempo.

far ce! de que foi lem... bran sa o nos so con fes... são
O ca fe
per to e mi to bom si ra diggão Mas na mim ha opi mi

or um fa-cto-rem sae-rae bu-l ho-mi-ni-mus in che-lis du-cti ma-ta-ge me-ae da-cti si-ve cae-li tem-plem sae-rae bu-l ho-mi-ni-mus

All. Mosso.

ho-mi-ni-mus cae-li tem-plem sae-rae bu-l ho-mi-ni-mus. *han.*
 ah! ah! ah! ah! O-ra que dis-far-cti de-que-ri-lem

Presto.

san-cto-rem con-fes-sor-um!

Lento *in mezza voce* *Coro.*

Coro

Handwritten musical notation for the first system. It features a vocal line with lyrics "ai!" and "ai!" and a piano accompaniment. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical notation for the second system. It features a vocal line with lyrics "de fe breama rel la nin gum fo ge" and a piano accompaniment. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical notation for the third system. It features a vocal line with lyrics "del la na his teo par rel la quem e que nao cai?" and a piano accompaniment. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical notation for the fourth system. It features a vocal line with lyrics "ai!" and "ai!" and a piano accompaniment. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical notation for the fifth system. It features a vocal line with lyrics "ai!" and "Si o sus to so mon te no chao poe a gen te da fe bre in cle mon te quem e que nao" and a piano accompaniment. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical notation for the sixth system. It features a vocal line with lyrics "ai!" and "ai!" and a piano accompaniment. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical notation for the seventh system. It features a vocal line with lyrics "cai? ai!" and "ai!" and a piano accompaniment. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical notation for the eighth system. It features a vocal line with lyrics "ai!" and "ai!" and a piano accompaniment. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat).

Adagio

Coro

Tercetto

Princ. de Clarinete, Princ. de Fagote e Orgue.

Mod. no em moto.

Princ. de Clarinete 3/4

Princ. de Fagote 3/4

Orgue 3/4

(la harte)
P
Es tes el

Piano 3/4

mf.

So mos ga fan tes in te ras san tes e des lum
ha ras es tes me ni os es tes en lei os tão sin gu la ras

bran tes Euan to ful gor! So mos prin ce zas for gem mil pre zas pre zas de a mor!

bran tes Euan to ful gor! nos sas bel le zas pre zas de a mor!

Euan to ful gor! pre zas de a mor! L'uonem ber que

Affett. un poco.

Eu ten ho gra ca que agõe em ba ca não é cha
el las es tão ren di das es tão ca hi das das es kin hel las.

Affett. un poco.

Al tempo

la ca, men ti na, não! Eu sou me ni na tão pa pa fi na que en tro la

Al tempo

Oh lá é me ni na tão pa pa fi na

Piu mosso

Não sou ma yris co ma terny ris co sou bom pe di na que en tro la di na no co ra cão no co ra cão que en tra la di na no co ra cão no co ra cão

tu co mor ceu de rei Ten ho fei ti co que faz en qui co! Oh! hor que is so nin guem te rai já está ren já está ren

1o Tempo

di do to do ca hi do queo dous bu pi do ma tou o já. Já go ra é in mos, quanto pe dir mos, quanto sei... Já es tou ren di do to do ca hi do queo dous bu pi do ah sim! lam bu me já lam bu me já

gir-mos el-le fa-pa Jhes-ta ren-di-do to-do ca-hi-do que-Dom-i-ni-do ma-tou-o

ab-go-ra e ri-rem ah' quan-to pe-di-rem ah' quan-to e-ci-

ab-go-ra e ri-rem quan-to pe-di-rem quan-to e-ci-

gi-rem Jhes-ta rei-ca

Allegro mosso

gir-mos el-le fa-pa Jhes-ta rei-ca

Alma da Consciência Médica.

M. Stringa *M. 2^{da}*
Dr. Rocha
Dr. Salgado
Côro
Piano

Su-ly ci-la to-porem de si-da, cu-ra de fac-to rinquem en-gor da 2^a quan-do a
 gon-te se a-cha de en-te, mal es-tre bu-cha do mal na mão, cha-ma-se me-di-ca-ção em cho-pe di-co,

Dr. Rocha *follando* *Oh! o citrato de pulcherrima!*
 met-te-se met-te-se bu-cha n-a-mainje-cão

Abel

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title 'Alma da Consciência Médica.' is written in a cursive hand, followed by the page number '109'. The score is arranged in a system with five staves. The first staff is for the vocal line, with lyrics written below it. The second staff is for the piano accompaniment. The third staff is for the vocal line, with lyrics written below it. The fourth staff is for the piano accompaniment. The fifth staff is for the vocal line, with lyrics written below it. The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The lyrics are in Portuguese and describe a medical condition and its treatment. The score is signed 'Dr. Rocha' and 'Dr. Salgado'.

nos re sul ta do na fe bre ama rel la na fe bre tri - phoi de
 ja eu con se qui u san do a leg

loi de de ja ha ran di Abel hor que sul fa to que sul fa to de qui na

em pre go ni tra to ni tra to de pi lo car pi na
 Absen as ni tra to as sa ly ci la to as

in-jer-coes pre-fi-ro ou-tro a-gen-te ap-lic-a-do on-te as in-ho-lay-coes

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Empty musical staves for the second system.

San-ty ni-tra-to! sa-lu-ci-la-to! tu-d'is-to-ra-trac-to

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

de-im-um pa-trem de-um se-da-mo-les-tia do-es-co-pa-a-gen-te:

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line with lyrics: *mor... ro do... en te ho rem ca... en... ra*. The lyrics are written in a cursive hand. Below the vocal line is a piano accompaniment consisting of two staves with complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. The notation is in a historical style, possibly from the 17th or 18th century.

Handwritten musical score for the second system, which is significantly faded. It appears to be a continuation of the piece, with a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are mostly illegible due to fading but seem to include words like "INSTITUTO" and "R. D. O.". The musical notation is similar to the first system, with complex rhythmic figures in the piano part.

Romance.
Fugue.

Andante con moto

Violino *Violoncello*

Di! que des gra-ça! Tu tou-der

na do-to-do fi-sa-do fi-to uma mas-sa de quem ge-ri

Di! o ma-ca-co com a cam-ba-lho-ta met-tu-me a

Alfrett. un poco. *A tempo.* *Mu. Mosso.*

co-ta fez-me n'um ca-co fez-me... n'um po!

Sin-to as tu-te ri-sque-seem tu

1.º Tempo.

me sem só a con-te com des-tas mi-se-ri-as des-tas mi...

Je ri as
tão pou co ri as
a mim só
só ai! ai! ai!

Trall.

Dim.

Al tempo.

pp

Torretti's
Piano de Portugal, Piano de Brasil e de Mexico.

And.^{te} appassionato

Piano de Portugal
em fim em fim te ve jo
teem con- tra em fim
Pos so em teus

Brasil
em fim em fim te ve jo
teem con- tra em fim
Pos se em teus

Dr. Mexico
Ritardando
Ohi' quees pa-rel-la!
que on- ta-la del-la!

Piano
la bios
bol- hea um bei-jo
que tem re- sa- bios de a- men- do im- um bei-jo do ce-

la bios
bol- hea um bei-jo
que tem re- sa- bios de a- men- do im- um bei-jo do ce-

la bios
bol- hea um bei-jo
que tem re- sa- bios de a- men- do im- um bei-jo do ce-

Ohi- o da lu-a
vem- que cae po-ra!
ge- mo- na fu-

co- mo se fos- se flor de al- fe- nim.
Fin mosso

co- mo se fos- se flor de al- fe- nim.

a
ge- mo- na fu- a
O men- fu- tu- ro
tor- na- se ca- cu- ro

a
ge- mo- na fu- a
O men- fu- tu- ro
tor- na- se ca- cu- ro

a
ge- mo- na fu- a
O men- fu- tu- ro
tor- na- se ca- cu- ro

Handwritten musical notation for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The notes are mostly rests, indicating a pause in the music.

mau! chei ra me a so... ra um que se pro va pau!

Piano accompaniment for the first system, showing rhythmic patterns and chord structures.

Piano *Andante* *Due braccia impresse!* *Allegretto*
Allegretto *Molto appassionato*

Handwritten musical notation for the second system, including vocal lines and piano accompaniment.

Oh! co mo é gos to so
 Ti ver n'um

Piano accompaniment for the second system, showing rhythmic patterns and chord structures.

Piano accompaniment for the third system, showing rhythmic patterns and chord structures.

Handwritten musical notation for the fourth system, including vocal lines and piano accompaniment.

de um do ce no
 deus pas sa rim hos deus pas sa rim hos de bre es ca

deus pas sa rim hos deus pas sa rim hos de bre es ca

Piano accompaniment for the fourth system, showing rhythmic patterns and chord structures.

min hos de um nin ho de um nin ho si A har pa dos sei os

no mes mo tom no mes mo tom pra zer tao an cho pra zer tao an cho

Al piacere
 Com explosão de raiva.

Alleg. Moderato.

Pois eu des man cho pra zer tao bom

Ehe! Que sor te du ra! nos sa ven tu ra pe la a gua

Alleg. mos. agitato.

Oh! di al quem mata e cu qual ja ra cu cu me tor no tor no so. Não ten ho pe mal si a rai a

rai! di! Não ten ho pe mal si a rai a

rai! di! Não ten ho pe mal si a rai a

Alleg. ho giusto.

ee na co mo o chacal ei u me im pi ra fi co uma fe ra so fa co mal

ei na co mo o chacal ei u me im pi ra fi co uma fe ra so fa co mal

ei na co mo o chacal ei u me im pi ra fi co uma fe ra so fa co mal

min ha ven tu ra fe la a qua vai! Ah! Sue mal vem cu ra! min ha ven tu ra fe la a qua

min ha ven tu ra fe la a qua vai! Ah! Sue sor te du ra! min ha ven tu ra fe la a qua

min ha ven tu ra fe la a qua vai! Ah! Sue sor te du ra min ha ven tu ra fe la a qua

Ritard. un poco, e dim. A tempo

ai! ai! ai! ai! ai!

Ritard. un poco. A tempo

*Continuazione del Toccetto antecedente.
 Vinc. de Bellini, Vinc. de Bellini e Marciso.*

Ad viv. to giusta, mod.to ma non troppo.

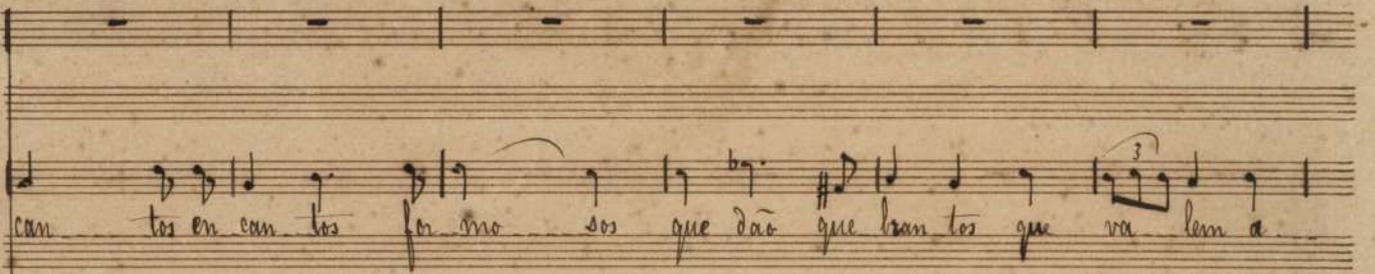
Vinc. de Bellini

Vinc. de Bellini *Su son bo ni ta Lin da ca*

Marciso

Piano

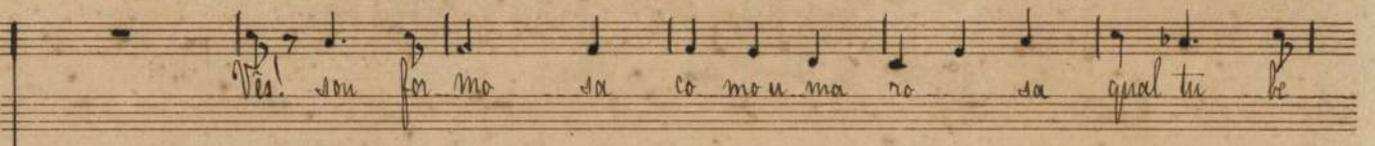
ti ta qual pa ra si ta que s'a bre em flôr ten homs en



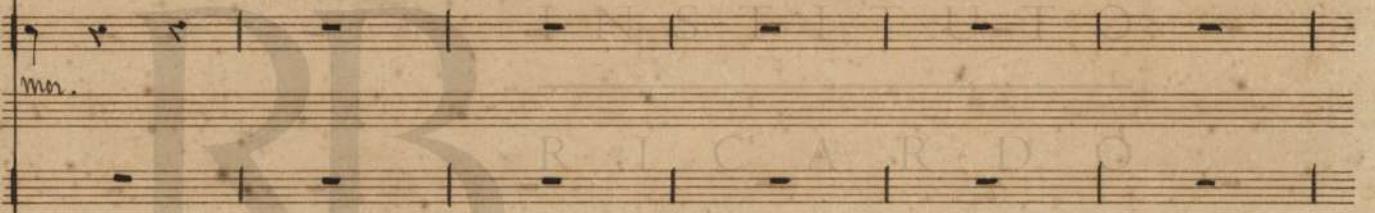
can tos en can tos for mo sos que dão que bran tos que va lem a



Ves! son for mo sa co mo u ma ro sa qual tu be



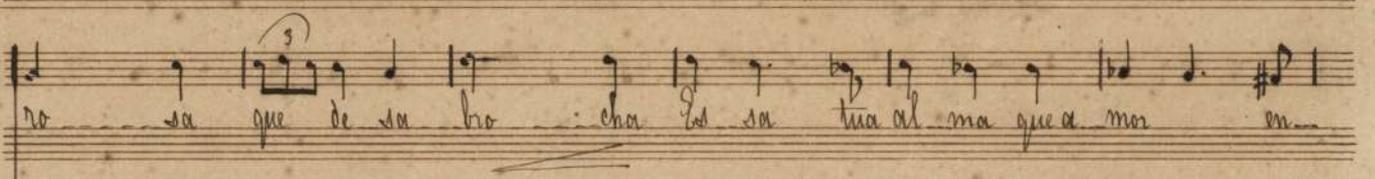
ro sa que de sa bro cha Las sa tua al ma que a mor en



B A I C A R A D O



B R I N T A N D



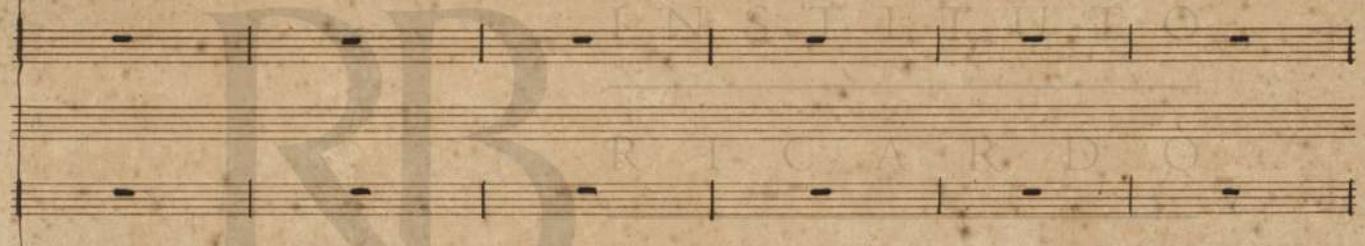
ro sa que de sa bro cha Las sa tua al ma que a mor en



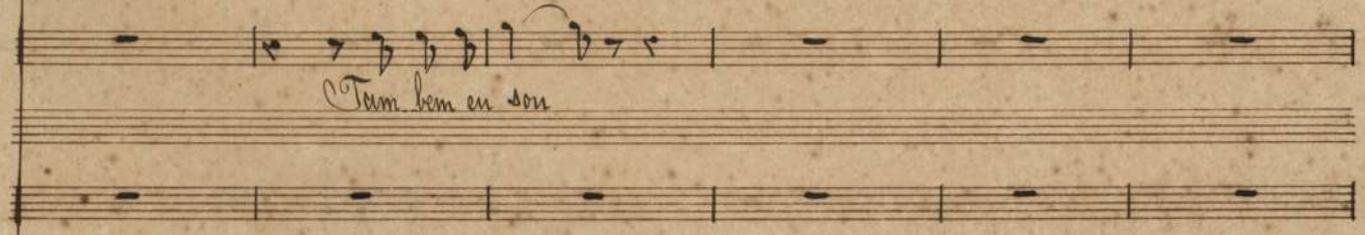

cal ma não po dea cal ma ter den ma ro cha. bom



tal bel le ga ar ma e de fe ga en sou, en son prin



le ga Ven i meus bra cos! boa mes tes



Tam bom en son



La cor! de que os meus pas vos

Não vou! Não vou! Não vou sen ho ra

gan que se em bo ra con fes so a go sa

com de sa fo go Min ha alma pre sa pe la bel le za do meu Trin

Musical staff with lyrics: "Mor reu at le gri a"

Musical staff with lyrics: "Oh! que al le gri a mei ga sa"

Musical staff with tempo markings "Rall. un poco." and "Al tempo." and lyrics: "ce ra do Bo ta fo go Não vou sen ho ra sem que ven"

Musical staff with tempo markings "Rall. un poco." and "Al tempo"

Musical staff with lyrics: "que en ja sen ti a ton na me"

Musical staff with lyrics: "di a ja me e ne bi a tal con fis são Tam ta ven"

Musical staff with lyrics: "bo ra Con fis soa go ra com de sa fo go Min ha al ma e"

Musical staff with lyrics: "fi a tal con fis são a des ven tu ra cru el e du ra po rem tor tu ra men co ra"

Musical staff with lyrics: "tu ra sor ri me a pu ra to da ter mu ra do co ra"

Musical staff with lyrics: "pe sa pe la bel le za Oh moa Prin ce za do Bo ta"

Musical staff with lyrics: "ta"

Musical staff with lyrics: "ta"

cao.
cao.

Sabida.

Primo de Violão *Mozziales*
 As sim as mun do da re mos um e semp lo gran de e bel lo A man

Primo de Violão
 As sim as mun do da re mos um e semp lo gran de e bel lo A man

Musica
 As sim as sim nis re re mos um e semp lo na da bel lo

Tuano

hã nos ba te re mos em fe rez mor tal du el lo!

hã nos ba te re mos em fe rez mor tal du el lo!

Amem hã as in ti re mos a fe rez mor tal du el lo!

Tutti

Finale do 2º acto.

All. Brillante.

Coro

rin - ga com pri - da e bel - la! bu - ra man - di - ga Na - me - di - ci - na

rin - ga com pri - da e bel - la! bu - ra man - di - ga Na - me - di - ci - na

nem tan-to bri-tha a pe-ri-gri-na a pe-ri-gri-na

Ah! Nem a ca-ro-ba, nem a ca-pe-ba, nem ma-ni...

Ah! Nem a ca-ro-ba nem a ca-pe-ba nem ma-ni...

co-ba, nem ju-ru-be-ba Vi-va a se-ri-n-ga com-pi-dae bel-la! bu-ra man-di-ga fe-bre fe-bre

co-ba nem ju-ru-be-ba Vi-va a se-ri-n-ga com-pi-dae bel-la! bu-ra man-di-ga fe-bre fe-bre

ma-rel-la!

ma-rel-la!

ma-rel-la!

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '127' in the top right corner. It features approximately 20 horizontal staves of music. The notation is written in dark ink and includes various musical symbols such as notes, stems, beams, and rests. A large, semi-transparent watermark is visible in the center of the page, consisting of the letters 'R' and 'B' in a stylized font. The paper shows signs of age, including some foxing and staining, particularly in the lower half of the page.

RB

I N S T I T U T O

R I C A R D O

B R E N N A N D

Acto tercero

Coro de introducción.

All. mod. to

Coro de Chino

Tchingo! Tchingo!

Coro de

Amperinas

Mostra a mostra dos bel los chinos. Des te bat de te pe los con fins já se me a mas e já plan ta nos arrez e

R I C A R D O

R I C A R D O

chá ar rez e chá! Si te mos ca ra ca ra de mo mos tão bons co

All. vivace

no[n]nunca na ve[ra] ra

Sanção

1.º Tempo.

Tchinga! Tchinga! So mos a a maestra do bel machim! Tuman doppi o q'è l'imp'rap

ans, nos di ver ti mos, de pois de mi mos de pois de mi amorenca nos ca Si te mos ca

Empty musical staves for accompaniment.

ra ca ra de mo nos tao bons co lo nos nun ca have ra

Empty musical staves for accompaniment.

Musical notation with the instruction *Ment.* (Mento).

Empty musical staves for accompaniment.

Stilam se e va. Ad democendo.

Musical notation for the final section of the page.

Ritornello

Fin

chiny!

Fin

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the word "Fin" and a long note. The piano accompaniment features a series of chords and melodic fragments.

Andante

chiny!

chiny!

chiny!

de... mos... a...

Rall.

a... mos... tra...

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has three instances of "chiny!" followed by the lyrics "de... mos... a...". The piano accompaniment includes a large watermark "RICARDO" across the middle of the system.

pp

Rall.

The third system shows the piano accompaniment with a piano (*pp*) dynamic marking and a *Rall.* tempo marking. The music consists of flowing melodic lines and chords.

A tempo

dos...

bel los...

chiny!

The fourth system features the vocal line with the lyrics "dos... bel los... chiny!". The piano accompaniment continues with a *A tempo* marking.

A tempo

p

pp

The fifth system shows the piano accompaniment with *p* and *pp* dynamic markings. The music concludes with a final chord and a key signature change.

All.^{to}

Intenamente

o tra bu ho bi san ta que nos en can ta que nos a

o tra bu ho bi san ta que nos en can ta que nos a

Morzando

All. mod. tozai

gra da Nos e le vos pen sa men to, o sen ti men to! Bem di ca on cha da

gra da Nos e le vos pen sa men to, o sen ti men to! Bem di ca on cha da

Hin hings! Hin hings! Tehangs! tehings!

Hin hings! Hin hings! Tehangs! tehings!

pp

Rall.

1. Tempo

di mos a a mos tra dos bel los chins!

Rall.

1. Tempo

E el le quallegae m de traz a vir tu de queo cio bom

E el le quallegae m de traz a vir tu de queo cio bom

Rall. un poco

dis se! Nos pre pa ra com des con co um bom re man so pa ra a vel hi ce.

dis se! Nos pre pa ra com des con co um bom re man so pa ra a vel hi ce.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '135' in the top right corner. It features approximately 20 horizontal staves of music. The notation is written in dark ink and includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A large, semi-transparent watermark is visible in the center of the page, consisting of the letters 'R' and 'B' in a stylized font. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

INSTITUTO
RICARDO

Romance.

Moroso *And. te agitato.* *Moroso.*

Moroso *And. te agitato.* *Moroso.*

Amigos do

Moroso *dim. poco a poco.*

cão! que de mo-ra! co-mo ba-te o co-ra-ção! Bo-mo-a-gi-ta, pal-pi-ta, gri-ta, cruel

men-te se a pa-ro-ra, Ah! ge-me, e cho-ra,

Moroso.

sen-te sen-te ra-gi-in-que-ta-ção Ah! meu pi-to por ven-tu-ra das gra-cas presen-te

rá! bo-mo em-ba-te-se a ba-te ba-te se rá por-que a des-ven-

tu ra fi a, e du ra não lon ge de mim de mim ven

1.º Tempo.
lá? et on jos do céu! a des gra ça com ven te jo con te jo fe

az de mim af fas ta ne fas ta. Bas ta! Sem ge essa nu vem nu vem que pas sa e qu'em

ba ca a gul o a gul dos céus so hu nós so hu nós!

Tu mass.

Im am bas o a dios pu mal eu ten ho pe na d'u ma, da ou tra ten ho hor.

mf

So tao da rai va pre sas Se pa ram as prin ce zas ci u mes o dios mor.

tu ce meu ma bra sa!

E bi ga de mu lher.

Eo pan ta mes sa ri sa.

E bi ga de mu lher.

E bi ga de mu lher.

Rit. poco a poco.

Andantino

promta de co lha. A minha, ei la aqui es ta. Ob go na to me co pa. co De pois do quanto passe..

Es co lha es ta.

Empty musical staves with a key signature change to B-flat major.

Musical notation for piano accompaniment, featuring arpeggiated chords and melodic lines.

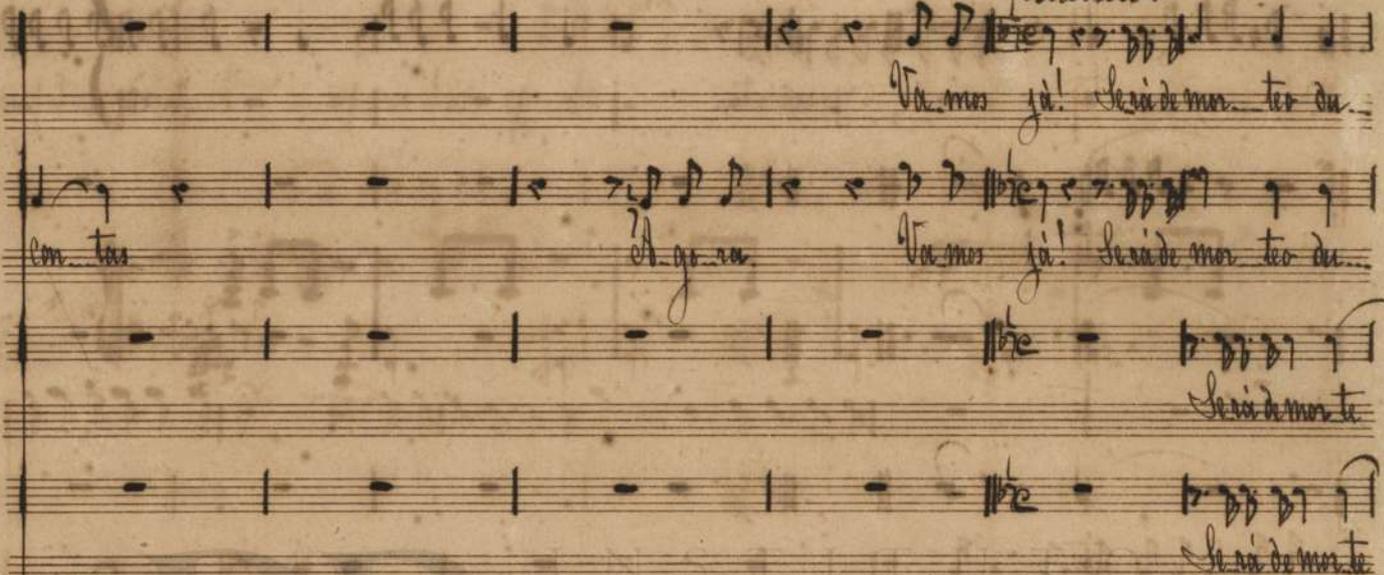
al li fi que a co la. Ah hi. *Stou prompta.*

A. qui? Jus te mas nos sou

Empty musical staves.

Musical notation for piano accompaniment, featuring arpeggiated chords and melodic lines.

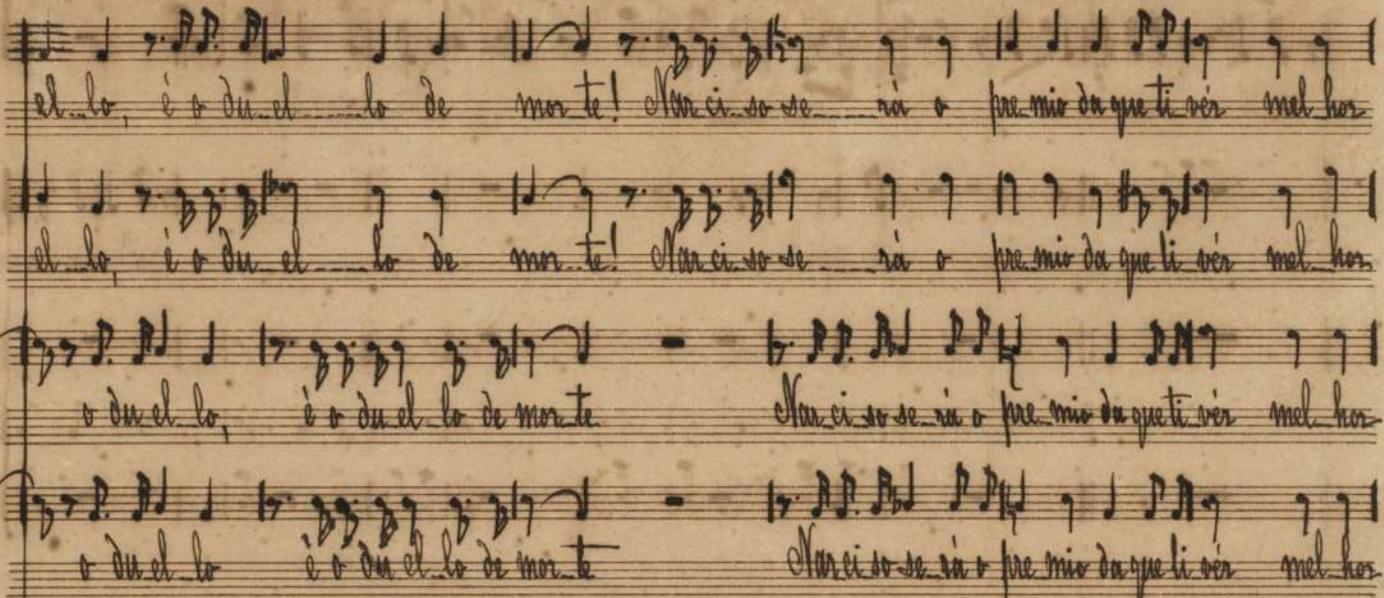
Allegretto.



 Tu-mas ya! Se-ria de mor-tuo du...
 con-tus A-go-ra Tu-mas ya! Se-ria de mor-tuo du...
 Se-ria de mor-te
 Se-ria de mor-te

Affrett. e cresc. poco a poco.





 el-lo, è o du-el-lo de mor-te! An-ci so-se-ria o pre-mio da que ti-er mel-hor
 el-lo, è o du-el-lo de mor-te! An-ci so-se-ria o pre-mio da que li-er mel-hor
 o du-el-lo, è o du-el-lo de mor-te An-ci so-se-ria o pre-mio da que ti-er mel-hor
 o du-el-lo è o du-el-lo de mor-te An-ci so-se-ria o pre-mio da que li-er mel-hor



Sue du el lo! Venha vel-o quem qui je. Ba-to du as nesta mão. Estarim da...

Não é, não. Oh! que bi-ga es-pa ven-to sa! sem... pei-bi-ga de mu-lher. tu do por cau-sa da pro-sa de um

Não é, não. Oh! que bi-gas pa ven-to sa! sem... pei-bi-ga de mu-lher! tu do por cau-sa da pro-sa de um

Ba-to... Ba-to...

na me-xe-do de um qual-quer.

Movimento da Sema de Sullu.

Prime. de Violino, Prime. de Violoncello e Baixo.

Prime. de Violino
Prime. de Violoncello

Allegro
Dim. forza.

So... mos prin... ce... zas de san... que a... zel.

So... mos prin... ce... zas de san... que a... zel.

Seco. de Violino

Prime. de Violoncello

So... ta... mos pre... das por um ta... ful.

So... ta... mos pre... das por um ta... ful.

Dim. mosso agitato.

Im... bas que... re... mos a mes... ma m...r

Im... bas que... re... mos a mes... ma m...r

so te re mos con so la cao quan do so u ma fi

so te re mos con so la cao quan do so u ma fi

car de he so nos es tu ma de a mor a fe

car de he so nos es tu ma de a mor a fe

San cu pan ce gas de san que a gel so ta ram pre sus por

Fui in sul ta da des fei te a da

co mo la cai a, sem de sa fo ge. Fui il lu di da

es car ne ci da pe la la crai a do Bo ta fo ge.

fa-cto re-or si e, cum pla-ne-ro con-stante, for-te, se de-re dar
 fac-to re-or si e, cum pla-ne-ro con-stante, for-te, se de-re dar

Musical notation for piano accompaniment, consisting of two staves with various notes and rests.

se de-re dar pa-ra ma-de-lo nos-so du el-lo, fe-roy, de mor-te
 se de-re dar pa-ra ma-de-lo nos-so du el-lo, fe-roy, de mor-te

Musical notation for piano accompaniment, consisting of two staves with various notes and rests.

te-rai lu-gar te-rai lu-gar.
 te-rai lu-gar te-rai lu-gar.

São an prin-ce-gas de
 São an prin-ce-gas de

Musical notation for piano accompaniment, consisting of two staves with various notes and rests.

San... que a... gūl
 So... ta ram pre... sas per um ta... ful.

Repetição da introdução da scena.

Allegro

Piçca
Alto
Soprano
Violino
Viola
Trompa

Ba-to... Ba-to...

Ba-to u ma ca ta mão Lo tu ain da

Não é, não. Oh! que du el lo fa

Não é, não. Oh! que du el lo fa

Não mea

Não mea

mo-do som pé e tri ga de mu lher! Oh! que ca so ca pa ven to so!

mo-do som pé e tri ga de mu lher! Oh! que ca so ca pa ven to so!

gra da casou a da tao chin fim.

Ba to u na nes ta maõ

Li truin da

gra da casou a da tao chin fim.

(Basso continuo)

Musical notation for piano accompaniment.

Não megra da casou

Não megra da casou

Não é, não. Oh que du el los paren to so!

Que du el lo da ra sim!

Não é, não. Oh que du el los paren to so

Que du el lo da ra sim!

Musical notation for piano accompaniment.

bracc. poco a poco

a da tao chin fim!

Ba to u na nes ta maõ

Ba to u na nes ta maõ

Ba to u na nes ta maõ

a da tao chin fim!

Musical notation for piano accompaniment.

Cresc. e affrett.

bu to hay an sim *Di tu ay go ra...*

Fa go, sim!

(Baton palma)

All. brillante.

Corno

Du el boe

Du el boe

Fiano

Bombasolo

Piatosolo

Nor meo ri gi nal! E mais con for me co'a mo ral. E a ca po ei rai nsti tui cao, mui li som gei ra des ta na...

Nor meo ri gi nal! E mais con for me co'a mo ral. E a ca po ei rai nsti tui cao, mui li som gei ra des ta na...

cão. Em qual-quer li-de-deu-ma-lei-cão Em qual-quer li-de-deu-ma-lei-cão sem pre sem pre de ci-de da no-va

cão. Em qual-quer li-de-deu-ma-lei-cão Em qual-quer li-de-deu-ma-lei-cão sem pre sem pre de ci-de da no-va

De el-loe nor meo ri-gi-nal. E mais con-fer-me co'a ma-ral. E a ca-po ei-ra ma-ti-tui

cão mi-li-son-gei-ra des-ta-na-cão.

cão mi-li-son-gei-ra des-ta-na-cão.

Final da scena do duello.

Finçça de Pálta, Finçça de Botafogo e cãra.

Finçça de Pálta *M. moderato*

Finçça de Botafogo

Ar-re-da! es-ta mos ar-ma-das! ar-re-da! ar-

Solo

Tutti

Agitato

re-nda! p'ra trag! De des-pe-ra-das, de des-pe-ra-das, a-pai-eg-na-das, en-di-a-

brasc. poco a poco

ha-das en-di-a-ha-das com-ba-te-re-mos pan! pin! pan! pin! trag-zas! Sem-ge-ri-

con ca, quea du... as en cas, nos mor de re... mor a... tra ca re nos, e, mor re...

à Meia voz.
Allegro

Allegro
Allegro

Allegro

cor... di... a! hor...ror! hor...ror! Quan...ta mi...cor...di...a por um a...mor.

pp

Coro e St. Tulcio

St. Tulcio *All. brillante.*

Coro

Piano

O men fu tu ro ten ho se gu ro

Vi ra os tu to res qu'e sam sem ho res!

Vi ra os tu to res qu'e sam sem ho res!

re! re!

Vi ra a sen ho ra, ra in pla ge ra!

Vi ra a sen ho ra, ra in ha ago ra!

O mai fu tu ten ho se gu ro o lé! o lé o lé o

g...es! Ti...ró! Ti...ró! Ti...ró! Ti...ró!

g...es Ti...ró! Ti...ró! Ti...ró! Ti...

Final do terceiro acto.

Concertante

And.^{te} quasi

Timo. do Solista
Deus pa-rens a-mor o-ran-te

Timo. do Alto
Deus pa-rens, amor o-ran-te,

Timo. do Tenor
Deus pa-rens, a-mor o-ran-te,

Timo. do Baixo
Si en ceu re-gi-
no-vo fu-tu-ro

Timo

do-je em di-an-te des fu-cta-rei; Jun-to a qual-
de-rem-dian-te não mis-terei; pe-rem no-stra no,

do-je em di-an-te des fu-cta-rei; Jun-to a Sim-ee-ja
com ten-ho fu-ro For-te ma-ca-ca! O-lha de-pu-ti-do

a ma an-hel-la, que a sor-te bel-la tor-nou meu rei.
 que a gent an-hel-la, ven tu ra bel-la des-pueta rei.
 for-ma sa bel-la que a ma an-hel-la que tan-ta mei.
 por ser sa-li-do, mu-dra tu vi-do, vi-ro a ca-sa ca-

Min quem a go-ra ar nos-se go-so to-do rei-se do vi-
 Min quem a go-ra ar ple no go-so to-do rei-se do vi-
 Min quem a go-ra ar nos-se go-so to-do rei-se do vi-
 Mas não sou to-lo Tenho mi-o-lo! É que sou bo-lo

ra se op-fer! Des-...ta forma cheis de glo-rias can ta vic-

ra se op-fer ah sim! Des ta for ma cheis de glo rias can ta vic to rias

ra se op-fer! Des ta forma cheis de glo rias can ta vic-

ra se op-fer! Des ta forma cheis de glo rias can ta vic-

ra se op-fer! Des ta forma cheis de glo rias can ta vic-

to rias can ta vic to rias o nos sa mor.

ah sim! can ta vic to rias o nos sa mor.

to rias can ta vic to rias o nos sa mor.

ah sim se be ta men te pro ce deas sim.

to rias can ta vic to rias o nos sa mor.

John - L. Brown Composed a tempo e un poco più.

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves for various instruments and vocal parts. The instruments listed on the left include *Obstafoge*, *Battuta*, *Narciso*, *Sique*, *Alargue*, *Ullao*, and *F. Sarralho*. The music is written in 2/4 time. The vocal parts have lyrics: *ha... ja dan... ca*.

Handwritten musical score for the second system, including staves for *Cava* and *Piano*. The *Piano* part shows more detailed notation with trills and slurs. The *Cava* part has lyrics: *ha... ja dan... ca*.

Handwritten musical score for the third system, featuring vocal parts with lyrics: *ha... ja ha... ja fes... ta! ha... ja pra... zer sem ces... sar Pois*. The instruments listed on the left include *Obstafoge*, *Battuta*, *Narciso*, *Alargue*, *Sique*, *Alargue*, *Ullao*, and *F. Sarralho*.

Handwritten musical score for the fourth system, including staves for *Cava* and *Piano*. The *Cava* part has lyrics: *ha... ja fes... ta! ha... ja pra... zer sem ces... sar Pois*. The *Piano* part continues with detailed notation. The instruments listed on the left include *Obstafoge*, *Battuta*, *Narciso*, *Alargue*, *Sique*, *Alargue*, *Ullao*, *F. Sarralho*, and *Cava*.

Violino

Violoncello

u... ma cor... te não pres... ta sem cons... tam... te sem cons... tam... te pan... de... gas!

Musique com a *Bateria*

Marcia

Fugue com a *Bateria*

Musique

u... ma cor... te não pres... ta sem cons... tam... te sem cons... tam... te pan... de... gas!

Vulcão com o *Musique*

Sonabato

u... ma cor... te não pres... ta sem cons... tam... te sem cons... tam... te pan... de... gas!

Coro

Si nos res... ta Si nos res... ta pan... de... gas!

Memo.
Que a...

Que a...

le gre a cor te pan de que que a mil de li rime com te que ba da qual pro cu ra e se que o que a le gre o po de

Com a Bitalfoja

Musical notation for the first system, including a vocal line and several empty staves.

pis. Alas mis deinde nos no mei o u na nos o nos so sei o d o ra a vante sem re cer o ri

Com a Bitalfoja

Musical notation for the second system, including a vocal line and several empty staves.

Musical notation for the third system, including a vocal line and several empty staves.

Allegro brillante.

va mos pa ra a mor

va mos pa ra a mor

Banda a banda, precedida de tambores e bombo de guerra

Banda

so para amor.

so para amor.

so para amor.

so para amor.

Sem ces-sar!

Sem ces-sar!

Orchestra e Banda

Banda si.

A handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves for vocal and instrumental parts. The score includes lyrics in Portuguese and musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Vocal Parts:

- Top staves: "Ah! só para amor!" (Ah! only for love!)
- Middle staves: "So nos res ta pan de gar!" (So we rest, bread of life!)
- Bottom staves: "vi va nos vi va nos So pa ra a nos pa ra a nos vi va nos vi va nos So pa ra a nos" (live with us, live with us, so for us, for us, live with us, live with us, so for us)
- Lyrics: "Baya fes ta Sem cessar!" (Feast without ceasing!), "Ah! sim!" (Ah, yes!), "So nos res ta pan de gar!" (So we rest, bread of life!), "Baya fes ta Sem cessar!" (Feast without ceasing!), "Ah! sim!" (Ah, yes!), "So nos res ta pan de gar!" (So we rest, bread of life!).

Instrumental Parts:

- Bottom staves: "Banda e Orchestra" (Band and Orchestra)
- Dynamic markings: *Andante*, *Molto*

Somahulla
Ulcas

Alma geral. Opanno desce lentamente..)

Handwritten musical score for multiple staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mor.* and *de...gan!*. The staves are arranged in a system with various clefs and time signatures.

Handwritten musical score for multiple staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *de...gan!*. The staves are arranged in a system with various clefs and time signatures.

Handwritten musical score for multiple staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *dim. p.* and *ff.*. The staves are arranged in a system with various clefs and time signatures.

ff. e cresc. molto.

Fin.

A series of 12 empty musical staves, each with a single horizontal line and vertical bar lines. Faint handwritten notes and symbols are visible on the right side of the staves, but they are mostly illegible due to fading and the age of the paper.

A musical staff with handwritten notes. Below the staff, the letters "R T C A R D O" are written in a simple, blocky font. The notes are mostly vertical stems with some horizontal lines, suggesting a rhythmic or melodic sequence.

A musical staff with handwritten notes. Below the staff, the letters "B E R T E N N A N D" are written in a simple, blocky font. The notes are mostly vertical stems with some horizontal lines, suggesting a rhythmic or melodic sequence.

A series of 12 empty musical staves, each with a single horizontal line and vertical bar lines. The staves are mostly blank, with some very faint markings.

A musical staff with handwritten notes. Below the staff, the letters "E T" are written in a simple, blocky font. The notes are mostly vertical stems with some horizontal lines, suggesting a rhythmic or melodic sequence.

RB

INSTITUTO
RICHARDO
BRENNAO

RB

INSTITUTE
RICARDO
BRENNAND

RB

INSTITUTO

RICARDO

BRENNAND

RB

INSTITUTO
RICHARDO
BRENNAND

RB

INSTITUTO
RICARDO
BRENNAND

RB

I N S T I T U T O

R I C C A R D O

B E R N H A R D

RB

I N S T I T U T O

R I C A R D O

B R E N N A N D

RB

I N S T I T U T O

R I C A R D O

B R E N N A N D

RB

I N S T I T U T O

R I C A R D O

B R E N N A N D

RB

I N S T I T U T O

R I C A R D O

B R E N N A N D

RB

INSTITUTO
R I C A R D O
B R E N N A N D

RB

I N S T I T U T O

R I C A R D O

B R E N N A N D

RB

INSTITUTO
RICARDO
BRENNAND

RB

INSTITUTO
RICARDO
BRENNAND

RB

INSTITUTO

RICARDO

BRENNAND

RB

INSTITUTO
RICARDO
BRENNAND

RB

I N S T I T U T O

R I C A R D O

B R E N N A N D

RB

INSTITUTO
RICHARDO
BRENNEAND

RB

I N S T I T U T O

R I C C A R D O

B R I N N A N D

RB

I N S T I T U T O

R I C C A R D O

B E R N H A R D

RB

I N S T I T U T O

R I C A R D O

B R E N N A N D

RB

I N S T I T U T O

R I C A R D O

B R E N N A N D

RB

INSTITUTO

RICARDO

BRENNAND

