

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE MÚSICA

SÉRGIO ANDERSON DE MOURA MIRANDA

Giovanni Battista Francesco Fasciotti:

sobre o *castrato* que influenciou a prática vocal carioca no Brasil

Joanino.

Belo Horizonte

2018

SÉRGIO ANDERSON DE MOURA MIRANDA

Giovanni Battista Francesco Fasciotti:

sobre o *castrato* que influenciou a prática vocal carioca no Brasil

Joanino.

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

Linha de pesquisa: Performance Musical.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis.

Coorientador: Prof. Dr. Alberto Pacheco.

Belo Horizonte

2018

M672g Miranda, Sérgio Anderson de Moura

Giovanni Battista Francesco Fasciotti [manuscrito]: sobre o *castrato* que influenciou a prática vocal carioca no Brasil Joanino. / Sérgio Anderson de Moura Miranda. - 2018.

308 f., enc.; il.

Orientadora: Ana Cláudia de Assis.

Coorientador: Alberto Pacheco

Linha de pesquisa: Performance Musical.

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

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Cantores. 3. Castrati. 4. Musicologia. 5. Fasciotti, Giovanni Battista Francesco. I. Assis, Ana Cláudia. II. Pacheco, Alberto. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. IV. Título.

CDD: 927.8

Agradecimentos

Ao programa de pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

À Prof. Dra. Ana Cláudia de Assis pelas orientações, apoio incondicional e compreensão. Graças ao seu carinho e gentileza diários, eu consegui concluir esse trabalho de doutorado.

Ao Prof. Dr. Alberto José Vieira Pacheco pela ajuda com a escolha do tema, e pelas sugestões nos capítulos III e IV.

Aos participantes da banca, Prof. Dr. Mauro Chantal (UFMG), Prof. Dr. Arnon Oliveira (UFMG), Prof. Dr. Angelo Fernandes (UNICAMP), Prof. Dr. Moacyr Laterza Filho (UEMG), Prof. Dra. Mônica Pedrosa (membro suplente – UFMG) e Prof. Dra. Miriam Bastos (membro suplente – UEMG).

A Kristina Augustin, pelo apoio com a revisão bibliográfica.

A Marcelo Andrade, Eneida Palhares e Marlene Palhares, pelas rifas.

À Paróquia N. Sra. Rainha na pessoa de seu pároco, Pe. Alexandre, pela contribuição para minha viagem à Itália.

A todos que contribuíram com o financiamento coletivo, tornando possível a minha pesquisa de campo na Itália, em janeiro 2018.

Ao Prof. Dr. Marco Beghelli da *Università di Bologna*, pelos valiosos favores com a coleta em Bolonha e por viabilizar meu acesso aos arquivos privados da *Accademia Filarmonica di Bologna*.

A Valentina Anzani, pelo apoio incondicional durante a coleta em Bolonha.

Ao Prof. Domenico Sapiro do *Conservatorio di Napoli*, pelo apoio com a coleta local.

Às amigas Viviane Kubbo e Ligia Ishitani, pelo apoio com a coleta em Florença e Veneza.

Ao amigo Jonatas Monteiro, pela atenção e ajuda em Milão.

A Claudio Lo Presti, pela doação do bilhete aéreo para a Itália.

Aos amigos Fabio Centanni e Franco Calavarro, pela atenção e apoio em Roma.

A todos os funcionários das bibliotecas em Bergamo, Milão, Parma, Bolonha, Veneza, Florença e Nápoles, pelo carinho e atenção.

Ao Dr. Eynard da *Biblioteca Mai* de Bergamo, pela atenção e disponibilidade.

Aos funcionários do *Archivio Storico da Curia Diocesana* de Bergamo.

A don Gervasoni da *Parrocchia di Peia*, pela ajuda com o certificado de batismo de Fasciotti.

Ao amigo Prof. Dr. Mauro Chantal pela amizade, ajuda de todos os dias, e apoio ao piano.

Aos amigos Charles Roussin e Bruno Thadeu pela ajuda com a edição das partituras no *finale*.

A Robson Bessa, Victor Dutra e Renato Gomes, por participarem de concertos comigo, durante a campanha de financiamento coletivo.

Aos queridos Jayme Guimarães, Samira Araújo, Paulo Henrique Antunes, Carlos Urbano, Emília Neves Humpreys e Laila Farinha, por participarem comigo no concerto de conclusão do doutorado.

A meus alunos.

A meus amigos.

A meus pais e familiares próximos, pelo apoio incondicional de sempre.

Ao meu amado Júlio Palhares pelo carinho, companheirismo, e por compreender o pouco tempo que tinha disponível nos últimos meses deste doutorado.

*Ofereçam música a Deus, cantem louvores!
Ofereçam música ao nosso Rei, cantem louvores!
Pois Deus é o rei de toda a terra;
Cantem louvores com harmonia e arte.
Salmos 47:6-7.*

Resumo

A presente tese tem como objetivo de estudo Giovanni Battista Francesco Fasciotti, o mais importante dentre os nove *castrati* italianos a serviço da corte de D. João VI, no Rio de Janeiro Joanino. Nesse contexto, questionamos e buscamos assimilar qual teria sido o papel de Fasciotti naquele cenário de práticas musicais, partindo do pressuposto que sua presença no referido contexto, tornou-se uma referência para a prática vocal carioca da época. Para tanto, consultamos fontes primárias, tanto musicais quanto históricas. As fontes musicais mais importantes para esse trabalho foram a obra *Piramo cantata per voce sola con accompagnamento di forte piano*, uma composição do próprio Fasciotti, e o *Recitativo e Rondó*, do segundo ato da ópera *Coriolano* do Sr. Lavigna. Por sua vez, dentre as fontes históricas usadas, podemos citar cartas, *libretti* de ópera, o registro de batismo de Fasciotti, jornais e periódicos da época. A partir da análise destes documentos, conseguimos preencher lacunas em estudos biográficos prévios sobre o *castrato*, bem como apresentar uma possível descrição de sua voz. Confirmou-se que o *castrato* Fasciotti, objeto de estudo deste trabalho, foi o mais importante representante da escola setecentista de canto italiano na corte Joanina, tornando-se uma figura principal na influência musical da época. Pretendemos, assim, unir aspectos que contribuam com a pesquisa musicológica no país a elementos de ordem prática, relacionados à interpretação do repertório deste período.

Palavras-chave: Canto, Ópera, Castrati, Fasciotti, Brasil Joanino, Musicologia histórica, Performance Musical.

Abstract

This doctoral dissertation has as its object of study Giovanni Battista Francesco Fasciotti, the most important among of nine Italian *castrati* in the service of D. João VI, in Rio de Janeiro Joanino. In this context, we question and seek to absorb what would have been the role of Fasciotti in that the musical practices scenario, on the assumption that his presence in that context has become a reference for the carioca vocal practice in Rio de Janeiro of the time. To this end primary sources have been consulted, both musical and historical. The most important musical sources are *Piramo cantata per voce sola con accompagnamento di forte piano*, a work by Fasciotti himself, and *Recitativo e Rondó*, from the opera *Coriolano*, Act II, by the composer Sig. Lavigna. Among the historical sources consulted are letters, opera libretti, Fasciotti's baptism certificate, newspapers and periodicals of the time. From an analysis of these documents, it has been possible to fill gaps in previous biographical studies about the castrato, as well as to include a description of his voice. We may conclude that Fasciotti, was the most important representative of the eighteenth-century Italian school in Rio de Janeiro, becoming the main figure in the musical influence at the time. We intend, though, to join aspects that contribute with the musicological research in the country to elements of practical order, related to the interpretation of the repertoire of this period.

Palavras-chave: Singing, Opera, Castrati, Fasciotti, Joanino Brazil, Historical musicology, Musical performance.

Lista de Figuras

Figura 1 Um eunuco chinês	28
Figura 2 Foto mostrando um caso de hidrocele	34
Figura 3 Alessandro Moreschi, o último <i>castrato</i>	40
Figura 4 <i>Castratori</i> : ferramenta cirúrgica para castração	44
Figura 5 Quadro ilustrativo da técnica da castração	44
Figura 6 Registros de pagamento pela aquisição de cadeiras para castração e a cirurgias locais (conservatório <i>M. di Loretto</i> , Nápoles)	46
Figura 7 Posicionamento das vértebras cervicais	49
Figura 8 Diferenças em tamanho das pregas vocais infantis para adultas	50
Figura 9 Túmulo contendo os restos mortais de Farinelli e de sua sobrinha-neta, Maria Carlota Pisani	52
Figura 10 Esquema de uma esqueleto humano, montado a partir dos restos mortais de Farinelli	53
Figura 11 Restos mortais do <i>castrato</i> Gaspare Pacchierotti	54
Figura 12 Caricatura de uma cena da ópera <i>Flavio</i> , de Handel	55
Figura 13 Caricatura representando Farinelli em trajes femininos	56
Figura 14 Coro da Capela Sistina (1904)	56
Figura 15 Retrato do Paço Imperial	66
Figura 16 Contrato do <i>castrato</i> Tinelli, folha 1	70
Figura 17 Gravura de Fasciotti	73
Figura 18 Catalogação da <i>Cantata Piramo</i> , no site da <i>Ricordi italiana</i>	75
Figura 19 Registro de batistmo de Fasciotti (negativo)	77
Figura 20 Registro de bastismo de Fasciotti (positivo)	77
Figura 21 Transcrição do registro de batismo de Fasciotti, por Riccardo Bertocchi	78
Figura 22 Príncipe Camillo Borghese, protetor de Fasciotti	79
Figura 23 Comprovação da participação de Fasciotti no Carnaval de 1800, no <i>Teatro alla Scala</i>	83

Figura 24 Capa do manuscrito do ato I da ópera <i>Ginevra, ed Ariodante</i>	83
Figura 25 Capa do manuscrito do ato I da ópera <i>Scipione in Cartagena</i>	84
Figura 26 Capa do manuscrito da ópera <i>Sesostri</i>	84
Figura 27 Carta de Romanelli a Melzi, citando Fasciotti	86
Figura 28 <i>Giornale d'indizi giudiziari della Provincia di Bergamo</i> , n. 16 (17/12/1818)	87
Figura 29 <i>Libretto</i> da ópera <i>Cesare in Egitto</i> , no <i>Teatro Imperial de Torino</i> , 1814.....	88
Figura 30 Relato de fuga de dois escravos de Fasciotti	99
Figura 31 <i>Piramo e Tisbe</i> , tela do pintor Andrea Boscoli	107
Figura 32 Exemplo de acréscimo de vírgulas na reiteração de textos	113
Figura 33 Sugestão de versificação para o texto musicado	115
Figura 34 Como executar <i>appoggiaturas</i> , de acordo com Garcia	117
Figura 35 Como executar <i>acciaccaturas</i> , de acordo com Garcia	117
Figura 36 Como criar cadências finais, de acordo com Garcia	118
Figura 37 Sugestão nossa de ornamentação para um trecho que se repete	118
Figura 38 Sugestão nossa para trecho com cadência final	119
Figura 39 Seios paranasais: seio maxilar e seio frontal, <i>ossia voce in maschera</i>	121
Figura 40 Opções adotadas para casos de adaptação do <i>Método de Análise Estatística</i>	124
Figura 41 Linha da mediana do gráfico, mostrando a tessitura	126
Figura 42 Linha vocal <i>Piramo</i> para gráfico 1	129
Figura 43 Gráfico 1 <i>Piramo</i>	130
Figura 44 Linha vocal <i>Piramo</i> para gráfico 2	131
Figura 45 Gráfico 2 <i>Piramo</i>	131
Figura 46 Linha vocal <i>Piramo</i> para gráfico 3	132
Figura 47 Gráfico 3 <i>Piramo</i>	132
Figura 48 Linha vocal <i>Piramo</i> para gráfico 4 (compassos 132 a 137)	133
Figura 49 Linha vocal <i>Piramo</i> para gráfico 4 (compassos 163 a 168)	133
Figura 50 Gráfico 4 <i>Piramo</i>	134
Figura 51 Linha vocal <i>Piramo</i> para gráfico 5 (compassos 142 a 157)	135
Figura 52 Linha vocal <i>Piramo</i> para gráfico 5 (compassos 169 a 170)	135
Figura 53 Linha vocal <i>Piramo</i> para gráfico 5 (compassos 171 a 199)	136
Figura 54 Gráfico 5 <i>Piramo</i>	137

Figura 55 <i>Piramo</i> gráfico final	138
Figura 56 Linha vocal Recitativo e Rondó para gráfico 1	139
Figura 57 Gráfico 1 <i>Recitativo e Rondó</i>	140
Figura 58 Linha vocal <i>Recitativo e Rondó</i> para gráfico 2 (compassos 45 a 49)	141
Figura 59 Linha vocal <i>Recitativo e Rondó</i> para gráfico 2 (compassos 50 a 110)	141
Figura 60 Linha vocal <i>Recitativo e Rondó</i> para gráfico 2 (compassos 111 a 122)	142
Figura 61 Gráfico 2 <i>Recitativo e Rondó</i>	142
Figura 62 Gráfico final <i>Recitativo e Rondó</i>	143

Lista de Tabelas

Tabela 1 <i>Castrati</i> italianos que atuaram na Capela Real do Rio de Janeiro	68
Tabela 2 Participações de Fasciotti em espetáculos não religiosos	91
Tabela 3 Valores recebidos pelos <i>castrati</i> que vieram para o Brasil	93
Tabela 4 Cantata <i>Piramo</i> : texto musicado, transcrição fonética para o IPA e tradução palavra por palavra	112
Tabela 5 Comparação entre os resultados finais das obras <i>Piramo</i> e <i>Recitativo e Rondó</i>	144

Sumário

INTRODUÇÃO	20
CAPÍTULO I – CASTRAÇÃO E MÚSICA NA HISTÓRIA: <i>AD HONOREM DEI</i>	27
1.1 – O procedimento: dados sobre seus sucessos e infortúnios	42
1.2 – Alterações anátomo-fisiológicas da castração	48
1.3 – <i>Castrati</i> em terras portuguesas	58
1.4 – <i>Castrati</i> em terras brasileiras	65
CAPÍTULO II – GIOVANNI BATTISTA FRANCESCO FASCIOTTI	73
2.1 – Fasciotti: um <i>accademico filmarmonico di Bologna</i>	79
2.2 – Fasciotti e a ópera	82
CAPÍTULO III – <i>PIRAMO CANTATA PER VOCE SOLA CON ACCOMPAGNAMENTO DI FORTE PIANO</i>	103
3.1 – O mito di Piramo e Tisbe	107
3.2 – Nossa edição de <i>Piramo Cantata a Voce sola con accompagnamento di Forte Piano</i>	113
3.3 – <i>Piramo</i> sob a ótica de Garcia: escolhas interpretativas	116
3.4 – Interpretando <i>Piramo</i> : desafios vocais na execução da cantata	120
CAPÍTULO IV – A VOZ DE FASCIOTTI	123
4.1 – Processos de quantificação na identidade vocal: o método	123
4.2 – Processos de quantificação na identidade vocal: a análise	128
4.2.1 – A voz de Fasciotti revelada pela cantata	128
4.2.2 – Análise estatística de <i>Recitativo e Rondó</i> , segundo ato da Ópera <i>Coriolano</i> : a voz de Fasciotti revelada pelo Sig. Lavigna	139

CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
REFERÊNCIAS	150
Fontes impressas	150
Fontes secundárias	155
APÊNDICES	157
APÊNDICE A: Nossa edição da cantata <i>Piramo</i>	157
APÊNDICE B: Notas da nossa edição	174
APÊNDICE C: Nossa edição da obra <i>Laudamus a solo di soprano, da Missa Festiva com todo o instrumento de 1817</i> , de Marcos Portugal	178
APÊNDICE D: Nossa edição de <i>Recitativo e Rondó</i> , do segundo ato da ópera <i>Coriolano</i> do Sig. Lavigna, de 1806	222
ANEXOS	256
ANEXO A: Recortes de 26 <i>libretti</i> de óperas com a participação do Sr. Fasciotti, Em ordem cronológica: documentos coletados em Milão, Parma, Bolonha, Veneza e Florença	256
ANEXO B: Neste anexo reunimos as fotos digitais de vários periódicos coletados em nosso trabalho de campo na Itália. Podemos, assim, comprovar muitas das informações históricas que constam nesta tese. Além disso, disponibilizando estes documentos na íntegra, esperamos fornecer outras informações que não chegaram a ser transcritas no corpo desta tese e que poderão ser relevantes para outros pesquisadores com interesses afins	282
ANEXO C: Neste anexo, outros documentos provenientes dos registros do <i>Conservatorio S. Maria di Loreto</i> , em Nápoles, a respeito do pagamento pela aquisição de cadeiras especiais para a castração de garotos e pagamento a cirurgiões locais por serviços de castração	306

Introdução

A primeira vez que tive contato com a temática *castrati* foi no ano de 1997, durante meu bacharelado em canto na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na disciplina de História da Arte, com a Profa. Adriana Romeiro¹, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich). A literatura secundária adotada consistiu, principalmente, no livro *História dos Castrati*, de Patrick Barbier². Desde então, os nomes dos vários artistas mencionados encontraram eco, passaram a exercer um certo fascínio e, de certo modo, influenciaram a minha pesquisa de repertório. Explico: minha voz de contratenor sempre mostrou características um tanto quanto peculiares, o que dificultava o meu rendimento em certos repertórios que, acreditava-se, seriam os mais próprios para o *fach*³ de contratenor. Foi o desejo pelo conhecimento do legado *castrati*, gerado a partir daquele seminário, que me conduziu à procura de um repertório mais direcionado para aquelas vozes, o que acabou por trazer o que considero, nos dias atuais, uma melhor compreensão das minhas próprias características vocais. Porém, por muitos anos, esse interesse concentrou-se em intérpretes do período barroco europeu, pois, na época, eu não sabia que o Brasil recebera, durante o período joanino, a presença de nove cantores *castrati*.

Após concluir uma especialização sobre outra área que sempre me despertou interesse, a performance da canção de câmara brasileira, desta vez na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), decidi que era o momento certo para buscar uma formação mais específica para a interpretação da música antiga. Assim, em 2005 mudei-me temporariamente para Londres, quando tive a oportunidade de estudar com o contratenor inglês e pesquisador dos *castrati* italianos, Nicholas Clapton (1965). O professor Clapton me orientou a investir num treinamento mais específico, com o intuito de desenvolver as condições técnicas

¹ Professora associada no Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil, atuando principalmente sobre a história das culturas políticas em Minas Gerais no século XVIII. Informações coletadas do Lattes em 27/08/2018.

² Nova Fronteira, 1996.

³ No canto lírico, o sistema *Fach*, de origem alemã, é usado para a classificação vocal a partir de certas características de um dado cantor, como sua extensão vocal, tessitura, “tamanho” da voz, timbre, características físicas, aparência, idade, etc.

para a execução do desafiador repertório para *castrati*, pois, afirmou, minha voz teria certas características próprias para interpretar essa literatura, tais como: alta tessitura na voz de fala, possibilidades de cantar trechos escritos para a emissão de voz de peito, uma tessitura mais aguda na emissão da voz de cabeça, etc. Clapton acrescentou ainda que tais atributos colocavam minha voz num lugar à parte da maioria dos contratenores naquele momento. Porém, pensava eu, esse repertório era muito exigente, e inseguranças técnicas e pessoais me fizeram adiar esse objetivo.

Não me sentindo à altura daquele desafio proposto, procurei desenvolver outros projetos de interesse, voltando meus estudos novamente para a prática da canção de câmara brasileira. Assim, concluí o mestrado em performance vocal na University of North Dakota, em 2010, nos Estados Unidos, quando pesquisei a música do compositor Ernani Braga. Em 2012, finalizei com sucesso uma outra especialização, agora em música antiga, na Indiana University – Jacobs School of Music.

Porém, não creio que o assunto *castrati* do seminário de 1997 veio cruzar-se à minha trajetória por um acaso. Sem jamais deixar de instigar minha curiosidade, esse tema iria me direcionar para, no ano de 2014, conhecer o trabalho do prof. Alberto Pacheco, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), por intermédio do seu livro *Cantoria Joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outras virtuosos*⁴, um dos registros mais completos da história dos *castrati* no Brasil.

O pesquisador relata que, em 24 de novembro de 1807, enquanto a família real portuguesa preparava sua fuga para o Brasil, as forças de Napoleão Bonaparte invadiam Portugal. Assim, D. João VI (1767-1826) retirou-se, antes que se concretizasse a iminente invasão de Lisboa, o que aconteceria em dezembro daquele ano, juntamente com toda sua corte para o Rio de Janeiro, chegando às terras brasileiras no oitavo dia de março de 1808. Esse acontecimento levaria a cidade do Rio de Janeiro, na época, capital da colônia portuguesa, ao status de sede de todo o império português, dando início ao período que ficou conhecido como Brasil Joanino (1808-1821). Além da família real viriam, de maneira sucessiva e juntamente com uma série de exímios especialistas em diversos domínios artísticos, músicos de renome e fama, contratados desde a época do reinado de D. João V (1689-1750). Entre os vários cantores, encontravam-se alguns *castrati*.

⁴ Annablume, 2009.

Pacheco (2009) explica como esses cantores assumiriam as vozes de soprano e contralto nas composições executadas nas igrejas locais, papel antes desempenhado pelos meninos cantores do Seminário de São Joaquim, pois às mulheres era vedado cantar nas igrejas. Desde a chegada do primeiro *castrato*, Capranica, que partiu de Lisboa no final de 1809 e aqui esteve a partir de 1810, até a vinda de Domingos Lauretti, o último, em 1817, comprovou-se que foram pelo menos nove os *castrati* a desembarcarem em terras brasileiras. De posse desta informação, vislumbrei a possibilidade da convergência de dois assuntos de interesse pessoal, a performance da música brasileira e os *castrati*, cujo resultado final é a tese de doutorado em Música que agora apresento.

O presente trabalho é de caráter interdisciplinar, pois trata-se de uma investigação em performance musical com intersecção com a musicologia, o que nos possibilita compreender a música composta para a voz de Fasciotti, a personalidade específica que elegemos para pesquisar, tanto sob o ponto de vista da obra quanto de sua perspectiva histórica.

Os primeiros *castrati* contratados pela corte portuguesa, ainda em Lisboa, vieram da Espanha, graças à estreita relação diplomática entre aqueles dois países. Kristina Augustin (2013), em sua tese *Os castrati e a prática vocal no espaço luso-brasileiro*, nos mostra cartas escritas pelo imperador D. João IV, entre os anos de 1645 e 1651, nas quais o governante relata a presença de cantores *castrati* a serviço da Capela Real de Lisboa, revelando que a arte desses cantores era muito apreciada em terras portuguesas.

Contratados, possivelmente, a partir da intermediação dos embaixadores portugueses na Espanha, os *castrati* eram escolhidos de acordo com sua excelência artística. Um vez em Lisboa, ocupavam-se estritamente dos serviços litúrgicos.⁵ A necessidade de ter bons cantores a serviço daquela corte apenas aumentaria no ano de 1716, quando o Papa Clemente XI elevou a Capela Real em Lisboa a Capela Patriarcal.⁶ Então, coube aos embaixadores portugueses em Roma, membros da família Piaggio, a contratação dos melhores músicos italianos que se pudesse encontrar, sem preocupações com os custos.⁷

⁵ Barbier, 1993, p. 7.

⁶ “A antiga diocese ficou dividida em duas até 1740, ano em que foi reunificada. Sucederam-se até hoje dezesseis patriarcas à frente da Igreja lisbonense, de D. Tomás de Almeida a D. José Policarpo: os patriarcas de Lisboa são sempre feitos cardeais no primeiro consistório a seguir à sua nomeação para esta Sé”. Disponível em <https://www.patriarcado-lisboa.pt/site/index.php?cont=40&tem=75>. Acesso em 30.08.2018.

⁷ Augustin, 2013, p. 93.

Por sua vez, Giovanni Battista Francesco Fasciotti, objeto desse trabalho, chegaria ao Rio de Janeiro em 1816, juntamente com outros músicos: dentre eles, os irmãos Marcello e Pasquale Tani, também *castrati*. Jornais que circulavam na época, bem como relatos de viajantes, não apenas citam Fasciotti, como também documentam o sucesso do cantor nas óperas produzidas no Teatro São João.⁸ Em se tratando de um artista que fez o trajeto Itália – Brasil sem nunca ter trabalhado em Portugal, constatamos, no início das nossas pesquisas para a construção desta tese, que pouco se sabia a respeito de seus primeiros anos de atividades musicais na Europa.

A descoberta de partituras manuscritas, com peças dedicadas à voz de Fasciotti, juntamente com *libretti* de óperas, recolhidos nas bibliotecas e conservatórios locais em Milão, Parma, Bolonha, Veneza, Florença e Nápoles, em confronto com os trabalhos de Pacheco e Augustin, nos ajudaram a perceber os feitos de Fasciotti na ópera italiana.

Outrossim, a consulta aos *libretti* e a visita ao arquivo privado da Accademia Filarmonica di Bologna permitiram que entendêssemos o contexto que levou Fasciotti a ser chamado para substituir o *castrato* Marchesi em algumas produções (1800 e 1807), o processo de sua filiação à Accademia Filarmonica de Bologna (1803) e dados sobre sua contratação pelo Príncipe Borghese, de Turim. Quanto a esse último, Fasciotti teria prestado serviços a Camillo Borghese a partir de 1803 até, pelo menos, 1814, ano em que, de acordo com os *libretti* localizados na Itália, o cantor faria seus últimos trabalhos em palcos italianos antes de se mudar para o Rio de Janeiro.

Durante a pesquisa, busquei realizar a revisão bibliográfica relacionada ao tema proposto, procurando confrontá-la com as fontes primárias. Considerei ainda os periódicos da época, essencialmente os italianos *Giornale D’Indizi Giudiziari di Bergamo*, o *Gazzetta di Milano* e os brasileiros *Jornal do Commercio* e *O Spectador Brasileiro*, ambos do Rio de Janeiro).

Isto posto, estruturei essa tese de doutorado em quatro capítulos. No capítulo I, apresento um estudo sobre a prática da castração e sua inserção na história da música. Nesse contexto, explico como era feita a orquiectomia nos meninos candidatos a uma vaga de canto nos conservatórios locais, seus possíveis efeitos fisiológicos, psicológicos e vocais, e as alterações anátomo-fisiológicas esperadas. Também ofereço um breve panorama da presença dos *castrati* em terras portuguesas e como esses chegaram ao Brasil.

⁸ O teatro São João foi inaugurado em 12 de outubro de 1813, data de aniversário do príncipe D. João VI, no Largo do Rossio. “A edificação do teatro foi determinada pelo Decreto baixado em 28 de maio de 1810, assinado pelo Príncipe Regente. Disponível em <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=38&cdP=14>. Acesso em 13.12.2015.

No capítulo II, concentro-me nas características históricas e biográficas a respeito de Giovanni Battista Francesco Fasciotti. Assim, pude registrar a história do *castrato*, com dados sobre seu nascimento, seu processo de filiação à Accademia Filarmonica di Bologna, seu contrato de trabalho junto à citada corte de Camillo Borghese, e suas participações em espetáculos de ópera na Itália. Comparo seus ganhos mensais na corte portuguesa do Rio de Janeiro com o dos demais *castrati* presentes, para mostrar que Fasciotti foi um dos mais bem pagos dentre todos os cantores da época.

O capítulo III apresenta a obra *Piramo Cantata per voce sola con accompagnamento di forte piano*, de autoria do próprio Giovanni Fasciotti, uma edição da Ricordi italiana, de 1815. Até o momento, *Piramo* é o único registro de Fasciotti como compositor. Também registro o conto por trás do mito de Píramo e Tisbe, que serviu de texto para a criação de Fasciotti, com uma tabela do texto musicado, com transcrição para o alfabeto de fonética internacional (IPA) e tradução poética.

A partir da edição da Ricordi, elaboro minha própria edição da cantata *Piramo*, com características híbridas de *Urtext* e crítica, com preocupações práticas. Para facilitar a leitura:

- transcrevi as linhas vocais originais, na clave de dó na primeira linha, para a clave de sol na segunda linha;
- explico minhas decisões editoriais, e sugiro uma possibilidade de versificação, bem como algumas decisões interpretativas, a partir do *Tratado de Canto* de Manuel Garcia;
- apresento exemplos pessoais de cadências e ornamentações;
- levanto algumas questões sobre a interpretação dessa obra, originalmente escrita para a voz de um *castrato*, por uma voz de contratenor moderno.

Finalmente, no quarto e último capítulo faço uma análise da voz de Fasciotti por meio do *Método de Análise Estatística da Voz*, criado por Alberto Pacheco, em 2007, com base em duas obras compostas para a voz do cantor. A análise dos resultados dos gráficos criados a partir do método sugere qual seria a tessitura, a extensão e a região melhor da voz do *castrato*. Esses dados são comparados com os resultados obtidos pelo professor Pacheco, ao aplicar seu método na

dedicatória *Laudamus a solo di soprano*, da *Missa Festiva com todo o instrumento de 1817*, de Marcos Portugal (1762-1830).⁹

Na seção dos apêndices, apresento a minha edição da cantata *Piramo* (Apêndice A), com suas respectivas notas de edição (Apêndice B). Da mesma forma, ofereço as edições das obras *Laudamus a solo di soprano*, da *Missa Festiva com todo o instrumento de 1817*, de Marcos Portugal (Apêndice C), e *Recitativo e Rondó*, do segundo ato da ópera *Coriolano* do Sig. Lavigna, de 1806 (Apêndice D).

Já nos anexos podem ser encontrados:

- 26 *libretti* de ópera produzidos entre 1800 e 1814, recolhidos durante nossa viagem à Itália, em que se lê o nome de Fasciotti no elenco de solistas (Anexo A);
- cópias de alguns periódicos da época que comprovam muitas das informações históricas que constam nesta tese. Além disso, ao disponibilizar estes documentos na íntegra, espero fornecer outras informações que não chegaram a ser transcritas no corpo desta tese e que poderão ser relevantes para outros pesquisadores com interesses afins (Anexo B);

⁹ “Filho de Manuel António da Ascensão e de Joaquina Teresa Rosa. Foi aluno do compositor João de Sousa Carvalho, realizando sua primeira composição já aos 14 anos de idade. Com 21 anos já era organista e compositor da Sé Patriarcal de Lisboa, e em 1785 foi nomeado mestre do Teatro do Salitre, para o qual escreveu farsas e entremezes, além de modinhas. Muitas das suas melodias se tornaram populares, caindo também no gosto da corte portuguesa, que lhe encarregou obras religiosas para o Palácio Real de Queluz e outras capelas utilizadas pela Família Real. Inicialmente assinava suas obras como Marcos António mas, para que seu nome soasse mais aristocrático, acrescentou depois o ‘da Fonseca Portugal’, emprestado do padrinho de casamento dos pais. Graças à fama na corte, conseguiu uma bolsa para ir à Itália em 1792, onde permaneceu, com interrupções, até 1800. Fixando-se em Nápoles, compôs várias óperas em estilo italiano que foram muito bem recebidas e encenadas em vários palcos italianos, como os teatros La Pergola e Pallacorda de Florença, San Moise de Veneza e La Scala de Milão. Ao todo, Marcos Portugal escreveu mais de vinte obras na Itália, principalmente óperas bufas e farsas. Voltou a Portugal em 1800, sendo nomeado mestre de música do Seminário da Patriarcal e maestro do Teatro de São Carlos de Lisboa, para o qual compôs várias óperas. Em 1807, com a chegada das tropas napoleônicas, a Família Real Portuguesa fugiu para o Rio de Janeiro, mas Marcos Portugal ficou em Lisboa, chegando, mais tarde, a trabalhar para os invasores franceses, regendo no São Carlos os concertos comemorativos da ocupação de Portugal por Junot. Em 1811 Marcos Portugal viajou para o Rio de Janeiro a pedido do Príncipe Regente (outros dizem que por interferência de D. Carlota Joaquina), sendo recebido como uma celebridade, e nomeado compositor oficial da Corte e Mestre de Música de Suas Altezas Reais os Infantes. Trazia na bagagem ‘seus punhos e bofes de renda, com os seus sapatos de fivela de prata e suas perucas empoadas, a sua ambição e a sua vaidade.’ Em 1813 foi inaugurado no Rio de Janeiro o Teatro Real de São João – construído à imagem do Teatro de São Carlos em Lisboa – para o qual Marcos Portugal compôs várias obras e onde foram encenadas várias de suas óperas. Nessa época, escrevia especialmente obras religiosas. Tinha uma posição privilegiada na corte, sendo professor de música do príncipe Pedro, futuro Pedro I do Brasil e Pedro IV de Portugal. Em 1821, sua saúde já precária, foi vítima de dois ataques apopléticos. Por isso, Portugal não acompanhou D. João VI quando a corte regressou a Portugal. Com a saúde a deteriorar-se, não permaneceu no Rio, onde o terceiro ataque de AVC em 1830 foi fatal. Morreu relativamente esquecido, no dia 17 de fevereiro de 1830, no Rio de Janeiro.” Disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=3263&lang=PT&site=ic. Acesso em 28/08/2018.

- documentos encontrados nos registros do antigo conservatório napolitano *Santa Maria di Loreto*, a respeito da aquisição de cadeiras especiais para a castração de garotos, bem como do pagamento de honorários cirúrgicos (Anexo C);

Por fim, espero conduzir o leitor na compreensão dos fundamentos sob os quais se deu a influência de Fasciotti em toda uma prática vocal no Rio de Janeiro, a saber:

- a importância do papel do *castrati* na música ocidental;
- o fato de o cantor possuir um timbre de voz muito raro;
- sua importância social enquanto artista famoso, abastado, e membro da corte real;
- o mérito do seu fazer musical nesse processo.

Busquei não apenas catalogar dados, mas também analisá-los no intuito de interpretar as fontes para, a partir dessa percepção, tirar minhas próprias conclusões a respeito da importância do *castrato* Giovanni Battista Francesco Fasciotti, no cenário musical do Rio de Janeiro Joanino. Deste modo, com essa tese concluo o meu doutorado em música, convencido de que existem aspectos históricos ainda por esclarecer, documentos a serem encontrados, mas ciente de que esse é um trabalho que irá me acompanhar para a velhice. Afinal de contas, quatro anos se passaram e, embora o trabalho não termine por aqui, nosso tempo esgotou-se; ao menos por ora.

Capítulo I

Castração e música na história: *Ad honorem Dei*

A prática da castração remonta a tempos antigos, fato que pode ser comprovado, por exemplo, em diversas passagens da Bíblia. O primeiro registro encontra-se no livro do Deuteronômio (Cap. 23, v. 1): “Nenhum homem castrado, que tenha esmagado os testículos, ou amputado o órgão genital poderá fazer parte do povo de *Yahweh*, o SENHOR.”¹⁰ Nesse contexto de antiguidade, a castração era praticada por povos invasores como arma de guerra, no intuito de impedir a reprodução dos derrotados, uma maneira de garantir a posse da terra conquistada.

O texto bíblico supracitado claramente nos leva a perceber que existiam duas variantes no campo da castração humana: a castração por assim dizer, quando apenas os testículos eram retirados, e a emasculação, quando tanto os testículos quanto o próprio órgão sexual eram amputados. Tanto na China quanto no Vietnã, rapazes eram emasculados como forma de garantir a guarda segura das mulheres dos reis. As funções daqueles eunucos incorporavam desde a prática de massagem à maquiagem daquelas sob custódia, num ritual preparatório para o encontro nupcial. Na figura abaixo pode-se observar a mutilação na genitália masculina resultante da emasculação, prática em que tanto escroto quanto genitália eram removidos, algo diferente do que acontecia com aqueles que eram castrados para a música:

¹⁰ <http://bibliaportugues.com/deuteronomy/23-1.htm>. Acesso em 05.02.2017.



Figura 1: Um eunuco chinês.¹¹

Outros registros históricos parecem sugerir que os povos persas seriam os mais antigos a adotarem a prática, mas sabe-se que as civilizações gregas e romanas castravam seus escravos, com a finalidade de os tornar mais dóceis e fáceis de controlar; que os chineses “fizeram disso um comércio, a fim de atender ao gosto muito difundido naquele país pelos rapazes de aspecto feminino”; e que os árabes faziam o uso de eunucos na guarda da castidade das mulheres do sultão, ao lhe entregarem a responsabilidade da vigilância do harém (BARBIER, 1993, p. 6-7). Sobre a última citação, podemos acreditar que a presença de eunucos para a proteção da castidade das mulheres de sultões tinha por objetivo principal obstaculizar o relacionamento físico/sexual desses guardas com as inúmeras esposas de seus governantes.

Para melhor entendermos a terminologia usada nesse estudo, optamos por adotar a definição de Augustin (2013, p. 1), para o termo *castrati*:

¹¹ Foto de um eunuco da Dinastia Qing (1644-1912), extraída do site <http://chinaimperial.blogspot.com/2008/03/dinastia-qing-1644-1912.html> Acesso em 30.08.2018.

Quando hoje utilizamos a expressão *castrati*, plural da palavra italiana *castrato*, nos referimos única e exclusivamente a membros de uma coletividade masculina que foram castrados com objetivo da preservação da voz infantil, aguda, visando uma carreira musical. Essa intervenção cirúrgica, no menino entre oito a doze anos, tinha como objetivo inibir a produção do hormônio masculino, a testosterona, a fim de evitar a mudança de voz na fase da puberdade. Essa cirurgia preservava a voz aguda infantil enquanto o cantor se desenvolvia fisicamente, adquirindo potência vocal de um homem, técnica e maturidade musical de um adulto.

Da mesma maneira, Patrick Barbier, em seu livro *Histoire des Castrats*, de 1989, traduzido para o português por Raquel Ramallete, em 1993, com o título *História dos castrati*, traz a seguinte definição na aba da capa:

Durante os séculos XVII e XVIII, num período de quase duzentos anos, as grandes estrelas do Bel Canto, que arrastavam multidões, reis e plebeus para os teatros, não eram cantoras nem cantores, mas *castrati*, sopranos masculinos emasculados antes da adolescência, conservando, graças a essa renúncia à virilidade, o registro alto (agudo) da sua voz. Unindo, num todo híbrido, as qualidades específicas das vozes da criança, do homem e da mulher, sem ser nenhuma delas, o extraordinário virtuosismo e poder emocional da voz dos castrados representou o apogeu insuperável da arte do canto para a estética do artifício, característica do período barroco.

Desde a Idade Média, a Igreja Católica teria mantido a imposição do apóstolo Paulo, que vedava a participação de mulheres em espetáculos públicos, conforme registrado na epístola bíblica aos Coríntios (cap. 14, v. 34) que diz: “Conservem-se as mulheres caladas nas igrejas, porque não lhes é permitido falar; mas estejam submissas como também a lei o determina.”

Já o séc. XVII veria “Inocência XI (papa entre 1676-1689) promulgar a proibição da atuação das mulheres nos teatros dos Estados Pontificais (AUGUSTIN, 2013, p. 207)”, um veto que permaneceria nos séculos vindouros. Basta consultar o documento *Motu Proprio tra le sollecitudini del sommo pontefice Pio X sulla musica sacra*, de 22 de novembro de 1903, do Papa Pio X (entre 1903-1914), para entendermos um pouco mais do pensamento da Igreja Católica em relação à presença feminina na liturgia. Esse entendimento está explícito na parte V do documento, na subseção sobre os cantores, linha 13, em que lemos:

... i cantori hanno in chiesa vero officio liturgico e che però le donne, essendo incapaci di tale officio, non possono essere ammesse a far parte del Coro o della cappella musicale. Se dunque si vogliono adoperare le voci acute dei soprani e contralti, queste dovranno essere sostenute dai fanciulli, secondo l'uso antichissimo della Chiesa.¹²

Devido a essa proibição, os coros eclesiásticos, já antes formados exclusivamente por crianças e falsetistas nas vozes de soprano e contralto, teriam essas posições ocupadas lentamente pelos *castrati*; a presença daqueles cantores, na música, seria notada por um período de quase 230 anos (BARBIER, 1993, p. 1-2). Isso nos confirma que a música é um documento que atesta o seu tempo, caminhando de mãos dadas não apenas com a estética do período histórico em que é composta, mas também caminhando com convicções políticas e até mesmo religiosas de sua gênese.

Até o presente momento não foi possível precisar quando a castração começou a fazer parte das práticas musicais das sociedades ocidentais. Barbier (1993, p. 17), porém, explica que o fenômeno dos *castrati* já apareceria, embora de maneira restrita, nos coros papais em meados do séc. XVI, alcançando ainda um maior destaque após o surgimento da ópera, no séc. XVII. O mesmo autor ainda afirma que o Papa Clemente VIII (entre 1592-1605), após um momento de grande encantamento diante dos primeiros sopranos contratados pela Capela Sistina, acabaria por facultar a castração de meninos, desde que a cirurgia fosse feita exclusivamente *ad honorem Dei* (para a glória de Deus). Augustin (2103, p. 75) ainda acrescenta que o mesmo pontífice foi quem também autorizou “a castração unicamente ad honorem Dei, fazendo com que cada vez mais o número de cantores castrados no Vaticano aumentasse”.

A Igreja, que até então teria se mostrado desfavorável à prática da castração, foi a instituição que daria a eles um local de destaque, no âmbito de sua liturgia. Augustin (2013, p. 88) explica que “o papa Alexandre VI (no período entre 1492-1503), por meio de uma série de alianças firmadas entre o papado e a coroa espanhola, foi um dos primeiros a permitir e incentivar a contratação de *castrati* espanhóis para cantarem na Capela Giulia, no Vaticano”.

¹²“Os cantores têm na Igreja um verdadeiro officio litúrgico e, por isso, as mulheres sendo incapazes de tal officio, não podem ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical. Querendo-se, pois, ter vozes agudas de sopranos e contraltos, empreguem-se os meninos, segundo o uso antiquíssimo da Igreja”. Disponível em http://w2.vatican.va/content/pius-x/it/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini.pdf Acesso em 06.01.2018. Tradução nossa, como o serão todas as demais a seguir, à exceção dos casos em que se assinalar o responsável.

Na verdade, através da Espanha é que tudo viria a acontecer no plano musical. Introduzidos pela civilização moçárabe por volta do século XII, certos eunucos, com sua voz espantosa, iriam pouco a pouco conquistando um lugar considerável na liturgia católica, para atingir o apogeu no século XVI. Uma bula do papa Sisto V (1585-1590), dirigida ao núncio apostólico na Espanha, prova muito claramente que os *castrati* eram admitidos já há muito tempo nas principais igrejas da Península Ibérica. [...] Embora os arquivos do Vaticano não registrem isso no século XVI, é bastante provável que um certo número desses cantores, e particularmente dois nomes tão famosos como Francesco Soto e Giacomo Spagnoletto, fossem verdadeiros *castrati*, e não falsetistas. O fato parece ainda mais plausível porque Loreto Vittori, o primeiro grande *castrato* do século XVII, foi exatamente aluno do padre Soto. Um fato é certo: o fim do século XVI constitui o momento decisivo que marcou o início da utilização dos *castrati* cantores na música romana, ela própria pivô do mundo musical religioso da época (BARBIER, 1993, p. 7-8).

Dentre as fontes consultadas, duas confirmam que Soto (s.d.) e Spagnoletto (s.d.) foram realmente os primeiros *castrati* a fazerem parte do Coro Pontifical, até então composto apenas por cantores falsetistas. Sapio (2017, p. 150) afirma que ambos eram *castrati*, e que teriam entrado para o coro da Capela Vaticana com o apoio do papa Clemente VIII, em 1599. Do mesmo modo, Augustin (2013, p. 33) confirma que Spagnoletto era realmente um cantor *castrato*.

Outrossim, Barbier (1993, p. 8-9) também considera 1599 como sendo o ano da admissão oficial de dois cantores comprovadamente *castrati* no Coro Pontifical: Pietro Paolo Folignati (Petrus Paulus Folignatus Eunuchus) e Girolamo Rossini de Pérouse (Hyeronimus Rosinus Perusinus Eunuchus). De acordo com o autor, ao fazê-lo, papa Clemente VIII “desconsiderou o próprio cânon da Igreja” (BARBIER, 1993, p. 8).

Se não existe um consenso a respeito do nome dos primeiros cantores *castrati* do coro papal, os autores concordam que foi o Papa Clemente VIII quem favoreceu a entrada desses cantores no Vaticano, no ano de 1599.

Com a admissão de Folignati (s.d.) e Rossini (s.d.), o papa passaria a não mais admitir cantores falsetistas para as partes de soprano no coro, tratando logo de substituí-los, no espaço de alguns anos, por *castrati*. Aos falsetistas seriam confiadas apenas as partes de contralto. Desta maneira, começaria a importação de cantores *castrati* espanhóis que, juntamente com outros

castrati italianos, viriam a compor a nova geração de sopranos do Coro Pontifical. Dentre aqueles, destaca-se Loreto Vittori¹³ (1600 - 1670), admitido em 1622.

A igreja romana, que possuía em seus coros cerca de 100 cantores *castrati* em 1692, veria esse número dobrar, menos de um século depois, mais especificamente no ano de 1780, graças à concordância do papa Pio VI cujo pontificado se estendeu de 1775 a 1799 sobre a prática da castração para fins musicais (SCHOLZ, 2001, p. 276). O que inferimos após a consulta bibliográfica para a construção desse primeiro capítulo é que, com uma política ambígua em relação à castração, a Igreja Católica às vezes condenava a prática, o que não a impedia de acolher os melhores *castrati* para suas atividades musicais.

O posicionamento da Igreja Católica em relação aos *castrati*, e à prática da castração com finalidade musical, sempre foi bastante contraditório. Alguns papas como Alexandre VI (papa entre 1492 e 1503), Gregório XIV (papa entre 1590 e 1591) e Clemente VIII (papa entre 1592 e 1605) foram mais acolhedores e flexíveis em relação à castração, tolerando e até mesmo aprovando a presença dos *castrati* em seus grupos corais e na vida religiosa (Barbier 1993, p. 103; Cappelletto 1995, p. XIII).

Outros papas consideravam a castração como uma anomalia, uma amputação pecaminosa, contrariando a original natureza do homem, a saber: Inocêncio XI (papa entre 1676 e 1689), Bento XIV (papa entre 1740 e 1758), Clemente XIV (papa entre 1769 e 1774) e Leão XIII (papa entre 1878 e 1903). Estes foram menos compreensivos e lançaram mão de decretos proibitivos reprovando a emasculação (Barbier, 1993, p. 102-103).

A escolha de se ter um coro formado por *castrati*, consagrada, de certo modo, pela própria Capela Pontifical, foi aos poucos sendo difundida, por meio dos mestres de capela, para outras catedrais e igrejas italianas. Embora a castração fosse o veículo usado para garantir a manutenção dos coros clericais, não nos é possível identificar a responsabilidade direta pela autorização do procedimento naqueles meninos.

Mas como se dava a trajetória desses possíveis castrados? Segundo Augustin (2013, p. 39-46), tudo começava quando um *maestro di musica* percebia, entre seus pupilos, um garoto que demonstrasse maiores aptidões musicais. Tendo escolhido o suposto candidato, aquele maestro trataria de convencer a família do menino sobre as vantagens de entregá-lo à castração

¹³ Loreto Vittori: poeta, libretista, compositor e um dos primeiros cantores castrados da Itália. Descoberto pelo Bispo Maffeo Barberini (futuro Papa Urbano VIII), trabalhou como cantor *mezzosoprano* na Capela Sistina do Vaticano, de 1622 até 1670. Informações recolhidas em <https://musopen.org/composer/loreto-vittori/> Acesso em 12.06.2016.

para fins musicais, com promessas de um futuro melhor. Porém, na maioria dos casos a promessa não se concretizava, uma vez que a cirurgia em si não garantia o desenvolvimento de uma voz bela e apta para uma carreira musical. Os pais, por sua vez, precisavam encontrar pretextos, frente à sociedade local e ao próprio filho, quando este tivesse a plena consciência do ocorrido, para o motivo da castração. Para os que não conseguiam um laudo médico com algumas justificativas mais aceitáveis, embora também pudessem ser fantasiosas, qualquer outra desculpa serviria. Exemplos: “uma malformação congênita, uma queda feia de cavalo, uma mordida de animal ou o pontapé mal colocado de um amiguinho” (BARBIER, 1993, p. 22). Esses argumentos nem sempre eram suficientes para validar uma medida tão drástica e de consequências tão severas, e muitos *castrati*, durante a vida adulta, por guardarem ressentimentos quanto à sua castração, escolheriam o distanciamento total da família. Barbier lista possíveis razões, justificáveis ou não, que levariam famílias a entregarem os filhos para a castração

Se bem que não se possa estabelecer uma verdadeira relação com a música e o canto, pode-se dizer que o fenômeno da castração tocou de perto ou de longe toda a Europa medieval: sempre usada em diversos lugares para torturar os cativos, ela servia também como castigo contra os que haviam cometido crime ou estupro; além disso, a Faculdade não fazia rodeios para utilizar-se dela, em geral, injustificadamente, como terapia curativa ou preventiva contra certos males tais como a lepra, a loucura, a epilepsia, a hidrocele, a gota e certas doenças inflamatórias. Durante muito tempo ainda, pretendeu-se curar a hérnia por esse meio. Era um dos muitos pretextos invocados pelas famílias italianas para justificar a operação em plena época de ouro dos *castrati* cantores (Barbier, 1993, p. 7).

A figura a seguir nos mostra um caso de hidrocele, uma das doenças que poderiam ser tratadas, de acordo com a mentalidade da época (séculos XVII e XVIII), por meio da castração:



Figura 2: Foto mostrando um caso de hidrocele.¹⁴

A castração dos meninos não era garantia de sucesso, no que concerne às qualidades vocais dos futuros cantores *castrati*. Em muitos casos, quando a cirurgia não trazia os resultados pretendidos, o cantor era encorajado a aprender algum instrumento, assegurando-lhe assim a possibilidade de ter um emprego como instrumentista dentro da própria instituição, o que lhe garantiria uma contratação vitalícia com direito a pensão e aposentadoria. Esses eram considerados como sendo *castrati* que perderam a voz. Barbier discorre sobre essas situações apoiando-se em trecho das *Conclusioni de Santa Maria di Loreto*, documento datado de 23 de setembro de 1763 e conservado no arquivo da Igreja San Pietro a Majella:

Observou-se também que certos eunucos, se bem que tenham sido admitidos com boa voz, tornaram-se depois, pela mudança da idade ou por doença, incapazes de cantar. Considerando que já estão no Conservatório, a caridade exige que não sejam abandonados; encarregamos por isso os mestres-capela do Conservatório de fazer todo o possível para orientá-los no canto, pondo-os para cantar em voz de contralto, que ele usem de todos os meios para ensiná-los a tocar um instrumento em que consigam êxito e possam assim prover as suas próprias necessidades. Setembro de 1766 (BARBIER, 1993, p. 47).

Os *castrati* que conseguiam sucesso com a cirurgia e eram admitidos nos conservatórios, geralmente, assumiriam o compromisso de lá permanecerem por pelo menos seis anos. Vale a reflexão, nesse momento, de que qualquer cantor que ingressasse nesses conservatórios, teria

¹⁴ <http://www.drnroy.com/disease/Hydrocele/> Webpage do Dr. N. Roy, Sexólogo. “Hydrocele”. Acesso em 04.02.2017.

apoio total no percurso de sua vida por quase uma década ou mais, com garantia de moradia, alimentação e vestuário. Assim, famílias pobres frequentemente se mostraram agradecidas às instituições que, sob a referida condição, recebiam seus rebentos para servirem à música. Na busca por dados que confirmem essa informação, apresentamos a seguir duas cartas endereçadas a conservatórios italianos distintos, o Conservatorio Real Pietà dei Turchini e o Conservatorio Real de S. Maria di Loreto.

Giovani Francesco Pellegrino, eunuco, que canta com voz de contralto, muito humilde servidor de Vossa Senhora Illustríssima, expõe humildemente como, tendo vindo de Lucca para melhor se aperfeiçoar em música deseja entrar para o Conservatório *Real da Pietà dei Turchini* ... (Arq. De San Pietro a Majella, XIII. 7. 18. 5 *apud* BARBIER, 1993, p. 28).

Giuseppe Giuliano de la Terra de la Castelluccia se põe humildemente aos pés de Suas Senhorias Illustríssimas, e lhes suplica que concedam sua admissão entre os alunos do Conservatório *Real de S. Maria di Loreto*, sendo eunuco, com voz de soprano, e se compromete a permanecer no Conservatório durante dez anos ... (Arq. de *San Pietro a Majella*. XIII. 7. 18. 10 *apud* BARBIER, 1993, p. 27).

Outro fator que passaria a justificar a prática da castração estaria intimamente relacionado às dificuldades financeiras enfrentadas pela Itália, a partir da segunda metade do século XVI. “Cobranças de impostos pelo governo espanhol, vários anos de má colheita, epidemias de peste, abalos vulcânicos e guerras” causariam fome e orfandade em várias famílias; a castração de meninos podia ser, em muitos casos, a única opção de vislumbrar perspectivas de sobrevivência para alguns (BARBIER, 1993, p. 32; FELDMAN, 2007, p. 12). “Nessas condições, tornar-se um *castrato* ou castrar seu próprio filho não parecia ser uma grande desgraça” (ROSSELLI, 1988 *apud* SOWLE, 2006, p. 6). Scholz (2001, p. 278) afirma que o próprio governo napolitano teria contribuído para o aumento dos índices de castração. Segundo o autor, com a anuência do poder público, toda família camponesa que tivesse ao menos quatro filhos homens poderia entregar legalmente um deles, possivelmente o mais jovem, para a castração com finalidades religiosas. Como resultado, o número de meninos operados por razões musicais aumentaria consideravelmente.

O declínio dos *castrati* na Europa aconteceria ao longo do século XVIII, a partir de quando o número daqueles cantores, em atuação, começaria igualmente a diminuir. Assim, em 1780 já era muito difícil encontrar um número razoável de bons cantores *castrati* que pudessem atender as altas demandas das cortes europeias e das casas de ópera. Parte desse declínio se deve ao fato de que, em 1798, o papa Pio VI revogou, em seus Estados, conforme nos afirma Barbier, “a proibição durante tanto tempo imposta às mulheres de subir num palco de teatro” (1989, p. 188).

Embora durante o veto não lhes fosse permitido cantar ou atuar em público, às mulheres era permitido estudar música e muitas o fizeram. Naquele cenário de novas oportunidades com a queda da proibição, as mulheres tornaram-se as grandes rivais, na música, das estrelas *castrati*, tendo a seu favor o fator da cena. Assim, os italianos não mais precisariam travestir um *castrato* para que esse cantor pudesse encenar papéis femininos. Agora era possível ter figuras mais graciosas em cena, cuja estatura seria mais compatível com a dos cantores não-castrados (tenores e barítonos), uma simetria nem sempre possível durante a era *castrati*.

Junta-se a isso o fato de que, a começar pelos franceses, principalmente por filósofos iluministas como Voltaire (1694-1778), o *castrato* passaria a ser visto como algo que ofendia à razão, quer por sua voz diferente, quer por seus modos efeminados, como registrado pelo próprio filósofo, no capítulo 25 de sua obra *Candide*:

Quem quiser que vá ver más tragédias em música, onde as cenas são feitas somente para conduzir, despropositadamente, duas ou três canções ridículas que valorizam o gogó de uma atriz; quem quiser ou puder, que se desmanche de prazer ao ver um castrado cantarolar o papel de César ou de Catão, e ficar passeando desajeitadamente no palco; por mim, já faz muito tempo que desisti dessas pobrezaas, que hoje em dia fazem a glória da Itália, e que são pagas tão caro pelos soberanos (VOLTAIRE, 1918 *apud* BARBIER, 1993, p. 185-186).

O movimento contra a castração e os próprios *castrati*, começado na França, não demoraria a chegar na própria Itália, onde uma crescente onda de conscientização das questões morais colocadas pela castração parecia tomar conta da sociedade. Até mesmo a Igreja Católica, por muito tempo uma acolhedora preferencial da arte dos *castrati*, voltaria a condenar o costume de se mandar castrar garotos, conforme registrado na obra *De Synodo dioeclesiana*, do papa Bento

XIV (1675-1758), na qual e foi declarado “que a amputação de qualquer parte do corpo nunca era legal, salvo em caso de absoluta necessidade médica (BARBIER, 1993, p. 187).

Augustin (2013, p. 78-79) argumenta que “a razão da diminuição do número de *castrati* é hoje uma tarefa difícil para quem deseja encontrar explicações precisas”. A autora sugere que parte desse ocaso se deve à “recuperação da economia italiana”, por volta de 1730. Se antes os pais tinham uma motivação para sacrificar “a virilidade do menino em busca de uma educação sólida, moradia e alimentação, segurança financeira para si e para a família”, a prática tornou-se menos atraente com “o fechamento de vários mosteiros e o fim de alguns coros.” Não mais existiriam tantas justificativas plausíveis para que aos pais permitissem a castração de seus filhos. Em Rosselli (1988, p. 179):

[...] o gradual declínio do ascetismo cristão, que se manifestou através do século XVIII na diminuição dos membros das ordens religiosas, interligado com as mudanças econômicas e demográficas já mencionadas. Se, como já afirmei, a decisão de tornar um filho *castrato* significou para a maioria das pessoas uma decisão para fazer dele um cantor de igreja – ou mais drástica, gananciosa ou arriscada de matriculá-lo em uma ordem monástica – tal escolha tornou-se menos atraente quando houve uma redução no número de coros de igreja ou o fim dos mesmos (Rosselli, 1988, p. 179).

Além do contexto político, religioso e econômico, a diminuição e consequente desaparecimento dos grandes conservatórios em Nápoles – considerados como sendo os grandes centros de treinamento para *castrati*, onde professores como Nicola Porpora (1686-1768), *maestro di canto* de estrelas como Farinelli e Cafarelli (1710-1783), treinava seus pupilos – viria a contribuir para o declínio da prática da castração e, subsequentemente, para o progressivo decréscimo dos próprios *castrati*. Quer seja por má administração do pessoal da época, por incompetência dos professores de canto na era pós Porpora, ou por razões políticas, aqueles centros deixaram de ser referência na arte do canto (BARBIER, 1989, p. 187-188).

Paralelamente a isso, somam-se os seguintes fatores, de ordem cultural e social: a difusão das ideias de masculinidade associadas a levantes militares, alistamento às forças armadas e bravura no combate, propagadas pela Revolução Francesa; a Declaração dos Direitos do

Homem,¹⁵ documento também culminante da Revolução Francesa; as medidas tomadas por Francisco I da Lombardia-Vêneto, que exigiria a exclusão dos *castrati* dos palcos italianos; o decadência da ópera séria. Assim, formava-se o cenário favorável para a extinção da prática da castração por razões musicais (BARBIER, 1993, p. 187-189).

Embora todos esses fatores acabassem por contribuir para que os *castrati* da época tivessem menos demanda nos teatros italianos, tal processo não impediria que aqueles cantores pudessem assinar contratos em teatros estrangeiros. No entanto, como passaram a pertencer a uma categoria de vozes raras, muitos de tais cantores veriam nesse movimento a oportunidade de receberem aumento de salários e de fazerem exigências cada vez mais exóticas, buscando valorização pessoal e artística. Nesse movimento, Portugal se apresentava como um promissor mercado de trabalho.

Assim, podemos concluir que a estratégia da castração entrou na história da música quase por um acaso, pois a descoberta de que um *castrato* poderia ter uma bela voz era um acontecimento casual; a princípio, a prática era usada como arma de guerra, como processo para formação de eunucos, e não com fins musicais. A importação da prática, dentro da música, chegou à Itália por intermédio da fama de alguns *castrati* espanhóis, porém o histórico do processo da castração de meninos é repleto de controvérsias. Um exemplo, o caso da Igreja Católica: embora fosse a primeira a se opor ao ato, rapidamente encontrou nos *castrati* a solução para elevar seu serviço eclesiástico na Capela Sistina a um nível de maior excelência artística. Para isso, bastaria aceitar que alguns meninos fossem castrados para a glória de Deus. Ao mesmo tempo, pretendia sugerir, por meio desse acolhimento cristão, estar praticando, por razões musicais, a caridade.

Junta-se a isso o fato de que, após anos de dedicação e devoção ilimitadas aos serviços religiosos, com a queda do veto que proibia as mulheres de cantarem em público, oposição essa criada pela própria instituição, aumentaria no seio dela a repressão à prática da castração, começando o movimento que condenaria o fenômeno *castrati* à extinção. Ou seja, a Igreja sucessivamente combateu, acatou e acolheu e, finalmente, reprimiu a castração.

¹⁵ Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, 1793, art. VI: a liberdade é o poder que penitente ao Homem de fazer tudo quanto não prejudique os direitos do próximo: ela tem por princípio a natureza; por regra a justiça; por salvaguarda a lei; seu limite moral está nesta máxima: - “Não faça aos outros o que não quiseras que te fizessem”. Extraído de <http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/dec1793.htm>. Acesso em 11.12.2015.

O Estado, por sua vez, após ter não apenas permitido a castração de garotos, mas também legislado sobre a prática, ao permitir que uma família numerosa pudesse – por motivos musicais – entregar o filho mais novo para a castração, passou a dificultar a vida artística daqueles cantores, chegando a proibi-los de exercer a profissão. Afinal de contas, o mundo dos *castrati*, como outrora conhecido, tinha mudado e doravante não haveria espaço para aqueles homens de voz aguda; o novo mundo exigia homens fortes, viris, prontos para a guerra, se assim fosse necessário; e um exército poderia “tirar pouco proveito de canhões desprovidos de balas!” (BARBIER, 1989, p. 188).

De um ponto de vista ético, cumpre ponderar que, a despeito do desenvolvimento vocal que a castração possibilitou, o qual contribuiu amplamente para a música nos séculos em que essa sistemática foi adotada, não foram poucas as situações problemáticas decorrentes das intervenções cirúrgicas clandestinas às quais diversas pessoas eram submetidas.

Por um lado, identificamos o avanço técnico-vocal alcançado no universo dos castrados, artistas reverenciados durante séculos por seus feitos virtuosos. Esse dado da história reflete o sucesso da habilidade extrema, obtida à custa de enormes sacrifícios, de cantores cuja capacidade revestiu a prática vocal de uma beleza inaudita e até idealizada. Por outro lado, a evidência documental atesta o desperdício de vidas envolvidas no procedimento que viabilizava características tão singulares, com consequências, em inúmeros casos, desastrosas para a vida de quem não se moldava vocalmente após a castração e presumíveis danos psicológicos mesmo nos casos bem-sucedidos. Resta saber onde ecoam, na história, essas vozes e vidas perdidas, por causa dessa contradição e comunicação, aliás nada incomuns, entre a violência e a arte, a agressão e o belo.

Embora, nos tempos atuais, não tenhamos mais cantores *castrati*, a voz do contratenor ocupa, hoje, um lugar de destaque no meio musical. Mediante um intenso trabalho de pesquisa, o eco moderno a repercutir o talento daqueles cantores contribui para que a arte *castrati* e o conhecimento derivado dela, de certa forma, se mantenham presente, nesse diálogo musical entre o presente e o passado.

O último representante de toda uma geração de *castrati* morreria em Roma, em 21 de abril de 1922, aos 64 anos de idade. Apelidado *Il l'Angelo di Roma* (O Anjo de Roma), Alessandro Moreschi (1858-1922), conhecido como uma das mais belas vozes da Capela Sistina, permanecia em seus derradeiros dias quase que esquecido por todos:

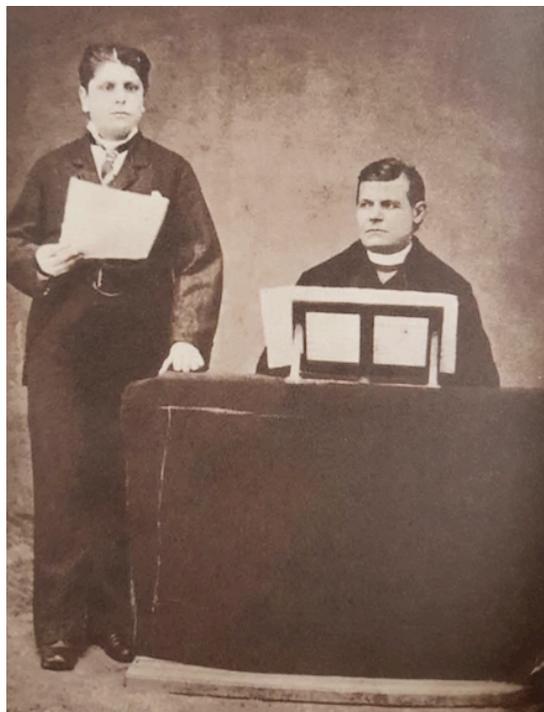


Figura 3: Alessandro Moreschi, o último *castrato* (SAPIO, 2017, p. 86).

Graças a um único registro de áudio desse cantor, gravado entre 1902 e 1904, no próprio Vaticano, seu nome foi resgatado. Muito embora, na época da gravação, o cantor mostrasse uma voz produzida recorrendo a uma técnica vocal que poderia ser contestada por muitos, pode-se inferir que muitos dos ruídos supostamente percebidos no seu canto são resultado de um sistema de gravação precário e não da sua voz, propriamente dita. Não obstante, aquele registro traria o fascínio e a curiosidade pelo fenômeno *castrati* até o séc. XX.¹⁶ E este fascínio ainda continua!

Por se tratar de cantores que dedicaram a maior parte de suas vidas ao serviço religioso *ad honorem Dei*, citamos as palavras do profeta Isaías:

[...] nem tampouco diga o eunuco: “Eis que sou uma árvore seca”. Porque assim diz o Senhor: “Aos eunucos que guardarem os meus sábados, que escolherem o que me agrada e se apegarem à minha aliança, a eles darei, dentro de meu templo e dos meus muros, um memorial e [...] um nome eterno, que não será eliminado.”¹⁷

¹⁶ Informação encontrada na contracapa do CD Alessandro Moreschi *The Last Castrato*.

¹⁷ Isaías, capítulo 56, versículos 3-6 – Bíblia online. Disponível em http://www.bibliaon.com/isaias_56/ Acesso em 16.12.2015.

Para homens despojados de toda e qualquer possibilidade de um legado genealógico, a herdade dos *castrati* se faz presente sobretudo na arte, mais especificamente na música. Desta maneira, seus nomes ficaram registrados para a posteridade, como verdadeiros representantes da gênese da grande escola de canto italiana, da qual Fasciotti é uma referência.

1.1 O procedimento: dados sobre seus sucessos e infortúnios

Tecnicamente, um *castrato* era um indivíduo de sexo masculino que tinha seus testículos removidos, por meio de de uma intervenção cirúrgica de nome “orquiectomia” (SAPIO, 2017, p. 13).¹⁸ Mas quem eram os profissionais que praticavam a castração? Sabe-se que o procedimento tornou-se muito comum e podia-se achar um profissional da castração em quase toda parte, tanto em hospitais de algumas cidades grandes, onde especialistas amparavam-se em razões médicas, nem sempre justificáveis, quanto em consultórios menores situados longe dos grandes centros. Na maioria dos casos, a operação era feita por um barbeiro, que executava também as funções de médico e dentista nas vilas. Porém, as condições de higiene do local e da prática em si eram mínimas, e os instrumentos usados eram os mais primitivos possíveis, o que contribuía para explicar a cifra de até 80% de mortes, no caso de alguns cirurgiões (BARBIER, 1993, p. 10).

Disso discorda John Rosselli (1992, p. 37), que afirmar que a castração por motivos musicais, por ser largamente executada por toda a Itália, além de exigir uma recuperação rápida (cerca de 13 dias), não oferecia riscos de morte aos castrados:

Não temos notícias de mortes causadas por castração. Devem ter ocorrido, e poderiam não ter sido registradas tendo em vista a frequência em que, na época, se dava o falecimento precoce ou por erro médico. Mas a impressão que se tem é que a operação foi uma rotina.

Seja como for, é de se esperar que ocorressem inúmeros casos de insucesso relativos à prática da castração clandestina, que culminaram por vezes em óbito dos garotos envolvidos. Por exemplo, sabe-se hoje que o leite oferece um ambiente propício à proliferação de bactérias; esse elemento era utilizado como parte do ritual da castração, como nos informa Barbier (1989, p. 9):

[...] no melhor dos casos, podia consistir na absorção de beberagens contendo ópio a fim de neutralizar ao máximo as sensações da criança. O mais das vezes, contentavam-se em comprimir as carótidas para interromper momentaneamente a circulação: o menino se encontrava então num estado próximo do coma. Mergulhavam-no em seguida num banho de leite para amolecer as partes genitais, ou num banho de água gelada, que tinha também um ligeiro papel anestésico e principalmente impedia que sangrasse demais. Era essa uma prática ainda muito difundida nas amputações, durante as campanhas napoleônicas.

¹⁸ Sapio, Domenico. *Dèi senza Olimpo*. Napoli: Intra Moenia, 2017.

[...] era complexa em sua execução e sobretudo muito perigosa, porquanto a operação podia ser malsucedida e provocar hemorragias ou infecções, mortais em muitos casos. [...] a operação nunca ocorria antes dos sete anos e raramente depois dos doze: era essencial que ela interviesse antes do início da função glandular dos testículos. A maioria dos meninos era então castrados entre oito e dez anos. A ação em si devia ser muito rápida: começava-se por uma incisão na virilha, pela qual o cirurgião puxava o cordão e os testículos. A ablação total era então efetuada com uma faca, enquanto os canais eram ligados. Essa operação diferia muito da dos eunucos do harém, de que se retiravam todos os órgãos sexuais externos, geralmente depois da puberdade, o que já não lhes permitia conservar a voz de criança. No caso de nossos *castrati*, era indispensável retirar os dois testículos para chegar ao resultado esperado.

Numa época em que as práticas cirúrgicas eram, no mínimo, rudimentares, a certeza do sucesso de qualquer procedimento do gênero não era garantida. Talvez o único analgésico disponível fosse o *laudanum*, um opiáceo derivado da papoula, descoberto no séc. XVI, já que a potente e potencialmente viciante morfina, cuja forma pura seria extraída a partir do ópio, estaria disponível apenas no séc. XIX.¹⁹

Outrossim, a ausência de anestésias²⁰ e antibióticos²¹, que só seriam descobertos posteriormente, sugere um quadro de dores profundas durante os procedimentos cirúrgicos e no pós-operatório, bem como o surgimento de possíveis infecções. Não obstante, a prática da castração continuava a ser difundida e largamente realizada por questões músico-religiosas.

A figura abaixo mostra um *castratori*, um objeto de corte que, muito comumente, era usado para a castração de garotos, com fins musicais:

¹⁹ *Analgésicos: Uma Breve História*. Disponível em <http://br.drugfreeworld.org/drugfacts/painkillers/a-short-history.html>. Acesso em 11.12.2015.

²⁰ Em 1831, a anestesia à base de clorofórmio já era conhecida. Já a anestesia à base de éter, esta veio a ser descoberta em 1840, em Boston. Embora já fossem testados/usados, ambos procedimentos só vieram a ser considerados como práticas aceitáveis pela medicina, por volta de 1853. Até aquele momento, os possíveis anestésicos não eram muito eficientes e os pacientes precisavam ser segurados durante as grandes cirurgias, tais como as amputações, enquanto mordiam alguma coisa para que não gritassem. Com a possibilidade de inspirar vapores de clorofórmio ou éter, os pacientes passaram a dormir de maneira profunda, tornando-se insensíveis à dor durante os procedimentos cirúrgicos (Guérios et al., 2006, p. 352).

²¹ Alexander Fleming (1881-1955) descobriu o primeiro antibiótico, a penicilina, em 1928, sendo capaz de sintetizá-la em 1929. Disponível em <http://monografias.brasilecola.uol.com.br/biologia/a-historia-dos-antibioticos.htm>. Acesso em 11.12.2015.



Figura 4: *Castratori*: ferramenta cirúrgica para castração.²²

Podemos observar que a ferramenta mostrada na figura acima possui duas lâminas que se movem, passando uma sobre a outra. O mecanismo de corte do objeto parece ser muito parecido ao de uma tesoura moderna.

Na próxima figura, um quadro ilustrativo da técnica adotada para a castração de garotos, para fins musicais, na Itália:

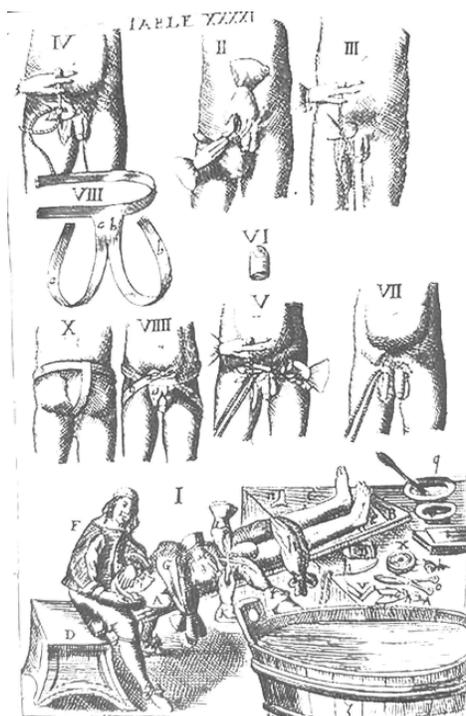


Tavola illustrativa della tecnica di castrazione.

Figura 5: Quadro ilustrativo da técnica da castração (SAPIO, 2017, p. 12).

²² A figura mostra o contratenor inglês e pesquisador Nicholas Clapton (1955) exibindo um *castratori*, Disponível em http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/4853432.stm Acesso em 27.11.2017.

Um documento localizado no arquivo histórico do Conservatorio di San Pietro a Majella, em Nápoles, sugere que os conservatórios italianos também estivessem envolvidos na produção de castores *castrati*, por meios cirúrgicos, como nos elucida Sapio (2017, p. 19). De acordo com o autor, o documento registra o pagamento de 20 ducados (dinheiro da época) ao cirurgião Andrea Carrocci pela castração de três garotos no mês de maio de 1705, e pela assistência prestada pelo profissional (possivelmente aos operados), por 40 dias contínuos.²³ Isso nos leva a crer que o fato aqui mencionado, talvez, não fosse um caso isolado, e que os conservatórios italianos realmente se utilizavam desse procedimento para garantir seu quadro de alunos *castrati*.

Nossa afirmação se confirma diante de documentos localizados entre os registros de outro conservatório napolitano, o Santa Maria di Loretto, em que vemos informações a respeito do custeio da compra de cadeiras especialmente construídas para a castração de garotos (*seggie*) e outros pagamentos a cirurgiões por serviços de castração prestados.

²³ “... Ducati 20. Da lui pagati ad Andrea Carrocci chirurgo per li tre figlioli resi eunuchi nel mese di maggio 1705, e per l’assistenza del medesimo. Carrocci a’ medemi a 40 giorni continui: e docati dieci pagati al scarparo – con che resta Signor Mattia a consegnare docati otto per dette cause dal suddetto nostro Conservatorio. Napoli li 31 marzo 1706” (SAPIO, 2017, p. 19).

LM. III. 1.2.17 (1678-1681)
 C. 257r. 1680 - 4 agosto: f. 3.10 se fan buoni ad
 Antonio Garrullo spedi nel mese di maggio 1680 per 2
 scque ad un forastiero per dovere scocarsi tre figlioli
 del nostro conservatorio iusta la lista di d. mere di f. 98.15
 C. 368r. 1684 - 23 maio: f. 9 ad Andrea Cacoci
 chirurgo enorcino per haver tagliato ad un figliolo del
 nostro conservatorio
 LM. III. 1.2.18 (1685-1695)
 C. 302v 1688 - 13 novembre f. 10 pagati ad Andrea
 Carocci a compimento di f. 20 per sue fatiche fatte in
 fare eunuco Nicola D'Urso figliolo del nostro conservatorio
 nel prossimo passato mese di settembre etto l'altri f. 10
 l'ha ricevuti de Giuseffe de Magistris et Antonio Garrullo
 nostri esattori

Figura 6: Transcrição de registros de pagamentos para aquisição de cadeiras para castração e remuneração a cirurgiões locais (Conservatório S. M. di Loretto, Nápoles).

Embora a realização de tais operações suscite várias dúvidas quanto a questões éticas, os alunos castrados por cirurgiões, algo comum nas cidades de Bolonha e Florença, não corriam os riscos de tantos desafortunados, castrados de maneira clandestina (SAPIO, 2017, p. 21).

Uma vez realizada a castração para fins musicais, a sorte estava lançada. Sabendo-se que a maioria dos candidatos a essa prática eram oriundos de famílias de baixa renda, pontuamos aqui os seguintes possíveis desfechos pós-cirurgia:

- A conservação de uma voz aguda, que se tornaria bela mediante a aquisição de progressos técnicos que adviriam dos árduos anos de estudos em conservatórios;²⁴

²⁴ Para os *castrati*, o treinamento era muito longo e paciente, e durava até 10 anos. Os exercícios eram quase todos de respiração para o reforço dos músculos diafragmáticos e costo-abdominais. Em seguida, treinava-se a emissão da

- A restauração da saúde física, no pós-cirúrgico, mas sem a permanência de um material vocal apto à prática musical, com seu direcionamento para outras funções dentro do conservatório;
- O óbito;
- A manifestação de desajustes emocionais correlacionados ao procedimento cirúrgico, levando, por vezes ao suicídio.

O desenvolvimento técnico, seja por meio de demonstrações quase inacreditáveis de virtuosismo vocal, ou por passagens de puro lirismo com o uso do *legato*, em obras musicais consagradas e executadas até o presente, nos mostram apenas uma faceta do histórico da castração em cantores. Torna-se necessário, ainda, apontarmos não apenas as benesses desse procedimento, mas os infortúnios de ordem física e/ou emocional, que afetaram a vida de incontáveis cantores, em sua dedicação à música e à opulência da Igreja Cristã.

voz, que deveria ser sempre plena, relaxada e redonda. Depois aprendiam-se as difíceis técnicas da interpretação barroca, como: arpejos, longos trilos, filatura, *martellate*, escalas, *gorgheggios*, etc. (SAPIO, 2017, p. 29).

1.2 Alterações anátomo-fisiológicas da castração

Em ambos os sexos, a posição da laringe é praticamente igual durante a infância até à puberdade, mantendo-se alta, o que, aliado ao tamanho reduzido das pregas vocais, resulta no som agudo das vozes infantis. Com a intensificação dos hormônios na adolescência, a laringe não só aumenta de tamanho, mas também muda seu posicionamento no pescoço, tornando-se mais baixa. Junta-se a isso o aumento e espessamento das pregas vocais, formando assim os fatores responsáveis pela voz mais grave dos meninos, ou não tão agudas, nas meninas. Segundo Boone e Mc Farlane (1994 *apud* CÂNDIDO, 1999, p. 22):

[...] aproximadamente aos 9 anos, antes da puberdade, a laringe de meninos e meninas é anatomicamente, quase, do mesmo tamanho e eles produzem, geralmente, a mesma altura de voz (265 Hz). A muda vocal nas meninas começa por volta dos 9 anos, o início da puberdade e as graduais mudanças ocorrem no transcorrer de um período de 4 a 5 anos. Nos meninos, a puberdade inicia por volta da idade de 11 e 12 anos. Entretanto, o crescimento laríngeo perceptível e a dramática mudança na frequência fundamental vocal ocorrem no último ano da puberdade. Os níveis de altura de voz de homens e mulheres caem drasticamente após a puberdade (a voz masculina cai pelo menos uma oitava inteira; a voz feminina cai quase meia oitava). O crescimento da laringe e da via aérea não ocorre da noite para o dia. Embora as mudanças sejam graduais, ao longo de um período de 4 anos, um marcante crescimento laríngeo (particularmente em meninos) ocorre nos últimos 6 meses de mudança. Durante este momento de rápido crescimento laríngeo, os meninos podem experimentar disфонia temporária e ocasionais quebras de altura que não são motivo para preocupação parental ou clínica. Estas mudanças de massa na puberdade tendem a frustrar quaisquer tentativas sérias de cantar ou praticar outras artes da voz. Até que as crianças experimentem alguma estabilidade no crescimento laríngeo e de via aérea, as demandas do canto poderiam muito bem ser inapropriadas para seus mecanismos em rápida transformação. Devido a tais mudanças rápidas, tentar desenvolver altura ideal ou níveis de altura modais em adolescentes deveria ser evitado.

Brito Filho (1999, p. 23), acrescenta:

Seguindo ao desenvolvimento orgânico, a laringe inicia sua descida em relação à posição no pescoço, o que continua por toda a vida, partindo da vértebra C3, no recém-nascido, passando por C3 e C4 em crianças de 5 anos, por C7 dos 15 a 20 anos, onde permanece durante a vida adulta, posicionando-se abaixo de C7 em pessoas idosas. A consequência direta a esse fato (...) é o alongamento do tubo de ressonância que pode amplificar melhor as frequências graves. Na criança, a configuração da laringe tem seu esqueleto de forma cônica como um funil de diâmetro menor em direção à traqueia, com sub-glote mais ampla.

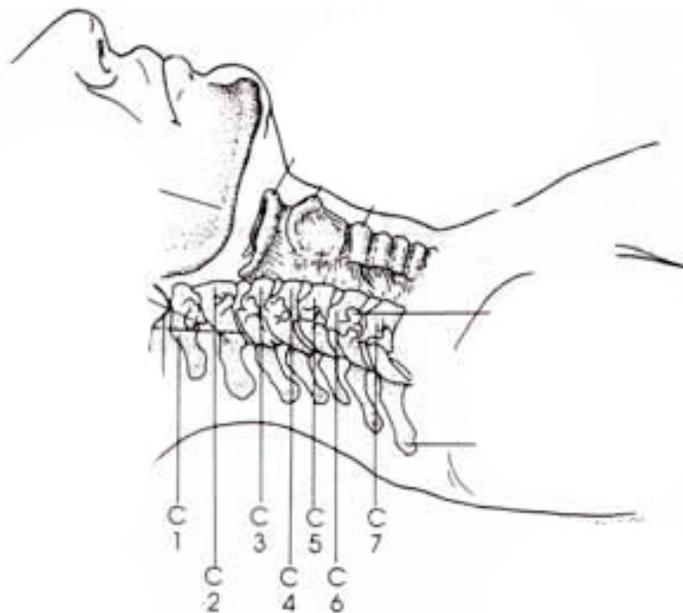


Figura 7: Posicionamento das vértebras cervicais.²⁵

No sexo masculino, as pregas vocais crescem cerca de 10 mm, tornando-se mais espessas. No sexo feminino, a espessura das pregas é de em torno de 4 mm. Como consequência dessas mudanças naturais, estabelecem-se as classificações básicas para a voz humana em graves e agudas. No esquema a seguir, apresentamos a frequência do som, em decorrência do processo de espessamento de cada voz, a partir da mudança hormonal ocorrida na adolescência, resultando em vozes adultas:

²⁵ Fonte: website Bruno Francesco – Música e Marketing. Disponível em <http://brunofrancesco.com.br/cantar/voz-infantil-e-da-terceira-idade/> Acesso em 26.11.2015.

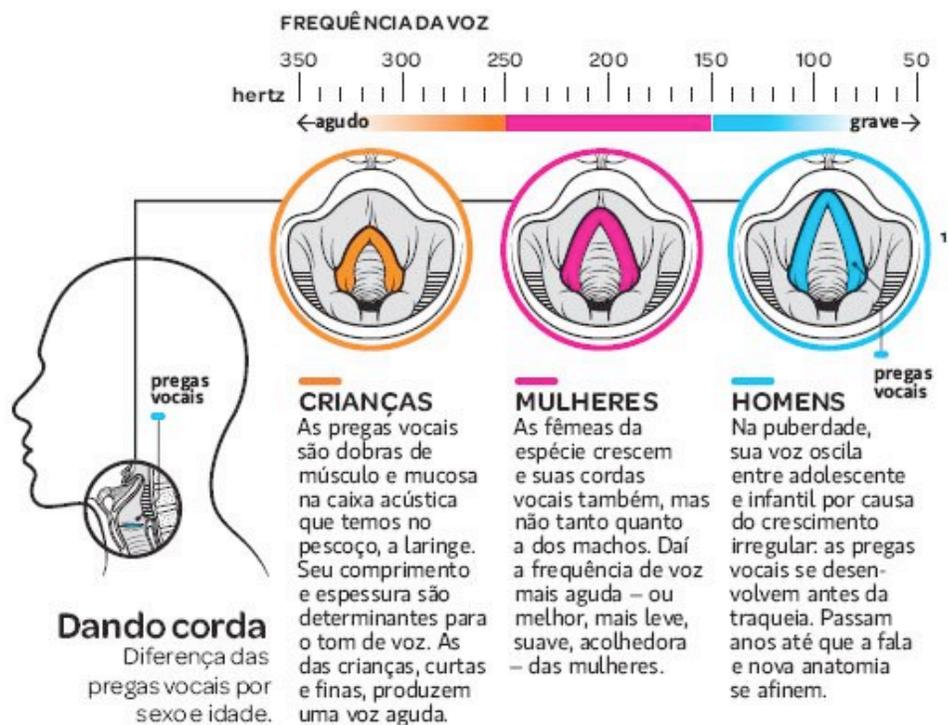


Figura 8: Diferenças em tamanho das pregas vocais infantis para adultas.²⁶

A castração, na idade correta, garantia que o menino não sofresse esses efeitos naturais causados pela mudança vocal, popularmente chamada “muda vocal”. Barbier (1993, p. 13-14) nos informa que, após a muda vocal, a laringe de homens e mulheres passa por um reposicionamento no pescoço, tornando-se mais baixa. Já com o *castrato*, que não mais está sujeito a alterações excessivas, a descida da laringe não ocorria como esperado; sua laringe, então, ficava a “meio caminho” entre a laringe da criança e a da mulher. O autor ainda sustenta que “a laringe do *castrato* conservava também a posição, a forma e a elasticidade da laringe infantil.” Pelo que parece, a ausência do pomo-de-adão (saliência da cartilagem tireoide) resultaria no não desenvolvimento de uma angulação própria de uma típica laringe masculina pós muda vocal.

Pacheco (2006, p. 104) relata que, em 1909, foi feita a dissecação do aparelho vocal de um *castrato* de vinte e oito anos. Durante o processo, observou-se que o pomo-de-adão era pouco visível e a laringe, como um todo, era impressionantemente pequena para um homem

²⁶ Ibid.

dessa idade. As pregas vocais também eram menores que as de um homem adulto que passou pela mudança vocal, assemelhando-se, em tamanho, às pregas vocais de um soprano coloratura (feminino), medindo exatamente 14 mm de comprimento.

Quanto ao som, Ramos (2013, p. 55) afirma que a sonoridade emitida por um *castrato* era muito distinta da sonoridade emitida por um homem, cuja estrutura laríngea tenha passado por todo o processo natural da muda vocal e, por consequência, diferente também da sonoridade emitida por uma mulher. Porém, do ponto de vista da subjetividade do intérprete – sabemos que a percepção da emissão da voz é distinta em se tratando do ouvinte e do executante – um *castrato*, por cantar na oitava feminina real, talvez efetivamente pensasse que sua voz era realmente semelhante a uma voz feminina.

Após compararmos as informações encontradas nos autores supracitados, acreditamos que dois aspectos importantíssimos devem ser considerados sobre o aparelho vocal masculino, após a castração:

- O *castrato* teria, basicamente, uma laringe infantilizada em um corpo masculino adulto;
- A posição da laringe permaneceria entre a de uma laringe infantil e uma feminina, não passando pelo abaixamento típico das laringes masculinas, durante a muda vocal.

Sobre essa segunda constatação acreditamos que, pelo não abaixamento natural da laringe, esse tubo vocal menor favoreceria, sobretudo, os harmônicos agudos da voz do cantor.

Um outro efeito resultante da castração seria o aumento excessivo da caixa torácica do cantor, na fase adulta, o que contribuía para o aumento de sua capacidade respiratória. Se esse aumento do tórax pode ser visto como um melhoramento da estrutura respiratória do castrado, o crescimento de outras partes do esqueleto causava certas deformações no corpo do cantor, produzindo homens adultos com estatura muito superior aos demais, com braços e pernas muito compridos, principalmente naqueles castrados antes da puberdade. Essas informações foram comprovadas pela antropóloga Maria Belcastro²⁷, após exumar os restos mortais do *castrato* Farinelli (1705-1782):²⁸

²⁷ Maria Giovanna Belcastro é professora no Departamento de Ciências Biológicas da Universidade de Bolonha. In: <https://www.unibo.it/sitoweb/maria.belcastro>. Acesso em 13.06.2016.

²⁸ Carlo Broschi, também conhecido como Farinelli, é considerado o mais famoso de todos os castrados. Escolheu esse nome em homenagem à família Farina, que financiou seus estudos e aulas particulares com o célebre Nicolò



Figura 9: Túmulo contendo os restos mortais de Farinelli e de sua sobrinha-neta, Maria Carlota Pisani.²⁹

Farinelli foi castrado um pouco tarde para os parâmetros da época, aos 12 anos de idade. Como sua cirurgia foi bem-sucedida, resta-nos crer que sua muda vocal ainda não havia começado, algo um tanto quanto incomum em garotos daquela idade (SAPIO, 2017, p. 19). A exumação de seus restos mortais revelou que, provavelmente, a estatura do *castrato* ultrapassava 1,90 m. Outros dados informam que ele morreu aos 77 anos de idade e sofria de osteoporose, problema muito comum em algumas mulheres no pós-menopausa. Para chegarem a essas conclusões, os pesquisadores remontaram o esqueleto de Farinelli, em forma de gravura, a partir de seus ossos preservados, tendo como modelo um esquema do esqueleto humano. O desenho final diferenciava as partes ósseas completas (em negrito), das partes incompletas (em escala cinza) e das ausentes (em branco):

Porpora, com quem o cantor viveu durante os seus primeiros anos de treinamento, pois não chegou a frequentar os conservatórios em Nápoles (SAPIO, 2017, p. 29).

²⁹ Os ossos de Farinelli estão agrupados aos pés dos de Maria Pisani, no local demarcado pelo círculo. *Journal of Anatomy*, Nov 2011, p. 632-637. Disponível em <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3222842/> Acesso em 27.11.2017.

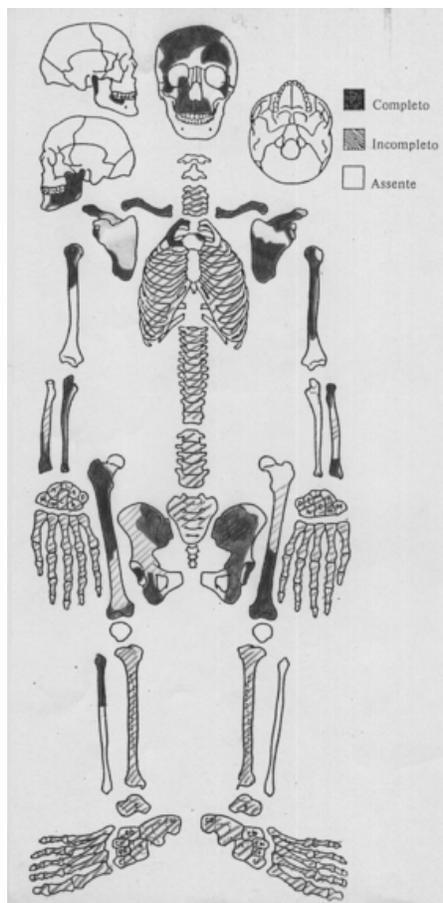


Figura 10: Esquema de um esqueleto humano, montado a partir dos restos mortais de Farinelli.³⁰

O esquema mostrado acima pode ser confirmado quando comparamos tal desenho com as fotos dos restos mortais de um outro *castrato*, Gaspare Pacchierotti (1740-1821), exumados por um grupo de pesquisadores da Universidade de Pádua, em julho de 2013. Mais uma vez, o interesse acadêmico era a reconstrução do perfil de Pacchierotti, buscando entender os efeitos da castração no esqueleto humano. Se, por um lado, os restos mortais de Farinelli limitavam-se a muitos ossos inexistentes, poucos incompletos e apenas alguns completos, os de Pacchierotti apresentariam o primeiro esqueleto completo, bem preservado, de um *castrato*:

³⁰ Ibid.



Figura 11: Restos mortais do *castrato* Gaspare Pacchierotti.³¹

Os métodos de análise antropológica e tomografia computadorizada apontaram resultados semelhantes aos encontrados nos restos mortais de Farinelli, a saber, Pacchierotti também teria desenvolvido osteoporose, como consequência da falta de testosterona. Também foi possível saber que o cantor tinha 1,91 de altura e 81 anos, aproximadamente, quando morreu.³²

Na figura abaixo, um desenho registra a presença de dois cantores castrados em uma produção operística, evidenciando este possível efeito colateral da castração: a estatura exagerada daqueles homens:

³¹ “Apesar da pouca informação sobre o início da carreira do cantor, sabe-se que Pacchierotti estreou na ópera aos 19 anos de idade, no Teatro dei Nobili em Perugia, cantando papéis femininos”. Disponível em <http://www.nature.com/articles/srep28463> Acesso em 27.11.2017.

³² Ibid.



Figura 12: Caricatura de uma cena da ópera *Flavio*, de Handel (autor desconhecido).³³

A despeito de todas as vantagens da atividade profissional que favoreciam a ascensão e a elevada posição social de uma estrela *castrato*, inclusive, a estabilidade financeira, é lícito supor que reações físicas ou mesmo psíquicas decorrentes dos efeitos da castração não eram de conhecimento de todos os envolvidos no processo. Pode-se, por exemplo, imaginar a sensação de estranheza diante do próprio corpo em um homem que tivesse, como resultado exagerado de seu crescimento, uma estatura de quase dois metros de altura, medida muito superior aos padrões da época. Além disso, a relação entre o perímetro da cintura e dos quadris proporcionava curvas à silhueta desses indivíduos, o que lhes garantia também a composição de figuras femininas gigantes, como nos mostra a imagem abaixo:

³³ Da esquerda para a direita, vemos apresentarem-se o *castrato* Senesino (1686-1758?) como *Guido*, a soprano Francesca Cuzzoni (1696-1778) como *Emilia* e o *castrato* Gaetano Berenstadt (1687-1734) como *Flavio*. Disponível em <http://www.roh.org.uk/news/how-to-build-an-opera-star-the-rise-and-fall-of-the-castrato>. Acesso em 13.06.2016.



Figura 13: Caricatura representando Farinelli em trajes femininos.³⁴

Um dos raros registros disponíveis sobre esses possíveis efeitos gigantes da castração pode ser visto na figura abaixo, que nos mostra uma foto do Coro da Capela Sistina, tirada em 1904.

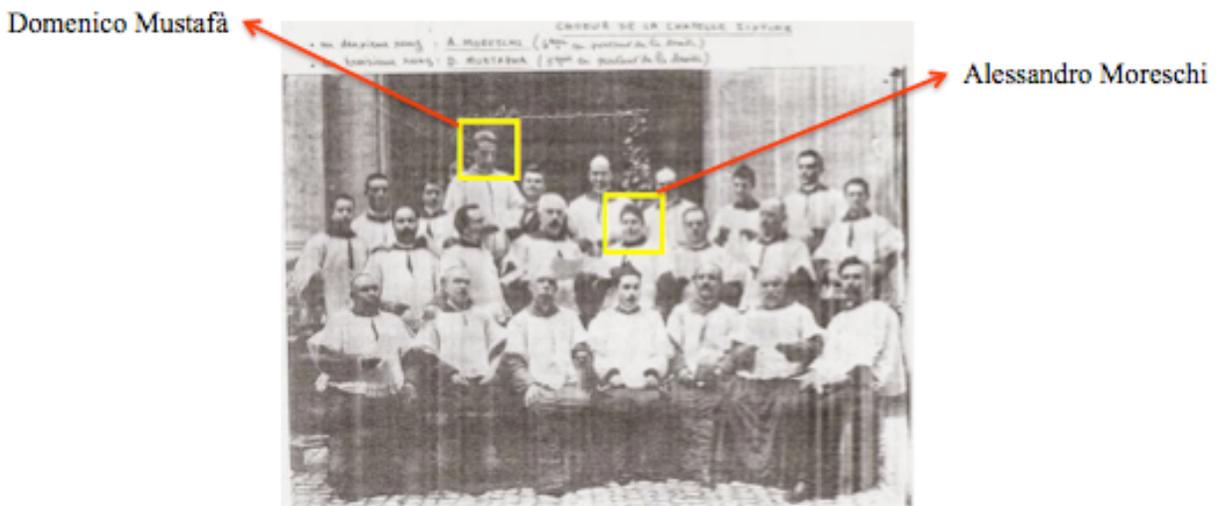


Figura 14: Coro da Capela Sistina (1904).³⁵

³⁴ Desenho de autoria do pintor italiano e caricaturista Pier Leone Ghezzi (1674-1755), Roma, em 1724. Disponível em http://www.resumosetrabalhos.com.br/opera_5.html. Acesso em 13.06.2016.

Embora a foto acima possa indicar que nem todos os castrados sofriam das reações adversas do gigantismo, Barbier explica o motivo desse possível efeito colateral, não muito comum, da castração:

... essa altura anormal se explicava pelo fato de que a atividade da hipófise não era contrabalançada pela testosterona e podia provocar um trabalho reforçado do hormônio do crescimento. A ausência da muda fazia com que as cartilagens de conjugação não se soldassem depois da puberdade, como nos outros homens: essas cartilagens continuavam a funcionar e os ossos ainda podiam se alongar (BARBIER, 1993, p. 12).

Assim sendo, podemos concluir que toda essa diferença fisiológica e anatômica, juntamente com os anos de treinamento técnico, garantia o desenvolvimento máximo dos músculos responsáveis pela inspiração e expiração, e possibilitava um controle sistematizado do ar enquanto matéria-prima para a produção do som. Os *castrati*, então, desenvolviam uma voz única em vários aspectos, diferente da emissão de um homem não castrado por seus agudos e por sua flexibilidade, diversa da voz feminina pela maior presença de *squillo*³⁶ e maior potência vocal, e muito superior à voz infantil por possuir uma musculatura maior, mais forte e bem treinada, o que permitiu aos cantores assim constituídos dominar os palcos por um período de mais de dois séculos.

³⁵ No ano de 1904, o Coro da Capela Sistina era regido pelo *castrato* Domenico Mustafà (1829-1912), em destaque na última fila, o quinto da direita para a esquerda. A foto ainda mostra Alessandro Moreschi (1858-1922), na fila do meio, o quarto da direita para a esquerda, o único *castrato* cuja voz foi registrada em áudio. Na última fila, na quarta posição da esquerda para direita, registramos a presença de um cantor muito alto, possivelmente um outro *castrato* que sofria de crescimento exagerado, um dos efeitos que podiam ser registrados após a castração humana. O nome desse cantor não foi registrado na foto. Disponível em <http://belcantoitaliano.blogspot.com.br/2014/12/linsegnamento-del-canto-lirico-da.html>. Acesso em 14.06.2016.

³⁶ *Squillo* é um termo técnico para o som ressonante, brilhante e metálico nas vozes dos cantores de ópera.

1.3 *Castrati em terras portuguesas*

A chegada de cantores *castrati* ao Brasil deu-se por intermédio da vinda da família real portuguesa para o Rio de Janeiro Joanino. Para melhor entendermos esse intercâmbio entre Europa e Brasil, faremos um breve resumo da passagem dos *castrati* por Portugal.

Augustin (2013, p. 89), escrevendo sobre os indícios da presença de *castrati*, em Portugal, no século XVII, afirma com convicção que, conquanto alguns textos sobre o tema possam ser encontrados, essa produção literária ficou restrita ao campo da erudição. Naquele contexto, a autora atesta a existência de duas cartas de D. João VI, datadas entre 14 de outubro de 1645 e 1º de setembro de 1651, que comprovam a presença de cantores *castrati* em terras lusas. Abaixo, um trecho encontrado em uma dessas cartas, quando o próprio monarca descreve a presença de *um capado de el-rei*:

Rogando uma dama da rainha a um cantor de el-rei, chamado António Carreira (que depois, foi mestre de capela), que com outros cantores de Sua Alteza lhe quisesse officiar as vésperas e missa de um santo, concedeu-lhe; e indo ao tempo e a dama não vendo entre eles um capado de el-rei, do qual tinha entendido que folgava de olhar para ela, perguntou a António Carreira porque não levara aquele seu amigo, e ele respondeu-lhe:
- Senhora, porque, vindo ele, não me escusavam a mim e eu posso escusar a ele (Anônimo, séc. XVI *apud* SARAIVA, 1997, p. 4557-4558. In AUGUSTIN, 2013, p. 89).

De modo semelhante, Coelho (1940, p. 85) também registra trechos de correspondência que parece dar orientações sobre onde conseguir bons *castrati* para a Capela Real de Lisboa, o que atesta como a presença daqueles cantores era desejada em Portugal. De acordo com o estudioso, esses cantores poderiam ser encontrados em Ourense, uma cidade da Espanha:

Amigo, a pergunta que Vossa Mercê me faz é linda, que Deus o mantenha assim. Vem em boa hora porque em Orense, se vendem lindos castrados, por ser a temporada deles. Na igreja vi dois, um não vale nem para galinha e o outro passa, mas não é coisa de consideração que lhe dê 200 ducados de salário. Em Santiago levam os melhores para a Capela Real. Vossa Mercê não se envolva com gente ruim e me envie um. Deus o guarde. Fevereiro 06 de 1653.

Acreditamos que essa necessidade de se ter boas vozes a serviço da corte portuguesa apenas aumentaria com o passar dos anos, intensificando-se ainda mais no ano de 1716, quando a Capela Real de Lisboa recebeu o status de Capela Patriarcal, uma promoção dada pelo Papa Clemente XI. Augustin (2013, p. 89-128) revela que, logo após a promoção papal, o imperador ordenou a seus embaixadores em Roma que procurassem os melhores músicos instrumentistas e músicos cantores que pudessem ser encontrados naquele país, empregando-os, sem preocupações com os custos. A responsabilidade da contratação final daqueles artistas italianos ficaria sob a responsabilidade do cônsul português em Gênova, um cargo que foi ocupado por membros da família Piaggio por um período de três gerações.

Além da contratação de músicos, os Piaggio foram incumbidos da contratação de bailarinos e da compra de instrumentos, cordas, partituras, libretos, papel de música, indumentárias para óperas e tudo o mais que a coroa portuguesa desejasse adquirir na Itália. A busca por novos cantores também contava com a ajuda de pares italianos que já haviam trabalhado em Portugal, e que se encontravam de volta ao país natal, por conta da aposentadoria. Dessa forma, além do recebimento de pensões que lhes eram devidas, aqueles cantores recebiam uma gratificação para trabalharem como agenciadores para a corte portuguesa, mantendo olhos e ouvidos abertos para investigar quais eram e onde estavam as melhores vozes do momento. Após certificarem-se das possibilidades, as informações eram passadas para o cônsul português, que cuidaria da contratação. Assim, durante todo o século XVIII vários artistas italianos foram contratados para trabalhos na Capela Patriarcal e em casas de ópera em Portugal; entre eles, foram muitos os cantores *castrati*:

No final do século XVIII, o número de *castrati* já estava em franco declínio na Itália, e por essa razão os cantores encontravam-se em situação privilegiada para negociarem os seus contratos. Os *castrati* de destaque subiam cada vez mais seus salários e aumentavam as suas exigências em termos de mais luxos: solicitam carruagens, cavalos, aluguel de casas, empregados e negociavam altas pensões de aposentadoria (AUGUSTIN, 2013, p. 89-128).

Não obstante, o processo das contratações por parte do governo português não era muito simples e cabia ao cônsul daquele país intermediar a negociação entre os *castrati*, cada vez mais exigentes, e a coroa portuguesa. Em alguns casos, o próprio cantor cancelava o processo de contratação por razões pessoais, após meses de transações burocráticas; em outros, a própria

coroa cancelava o ajuste ao perceber que o cantor indicado pelo olheiro não tinha a excelência – no que concernia, por exemplo, a aspectos como timbre, volume de voz, musicalidade, boa leitura à primeira vista e domínio da teoria musical, agilidade, aspecto físico e desempenho dramático – desejada para atuar na corte de D. João V. Um exemplo dessas transações morosas no recrutamento de cantores para a corte portuguesa, com suas “idas e vindas”, pode ser encontrado nos registros das contratações de Giuseppe Capranica e Francesco Angelelli, como nos explica Augustin (2013, p. 128-136):

Em relação ao processo de contratação de Giuseppe Capranica e Francesco Angelelli, pouca documentação foi encontrada. A correspondência hoje disponível revelou que o embaixador português em Roma teria comentado que, cerca de três anos antes (1788), Capranica não teria aceitado o convite para trabalhar na corte de Lisboa, com a desculpa que os seus pais não tinham consentido. Mas que nesse momento, sabendo que Angelelli seria contratado apenas por 12 anos, ele estava inclinado a aceitar o convite com as mesmas condições (Gênova, 28 de março de 1791, P-Lant, Casa Real, caixa 3507).

Com a aprovação da coroa e aceitação de todas as condições impostas por Capranica e Angelelli, o contrato foi assinado (Gênova, 21 de março de 1791, P-Lant, Casa Real, caixa 3507). Os dois *castrati* partiram então de Roma no dia 09 de março de 1791 e ambos chegaram a Gênova no dia 22 de abril. Segundo Piaggio, José Capranica levou consigo o seu irmão (Gênova, 25 de abril de 1791, P-Lant, Casa Real, caixa 3507).

De acordo com Alvarenga (2002, p. 177), nove cantores teriam sido contratados em Roma, em 1719, dentre os quais alguns *castrati*. Aqueles intérpretes, de nomes ainda desconhecidos, chegaram a Portugal no dia 14 de setembro de 1719, para trabalharem na corte em Lisboa. A chegada dos *castrati* na cidade causou um certo alvoroço na comunidade, que, por pura curiosidade, tratou logo de correr até o local onde aqueles cantores estavam hospedados. Tudo indica que a presença daqueles cantores foi motivo de muita especulação entre os músicos locais, o que levou o Imperador a declarar que tomaria medidas punitivas contra possíveis difamadores. Sobre isso, Doderer e Fernandes escrevem:

É inacreditável quando a multidão ouviu a anunciação da chegada de pessoas castradas. No primeiro dia, as pessoas corriam a cada deles, até mesmo os civis, para vê-los maravilhados. Mas os músicos nacionais converteram a anunciação em desprezo e foram durante a noite, notificando por todos os lados, por quanto se vendia a carne de castrado. Sabendo do ocorrido, Sua Majestade deu a entender que punirá com severidade aqueles que ousarem zombar deles (DODERER & FERNANDES, 1993, p. 92).

Em outubro daquele mesmo ano chegaria à corte portuguesa o compositor italiano Domenico Scarlatti (1685-1757), então contratado para assumir o posto de Mestre de Capela da Capela Patriarcal Portuguesa, juntamente com mais dois cantores: o tenor Gaetano Mossi (s.d.) e o *castrato* Floriano Flori (s.d.), totalizando o número de onze cantores a desembarcarem em terras lusitanas, entre os meses de setembro a novembro de 1719 (ALVARENGA, 2002, p. 159).

Em agosto do ano seguinte, aportariam a Lisboa mais um tenor e um sacerdote que cantava como contralto, como relatado pela Nunciatura Apostólica do dia 20 de agosto de 1720. Somando-se ao celebrado nome de Domenico Scarlatti, o número final de cantores italianos contratados pela coroa portuguesa aumentaria para quatorze, conforme reportado pela nunciatura e registrado no Rol dos devotos (ALVARENGA, 2002, p. 177).

Aqui percebemos todo o empenho do governo português em buscar e contratar músicos de renome e fama, no intuito de aumentar o esplendor e a opulência das produções musicais daquela corte. Dentre as funções a serem desempenhadas pelos contratados, estaria também a de formação de novos discípulos. Para isso, o imperador D. João V, o grande responsável pela contratação dos *castrati* para Capela Patriarcal Portuguesa, possivelmente movido por uma expressiva devoção religiosa, criou o Seminário da Santa Igreja Patriarcal. Funcionando como uma escola de música, a entidade garantiria a formação de uma nova geração de cantores:

D. João V, rei muito devoto e entusiasta da música e do espetáculo religioso, para garantir o elevado nível das manifestações musicais em cerimônias litúrgicas celebradas em sua Capela Real, criou em 09 de abril de 1713 o Real Seminário da Patriarcal, uma escola de música com formação religiosa dedicada ao ensino e aprimoramento musical, e que se tornou a principal escola de Portugal durante o século XVIII (BRITO, 1989b, p. 6; BRITO & CYMBROM, 1992, p. 109).

Segundo os Estatutos do Real Seminário da Santa Igreja Patriarcal (1764), para uma criança ser admitida deveria possuir uma voz clara, suave e agudíssima; apresentar a certidão de batismo reconhecida, informações sobre a pureza de sangue e os pais não poderiam ter ocupações indignas, mas os estatutos não explicavam exatamente quais seriam essas ocupações (Capítulo I, ativo nr. 7, 23/08/1764, P-Ln, reservados, cod. 3693) (In AUGUSTIN, 2013, p. 97).

Os *castrati* contratados por D. João V foram empregados, quase que exclusivamente, para a liturgia católica. A ópera era restrita às celebrações da corte no Carnaval, como um evento não aberto ao público geral (BRITO, 1989b, p. 7). Porém, anos depois D. João V seria acometido

de sérios problemas de saúde, o que culminaria em um quadro de paralisia cerebral, em 1742. Por isso, pelo menos em caráter provisório, o Regente, seu filho D. José I, acabaria por proibir “todo e qualquer gênero de diversão, não somente na corte assim como nos teatros públicos” (AUGUSTIN, 2013, p. 100). A proibição imposta pelo Regente deve-se ao fato de o mesmo encontrar-se em um momento de luto, frente à condição degenerativa da qual o pai padecia. Diante desse quadro, seria muito difícil encontrar motivos para festividades e opulência.

Com a morte de D. João V, em 1750, D. José I assumiria em definitivo o governo do país, governando aquele reino entre os anos de 1750 e 1777. Grande amante da ópera italiana, o soberano continuaria a importar vários *castrati* para a cena operística em Portugal, porém sem nunca abandonar as tradições religiosas de seu pai. Assim, os melhores cantores italianos eram sempre procurados para os serviços na Capela Patriarcal, como também para os espetáculos de ópera, o que demandava que os cantores assumissem um compromisso para atuação em dois espaços diferentes, uma prática incomum para a época (AUGUSTIN, 2013, p. 101).

D. José I não economizou esforços na criação de uma infraestrutura que permitisse receber impressionantes produções operísticas. Para isso, contratou arquitetos, maquinistas e compositores italianos, em um processo que foi concluído com a construção da Casa de Ópera, nomeado de Ópera do Tejo, teatro inaugurado em 31 de março de 1755 (BRITO, 1989b, p. 27). De acordo com Nery & Castro (1991, p. 100), a inauguração se deu com a apresentação da ópera *Alessandro nell'Indie*, do compositor David Perez (1711-1778), sobre libreto de Pietro Metastasio (1698-1782). Segundo os autores, a produção apresentou magnífica encenação e contou com a participação de um seleto elenco de estrelas líricas, um modelo que seria seguido em todas as demais produções naquele teatro.

Beckford (2009, p. 78), em um de seus diários de viagem, registra uma conversa que tivera com o segundo marquês de Pombal, Henrique José de Carvalho e Melo (1749-1788), na residência dele, na qual o proprietário “elogiava a magnificência das óperas do rei D. José I, quando sessenta cavalos e duzentos soldados costumavam aparecer, ao mesmo tempo, no palco, na cena do triunfo de Egiziello e de Caffarelli [dois *castrati* da época]”.

O teatro da Casa de Ópera do Tejo não continuou por muito tempo, pois foi destruído em uma sequência de desastres que resultaram na devastação quase completa da capital lusa, a começar por um terremoto ocorrido em 1º de novembro de 1755, seguido pelo maremoto que o sucedeu e por múltiplos incêndios. O enorme impacto socioeconômico e político dessas

calamidades, motivo do desaparecimento de templos e bairros inteiros, resultou na retirada de vários músicos estrangeiros, abalando também toda a estrutura cultural da época (CARVALHO, 1993, p. 39).

Após a catástrofe, a cidade de Lisboa passou por um processo de reconstrução (NERY & CASTRO, 1991, p. 101). Conforme tendência apresentada nos diversos países europeus, a ópera séria, repertório adotado pela maioria dos teatros portugueses até aquele momento, perderia espaço para os espetáculos de ópera *buffa* ou cômica, tão logo os teatros foram reconstruídos (BRITO, 1989b). Todavia, a corte ainda manteria sua preferência pelo gênero séria, sempre garantindo a presença dos melhores cantores da época (BRITO, 1989, p. 117-119).

No período seguinte, durante o reinado de D. Maria I, sucessora de D. José I, a produção operística seria mais modesta, com produções de espetáculos menos dispendiosos, trazendo mais serenatas no lugar das óperas sérias. Porém, a temporada de espetáculos resultou um tanto quanto irregular, principalmente no primeiro ano. Parte disso ocorreu devido ao período de luto pela morte de D. José I. Curiosamente, o reinado de D. Maria I seria marcado por uma maior participação de compositores portugueses do que o reinado de seu pai, D. José I, que privilegiava os italianos (NERY & CASTRO, 1991, p. 118).

D. Maria I seguiria, igualmente, a tradição de patrocínio das artes pela Coroa. Porém, manteria a proibição de mulheres em espetáculos, sendo muito rigorosa nesse quesito, mesmo não havendo uma legislação específica sobre tal veto, o que sugere que essa prática habitual teria começado a enunciar-se apenas no âmbito verbal (CRANMER, 1997, p. 18). Não obstante, a proibição por parte da corte não significava que as vozes femininas não fossem apreciadas pelo grande público (BRITO, 1989b, p. 14-20).

Com o agravamento da doença de D. Maria I, seu filho assumiu como príncipe regente, em 1792, sendo proclamado Imperador em 1799.³⁷ Como seus antecessores, D. João VI continuaria a financiar as atividades musicais em Portugal, como afirma Augustin: “nos Diários de Despesas do Particular guardados na Torre do Tombo, encontram-se várias ordens de

³⁷ D. Maria I, filha de D. José I, foi aclamada rainha de Portugal em maio de 1777. Apesar de sua competência administrativa, a soberana seria diagnosticada com problemas mentais, o que faria seu filho D. João VI assumir a posição de príncipe regente em 1792, em nome de sua mãe. Com o agravamento da doença da rainha, D. João VI foi proclamado Regente de Portugal em 1799, passando a governar o país em seu próprio nome. Disponível em <http://www.arqnet.pt/portal/portugal/temashistoria/maria1.html>. Acesso em 13.12.2015.

pagamento a músicos em geral, ajudas de custo para atividades musicais, despesas com composição e montagem de espetáculos, compra de partituras...” (2013, p. 117).

Porém, como havia acontecido na Itália, o gosto estético dos portugueses mudaria ao longo dos tempos, causando a irreversível decadência dos cantores *castrati*, também em Portugal (BENEVIDES, 1883, p. 39). Cranmer (1997, p. 30) afirma que essa mudança no gosto do público português, que passava a questionar o mérito artístico daqueles cantores, muitas vezes demonstrando uma reação de quase tédio a suas performances, tenha influenciado a decisão do príncipe regente de revogar, permanentemente, o veto que proibia a participação das mulheres nos teatros.

Naturalmente, os *castrati* contratados pela corte foram se aposentando ao longo dos anos e outros não foram contratados para substituí-los. Se bem que a revogação permanente das determinações de D. Maria I não tenha sido formalizada por escrito, e com a autorização de cantoras nos palcos, os *castrati* estavam fadados à supressão. Dali em diante, aquelas vozes passariam a ser substituídas por outras, num processo lento, mas contínuo. Às mulheres seria facultado a performance pública e muito espaço naquele mercado de trabalho. Assim, a presença feminina assumiria um papel de destaque na ópera, uma função que se revelaria de imensa importância para o desenvolvimento da arte vocal, nos séculos vindouros.

1.4 Castrati em terras brasileiras

Com a iminente invasão de Lisboa pelas tropas de Napoleão Bonaparte, o que realmente aconteceria no final do ano de 1807, D. João VI se deslocou com toda a corte portuguesa para a colônia brasileira: a cidade eleita foi o Rio de Janeiro. Assim, na manhã do dia 8 de março de 1808, a família real portuguesa, com toda sua corte, desembarcaria em terras brasileiras. Monteiro (2008 *apud* AUGUSTIN, 2013, p. 155) registra que o fato era inédito, pois “nunca uma rainha, um príncipe e uma família herdeira de um poder real estiveram em suas colônias americanas, para fazer delas seu império, sua casa”.

A princípio, pensava-se que a mudança da comitiva portuguesa para o Brasil seria temporária, estendendo-se apenas até o momento em que as tropas napoleônicas fossem expulsas de Portugal. Porém, para abrigar uma corte acostumada aos luxos, muito haveria de ser feito em questões de infraestrutura, visando trazer as melhorias necessárias para que D. João VI e seu séquito pudessem se sentir em casa no Rio de Janeiro. Naquele momento, de certa forma, o Brasil estava em vias de virar Portugal, pois a presença da coroa portuguesa iria influenciar diretamente os hábitos e costumes da população local.

No intuito de transmitir e conservar os costumes europeus, D. João VI decidiu-se por ter uma capela real que ficasse ao lado do palácio, “não só para maior comodidade e edificação de sua família, mas, sobretudo para maior decência e esplendor do culto divino e glória de Deus”. Nesse intuito, ordenou que fosse construída uma ligação que conectasse o Paço Imperial, ao Convento do Carmo, e aquele à igreja. Com essa comodidade, o Príncipe Regente “não precisava sair às ruas para assistir as cerimônias religiosas na Catedral” (CARDOSO, 2008, p. 52-80).



Figura 15: Retrato do Paço Imperial (à esquerda).³⁸

O gosto estético da corte pela excelência vocal, pelo alto treinamento técnico, virtuosismo, e desempenho dramático dos *castrati* faria com que D. João VI não economizasse esforços na tentativa de manter o alto padrão musical a que se acostumara no Rio de Janeiro. Pacheco (2009, p. 78-79) explica que, antes da vinda desses *castrati* para a cidade, as linhas de soprano e contralto das músicas executadas nas igrejas locais competiam aos meninos cantores do Seminário de São Joaquim,³⁹ “já que as mulheres eram proibidas de cantar na igreja”.

Ao todo, foram nove os *castrati* que vieram para o Brasil durante o Período Joanino e todos foram contratados como músicos cantores na Capela Real, para atuação no serviço religioso e em alguns concertos privados. Como o veto à apresentação pública de mulheres, no Brasil – que durou até o reinado de D. Maria I e foi revogado por D. João VI – só vigorou no âmbito da igreja, os papéis femininos em óperas encenadas no Rio de Janeiro podiam ser interpretados por mulheres. Aqui citamos o caso do famoso soprano coloratura brasileiro, Joaquina Maria da Conceição Lapinha (s.d.), mulata, cantora e atriz mineira, cuja arte dramática e voz rivalizavam, à altura, com os dotes dos *castrati* europeus que atuavam no Rio Joanino.⁴⁰

Em uma época em que muitos desses cantores, com capacidades vocais quase sobre-humanas, enfrentavam dificuldades na Europa, aqueles que obedeceram à ordem do príncipe regente D. João VI de deixarem seus postos na Capela Real de Lisboa e emigraram para o Rio de

³⁸ Pintura de Jean-Baptiste Debret, 1830. Fonte: < <https://euqueroeviajar.wordpress.com/2011/01/27/visite-o-paco-imperial-no-rio-de-janeiro/>> Acesso em 08.11.2015.

³⁹ “Em 1737 havia sido criado no Rio de Janeiro o Seminário de Órfãos de São Pedro, depois chamado São Joaquim. Na verdade, apesar de ser chamado de seminário, seus alunos não se destinavam necessariamente ao sacerdócio” (MOURA, 2000, p. 48).

⁴⁰ Lapinha foi a única cantora brasileira, que se tem notícia, a ter viajado para apresentações em Portugal, realizando concertos no Porto e em Lisboa entre 1795 e 1796, adquirindo, desta forma, fama internacional. Disponível em http://www.caravelas.com.pt/Joaquina_Maria_da_Conceicao_da_Lapa_Lapinha_fevereiro_2012.pdf. Acesso em 14.06.2016.

Janeiro conseguiram manter seu prestígio e altos salários. Assim, os nove *castrati* que aceitaram o desafio do Novo Mundo superaram fatores políticos, religiosos e econômicos adversos, que se colocavam naquele momento, mantendo-se produtivos e relevantes no mercado de trabalho.

Baseando-se nos trabalhos de Andrade, Cardoso e Pacheco e tendo como critério a data de chegada dos *castrati* no Brasil, Augustin construiu a tabela abaixo, após realizar o cruzamento das informações encontradas naquelas fontes. As partes em **negrito** (data, local de nascimento e nome completo de Fasciotti) são contribuições nossas.

Brasil	Local, data de nascimento e morte	Nome do cantor	Fontes
1809	Nápoles, ? Rio de Janeiro, 15/08/1818	Giuseppe Capranica	Pacheco, 2009, p. 80-86 Cardoso, 2005, p. 56
1810	Roma 1781 Rio de Janeiro, 30/10/1870	Antonio Cicconi	Andrade, 1967, p. 27-28 Cardoso, 2005, p. 59 Pacheco, 2009, p. 86-91
1810	Arezzo ? Rio de Janeiro, 04/03/1819	Giuseppe Gori	Andrade, 1967, p. 27-28 Cardoso, 2005, p. 59 Pacheco, 2009, p. 99-103
1816	Peia 10/09/1762 Rio de Janeiro, 14/10/1840 Cantou até ca. 1833.	Giovanni Battista Francesco Fasciotti	Andrade, 1967, p. 27-28 Cardoso, 2005, p. 58-59 Pacheco, 2009, p. 91-99
1816	Itália, 1786 ? Brasil ? Aposentou-se 1828.	Marcello Tani – Cantou na coroação de D. Pedro II em 1841	Andrade, 1967, p. 28 Cardoso, 2005, p. 59 Pacheco, 2009, p. 107-108
1816	Itália, 1788 ? Brasil ? Aposentou-se 1828.	Pasquale Tani – Cantou na coroação de D. Pedro II em 1841	Andrade, 1967, p. 28 Cardoso, 2005, p. 59 Pacheco, 2009, p. 108-110
1817	Itália ? ? Aposentou-se 1829.	Angelo Tinelli	Andrade, 1967, p. 28 Cardoso, 2005, p. 59 Pacheco, 2009, p. 110-111
1817	Itália ?	Francesco Realli	Andrade, 1967, p. 28

1820/21	Rio de Janeiro? Aposentou-se 1829.		Cardoso, 2005, p. 59 Pacheco, 2009, p. 105-107
	Itália ? Lisboa, 1857.	Domingos Luiz Lauretti	Pacheco 2009, p. 103-105

Tabela 1: *Castrati* italianos que atuaram na Capela Real do Rio de Janeiro (AUGUSTIN, 2013, p. 178).

A análise dos dados acima nos mostra que todos os nove profissionais que atuaram no Brasil Joanino eram cantores de origem italiana. O primeiro *castrato* a chegar no Rio de Janeiro foi o soprano Giuseppe Capranica (? – 1818), em 1809, por lá permanecendo até o seu falecimento, em 15 de agosto de 1818.⁴¹

Capranica era de origem napolitana, mas sua data de nascimento ainda permanece desconhecida. Segundo Pacheco (2009, p. 80), “tudo indica que Capranica chegou a Lisboa por volta do ano 1791, estando ligado à Patriarcal”. Isso comprova que o cantor teria sido contratado, primeiramente, para os serviços em Lisboa, antes de se tornar cantor na Real Capela do Rio de Janeiro. Cramner (1997, p. 384) confirma essa informação ao dizer que Capranica teria cantado no Teatro Valle, na cidade de Roma, nos eventos do Carnaval de 1791, mas que teria se apresentado em Lisboa, no dia 17 de dezembro de 1791.

Na sequência, abocaria às terras brasileiras o soprano Antonio Cicconi (1781-1870). Nascido em 1781, na cidade de Roma, sabe-se que o cantor também foi contratado para os serviços na Patriarcal de Lisboa, mas a data de sua chegada na capital portuguesa ainda é incerta. Porém, é possível saber que, em 1804, Cicconi recebia valores mensais de 50\$000⁴², pagos pela Patriarcal de Lisboa e que sua chegada ao Rio de Janeiro aconteceu no final do ano de 1810. Em 26 de janeiro de 1811 já aparecia como nomeado para a Real Capela, como nos mostram as anotações encontradas pelo autor aqui citado, nas Contas do Particular (ACR, Livro 459) do mês de fevereiro daquele ano. Teria falecido no dia 30 de outubro de 1870, na cidade do Rio de Janeiro (PACHECO, 2009, p. 86).

⁴¹ Na tabela original de Augustin, o ano de morte de Capranica aparece como sendo 1810. Ao confrontarmos as fontes pesquisadas pela autora, temos que Pacheco (2009, p. 82) afirma ter encontrado “o atestado de óbito assinado pelo cônego da Cúria, Antônio Pedro Teixeira,” no Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Segundo o autor, no documento a data de morte de Capranica seria 15 de agosto de 1818. Por esse motivo, decidimos atualizar o dado referente ao cantor, na tabela.

⁴² Valores pagos em “Réis”, moeda vigente da época.

Juntamente com Cicconi viria outro *castrato*: o contralto Giuseppe Gori (? – 1819).⁴³ Nascido na cidade de Arezzo, havendo incerteza sobre a data correta, Gori também era cantor da Patriarcal de Lisboa desde 1795, sendo nomeado para a Real Capela do Rio de Janeiro, também em dezembro de 1810, com o mesmo salário inicial de 50\$000 mensais. Pelos registros do Bolsinho do Rio de Janeiro (ACR, Livro 936, f. 103), pode-se ter acesso a outros valores recebidos pelo cantor, a partir do segundo semestre de 1813 (PACHECO, 2009, p. 100).

O próximo *castrato* a desembarcar no Rio de Janeiro Joanino seria Giovanni Battista Francesco Fasciotti, objeto de estudo deste trabalho. Por esse motivo, dedicamos-lhe o capítulo II dessa tese. Juntamente com Fasciotti, também chegariam os irmãos Pasquale, Marcello e Francesco Tanni: Pasquale e Marcello eram *castrati* soprano, enquanto Francesco, *suonatore di tromba* (trompetista), conforme artigo publicado por Carlos Miguel Salazar (*Letterature d’America*, 2003).⁴⁴

Pacheco (2009, p. 107-109) nos informa que, em 1816, o Rio de Janeiro Joanino receberia os irmãos Marcello Tani (s.d.) e Pasquale Tani (s.d.). Suas datas de nascimento e morte ainda são motivos de especulação, como registrado na tabela 1 desse trabalho, bem como a cidade italiana onde os irmãos teriam nascido. Outrossim, ainda não foram encontrados registros de serviços prestados pelos Tani em Lisboa, o que pode sugerir que os irmãos não tivessem passado pela Patriarcal portuguesa. Tal fato parece indicar que os *castrati* teriam sido contratados pela coroa portuguesa diretamente para os serviços na Real Capela e Real Câmara do Rio de Janeiro, a saber: Marcello como soprano, e Pasquale como contralto, não como soprano, como informado por Salazar (2003). Em todo caso, os irmãos Tani foram nomeados imediatamente após sua chegada, em 1816, com salário de 50\$000 mensais.

De acordo com a pesquisadora Kristina Augustin (2013, p. 317), entre os diversos documentos históricos que podem ser encontrados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Portugal, podem-se localizar cópias do contrato de três *castrati*: Angelo Tinelli, Francesco Reali e Pasquale Tani. Para ilustrar como eram feitas as negociações e os registros das contratações, a figura abaixo mostra trecho do acordo entre a Coroa Portuguesa e o *castrato* Tinelli:

⁴³ *Castrato* que cantava como contralto.

⁴⁴ Salazar, C. M. *Letterature d’America*. El discurso mítico en la escritura y en las imágenes de nueva Corónica i Buen Gobierno. Anno XXIII, n. 95, anno 2003.



In Nome di Dio. Amen.

Per la presente privata scrittura da co-
 Scere come fosse pubblico, e giurato Instru-
 mento roborato colle Clausole necessarie Io
 Giovanni Piaggio Console Generale di Sua
 Maestà Fedelissima il Re di Portogallo
 in questa Città e Ducato di Genova, valente
 mi degli ordini, e facoltà statemi conferite dalla
 Prefata Sua Maestà mio Signore per mezzo dell'
 Illmo, ed Eccmo Sig.^o Visconte de Santarem
 Dichiaro restar convenuto col Sig.^o Angelo Ti-
 nelli demorante nella Città di Napoli, Cantore de
 voce Contralto, di essere ammesso a dover cantare
 nella Real Cappella di detta Sua Maestà presen-
 temente alla Corte del Rio de Janeiro, o in qualun-
 que altra parte, ed occasione del Real Servizio,
 onde ne venga richiesto, mediante l'Onorario di
 Reis Ottantamila per mese prestando il di Lui
 Servizio alla Corte del Rio de Janeiro, e set-
 tanta mila reis il mese succedendo il ritorno di
 Sua Maestà per Lisbona.

Figura 16: Contrato do *castrato* Tinelli, folha 1 (Augustin, 2013, p. 317).

Manuscrito por Giovanni Piaggio, um dos embaixadores portugueses em Roma, o documento acima exhibe a primeira página do contrato que registra a admissão do *castrato* Angello Tinelli, contralto, um dos nove cantores contratados pela Coroa Portuguesa para atuação no Rio de Janeiro, fato ocorrido em 2 de junho de 1817, em Nápoles.

De acordo com as cláusulas do documento, Tinelli acorda, sob força de contrato, em prestar serviços para Sua Majestade Real, o Rei de Portugal, na Real Capela do Rio de Janeiro ou em qualquer outra parte, por ocasião do serviço real, se assim requerido. Para tanto, Tinelli

receberia o salário de 80\$000 mensais⁴⁵ pelos serviços prestados à corte no Rio de Janeiro e 70\$000 mensais se o rei resolvesse retornar a Lisboa. O contrato ainda esclarece que o *castrato* receberia uma ajuda de custo enquanto estivesse na Itália, antes de sua partida para o Rio de Janeiro, e outra ajuda de custo ao chegar ao Rio de Janeiro, devendo transferir-se para aquela cidade quão breve possível.

Apesar de o documento não sugerir contratação vitalícia, em troca das inúmeras vantagens a receber, o documento indica que Tinelli assumiria uma condição de trabalho no regime de dedicação exclusiva, não tendo permissão para licenciar-se dos serviços reais durante um período de 17 anos, findos os quais, deveria pedir sua jubilação. Além dos serviços na Real Câmara e Real Capela, Marcello e Pasquale também participaram de espetáculos operísticos do Teatro São Pedro, entre os anos de 1826 a 1829. Após cumprirem um contrato de doze anos, ambos teriam se aposentado, em 1828, passando a receber apenas um quarto do salário, mudando-se para a comunidade fluminense do Cantagalo. Os irmãos Tani voltariam ao Rio de Janeiro em 1841, apenas para cantarem, gratuitamente, na cerimônia de coroação do Imperador D. Pedro II. Mayer-Serra (1947 *apud* PACHECO, 2009, p. 108) registra a participação de Marcello e Pasquale em espetáculos de ópera na cidade de Buenos Aires, por volta de 1825, onde os *castrati* Tani teriam se apresentado ao lado dos cantores Francesco Tani e Maria da Glória Tani, seus irmãos.

O contrato Angelo Tinelli (s.d.) e o soprano Francesco Realli (s.d.) seriam os próximos cantores a assinarem contrato com a coroa portuguesa para os serviços do rei no Rio de Janeiro, por intermédio do embaixador português em Roma, Giovanni Piaggio.⁴⁶ Sabe-se que o contrato de Tinelli foi redigido na cidade de Nápoles e o de Realli, em Roma, mas a data de nascimento e a cidade natal dos cantores ainda são incertos. De acordo com Pacheco (2009, p. 105-111) e Augustin (2013, p. 317), os cantores passaram a receber valores mensais de 20\$000, pagos pelo Bolsinho do Rio de Janeiro (ACR, Livro 936, f. 135), tão logo saíram da Itália – talvez como ajuda de custo – como nos sugere o contrato de Tinelli. Esses valores continuariam a ser pagos a partir de janeiro de 1817, mês de chegada dos cantores no Brasil, até dezembro daquele ano. A esses valores, foram somados outros 60\$000 a título de salários mensais, pagos a partir de 1818, pela Real Capela.

⁴⁵ 60\$000 da Real Capela e 20\$000 do Real Bolsinho.

⁴⁶ Para se ter acesso a uma parte do contrato de Tinelli, ver página 38 deste capítulo.

O último *castrato* italiano a chegar no Rio de Janeiro foi o soprano, professor de música e compositor, Domingos Luiz Lauretti (? – 1857). Vieira (1900, v. 2, p. 14) informa que Lauretti teria sido o “último sopranista⁴⁷ italiano que houve em Lisboa”. O cantor teria ficado apenas um ano em solo brasileiro, pois voltaria para Portugal no ano seguinte, quando do retorno da família real para Lisboa, em 1818. Pacheco (2009, p. 104) explica que existem poucas referências à estadia de Lauretti no Rio de Janeiro Joanino, mas o autor teria encontrado uma fonte primária na qual pode-se confirmar a presença do *castrato* na Capela Real:

Domingos Lauretti Muzico da Voz de Soprano Ministro da S[ta]. Igreja Patriarchal de Lisboa – Admitido no Serviço da Real Capella desta Corte tendo de ordenado por anno novecentos e cesenta mil Reis com o vencimento do primeiro do Mayo do presente anno [...] (*Relação do que El Rey Nosso Senhor Houve por bem determinar Relativam.[te] a Ministros da Sua Real Capella da Nossa Senhora do Monte do Carmo desta Corte.* Apêndice V – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 12, IN PACHECO, 2009, p. 104).

Graças às pesquisas de Augustin e Pacheco nos foi possível registrar, por ano, a chegada de cada um dos nove *castrati* que vieram para trabalhar, como músicos exclusivos da Corte Portuguesa, no Rio de Janeiro Joanino. Sendo todos, sem exceção, músicos experimentados em palcos europeus, aqueles artistas foram contratados como garantia de que a Corte Portuguesa pudesse ter toda pompa possível em suas tradições e celebrações, quer no âmbito litúrgico, quer em festas e ocasiões particulares daquela Corte. No entanto, e a despeito das necessidades da Coroa Portuguesa, certamente havia uma preocupação de âmbito pessoal naqueles cantores, que precisavam garantir a manutenção de seus empregos e um padrão de vida condizente com suas aspirações, em um momento em que o fenômeno *castrati* perdia o seu poder de deslumbrar as plateias europeias. Assim, em parte, torna-se mais simples a compreensão do porquê da mudança daqueles cantores para o Brasil.

⁴⁷ *Castrato* que cantava como soprano.

Capítulo II

Giovanni Battista Francesco Fasciotti

De acordo com Anzani e Beghelli (2014, p. 159), “Tomassini, Bartolazzi e Fasciotti desembarcaram no Rio de Janeiro com outros sete entre 1808 e 1820”, o que nos daria um elenco de dez cantores *castrati* na Corte Portuguesa no Rio de Janeiro. Porém, até o momento, só foi possível confirmar a presença de nove *castrati* no Brasil Joanino.

Desses nove, Giovanni Battista Francesco Fasciotti seria o mais famoso *castrato* da corte, destacando-se não apenas na Real Capela e na Real Câmara, mas também nas óperas do Teatro São João. De acordo com Giron (2004, p. 97), seu primeiro contrato teria a duração de doze anos, sendo depois renovado por mais seis anos. Abaixo, uma gravura retratando o cantor, única fonte iconográfica disponível do artista:



Estimado Cantor, aqui uma homenagem, oferecida por quem te admira, à sua voz, ao seu talento. (Tradução nossa).

Figura 17: Gravura de Fasciotti.⁴⁸

⁴⁸ Ritratto a mezzo busto, di tre quarti verso sinistra, entro ovale. Técnica: Bulino, impressão con inchiostri colorati, finiture, all'acquerello. Data: Final do Séc. XVIII. Fonte: Österreichische Nationalbibliothek em Viena, Áustria. Disponível em <http://www.portraitindex.de/documents/obj/oai:baa.onb.at:4002086>. Acesso em 26.11.2015.

Iniciamos nosso trabalho de pesquisa em busca das obras sacras compostas por Marcos Portugal, especificamente para a voz do *castrato* italiano Giovanni Battista Francesco Fasciotti, durante a permanência do compositor no Brasil, ou seja, desde sua chegada em 1811 até sua morte em 1830. Embora Fasciotti já tivesse uma relação profissional com o compositor desde 1799 (ver tabela 2), optamos por um recorte na produção musical de Portugal, focando apenas obras escritas após sua chegada ao Brasil, por considerarmos esse material como sendo parte de um repertório de música luso-brasileira.

Nossas primeiras investigações nos levaram a dois solos e um dueto, todos compostos por Marcos Portugal para a voz de Fasciotti, a saber:

- a ária *Laudamus a solo di soprano*, da *Missa Festiva com todo o instrumento de 1817*;⁴⁹
- a linha do segundo soprano no dueto para sopranos (com o *castrato* Antonio Cicconi) da *Missa Festiva com todo o instrumento de 1817*;⁵⁰
- *Salvum fac a solo di Soprano com o Coro*, do *Te Deum Laudamus com toda a Orquestra*, composto para a feliz aclamação de S. M. J. O Senhor D. João VI no ano de 1818 (PACHECO, 2009, p. 97).

Durante nossas pesquisas, também encontramos referência à obra *Piramo Cantata per voce sola con accompagnamento di forte piano*, que seria de autoria de Giovanni Francesco Fasciotti. Eitner (1900, p. 395) é quem informa que Fasciotti seria o autor da cantata, partitura que, de acordo com ele poderia ser encontrada na biblioteca da Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Musikverein), sendo um único testemunho da limitada atividade do *castrato* como compositor.

Após conseguirmos um contato junto à Musikverein, biblioteca da Orquestra Filarmônica de Viena, tivemos acesso ao documento em questão, uma edição de Giovanni Ricordi, fundador da casa editora homônima.⁵¹ Editada em Milão, em 1815, com o título *Piramo Cantata per voce sola con accompagnamento di forte piano*, essa cópia pertence à coleção particular da *Musikverein*.

⁴⁹ Cópia PDF do manuscrito pode ser encontrada no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Sebastião do Rio de Janeiro (Cabido Metropolitano). Disponível em http://www.acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM59.htm. Acesso em 19.07.2016.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ *Giornale Italiano*, de 27 de agosto de 1816, confirma que a composição foi publicada pela Ricordi.

Porém, durante nosso trabalho de campo na Itália, em janeiro de 2018, localizamos uma outra cópia também da edição Ricordi, na Biblioteca Marciana, em Veneza. Todavia, o catálogo online da biblioteca de Veneza atribuía a composição da obra *Piramo Cantata para voce sola con accompagnamento di forte piano*, a Giovanni Battista Fasciotti.

Para solucionarmos a questão sobre a ambiguidade do nome do compositor, buscamos o registro da cantata no catálogo da editora Ricordi e verificamos que, naquele site, a obra também era atribuída a Giovanni Battista Fasciotti.

1 VOCE	voce	anno	
cat.	Giovanni Battista Fasciotti	1815 ^(R)	DETTAGLIO
228	Piramo. Cantata per MS.		

Figura 18: Catalogação da Cantata *Piramo*, no site da Ricordi italiana.⁵²

Tendo em vista essa indeterminação de nomes, entramos em contato com a Biblioteca Marciana, no intuito de conseguirmos uma cópia da partitura localizada naquele acervo, para o compararmos com a cópia que nos foi enviada pela *Musikverein*. Conforme suspeitávamos, tratava-se da mesma obra, com a mesma edição da Ricordi, em cuja capa lemos o nome Giovanni Francesco Fasciotti.

Questionados a esse respeito, a Biblioteca Marciana decidiu mudar o registro da cantata em seu banco de dados, baseando-se, agora, nas informações encontradas na capa da edição feita pela Ricordi, que atribui a obra ao compositor Giovanni Francesco Fasciotti. Ainda justificaram

⁵² Disponível em <http://www.archivioricordi.com/it/catalog/author/10794> Acesso em 05.12.2017.

que a informação anteriormente registrada naquele acervo seria advinda do catálogo online da mesma editora. Porém, levantamos as perguntas: o que teria suscitado essa ambiguidade de nomes? Qual seria o nome completo de Fasciotti? De onde teria vindo o nome Battista, encontrado no catálogo da Ricordi? Por que a editora registraria Giovanni Battista Fasciotti em seu catálogo online e escreveria Giovanni Francesco Fasciotti na capa da obra editada, em 1815? Para respondermos essas questões, precisaríamos localizar o registro de batismo de Fasciotti.

Segundo uma matéria do jornalista italiano Gianbattista Gherardi, publicada no jornal *L'Eco di Bergamo* no dia 22 de julho de 2014, o cantor lírico bergamasco Giovanni Francesco Fasciotti foi um dos últimos *castrati* a se consagrar nos famosos teatros da Itália. Teria nascido em 1750 em uma das quatorze regiões que formam a aldeia de Val Gandino, Peia, uma área pertencente ao que seria a periferia de Bergamo, mas não de todo desconhecida (em particular a vizinha Gandino) ao mundo cultural da época. Após conquistar fama e triunfo, principalmente no Teatro de Pisa, no Teatro alla Scala em Milão e no Teatro San Carlo de Nápoles, o cantor teria atravessado o oceano Atlântico para cantar nas capitais da América do Sul.⁵³

Uma outra fonte, o *Dizionario Biografico Degli Italiani Treccani*,⁵⁴ traz um verbete de Salvatore De Salvo sobre o *castrato*. De Salvo afirma que Fasciotti nasceu em Bergamo, por volta de 1750.

Ao confrontarmos as informações encontradas no jornal *L'Eco di Bergamo* com aquelas encontradas no *Dizionario Biografico Degli Italiani Treccani*, percebemos uma certa imprecisão quanto ao nascimento do *castrato* – que se diz ter ocorrido em 1750 ou por volta de 1750.

A partir dessas informações, fomos a Bergamo, no norte da Itália, em busca de informações que pudessem confirmar o nome completo de Fasciotti, bem como a sua data precisa de nascimento. Na biblioteca principal da cidade, Biblioteca Civica Angelo Mai, o Dr. Marcello Eynard, musicólogo residente, informou-nos da inexistência de documentos sobre Fasciotti naquele local. Porém, sugeriu que procurássemos o Archivio Storico della Curia Diocesana di Bergamo. No Arquivo da Cúria, fomos recebidos por Mateo Sposito, funcionário responsável pelos registros históricos. Após consultarmos os livros locais, confirmamos que não existia nenhuma inserção concernente à família Fasciotti em Bergamo. Restava-nos um último

⁵³ Informação encontrada em *L'Eco di Bergamo*. Disponível em http://www.ecodibergamo.it/stories/storie-dimenticate/il-cantore-di-peia-come-fitzcarraldo-alla-conquista-del-brasile-nellottocento_1068791_11/ Acesso em 14.12.2015.

⁵⁴ Dicionário Biográfico dos Italianos *Treccani* (1995, vol. 45). Disponível em [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-fasciotti_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-fasciotti_(Dizionario_Biografico)/). Acesso em 14.12.2015.

local de pesquisa: o Archivio Storico della Parrocchia di Peia, localizado na Igreja de Santo Antônio de Pádua (1429), no município de Peia, a 25 km da cidade de Bergamo.

Com a ajuda de Sposito, entramos em contato, via e-mail, com o Pároco de Peia, don Alberto Gervasoni. Uma semana depois, recebemos a resposta do sacerdote, a saber: a cópia do registro de batismo de Fasciotti, com data de nascimento, data de batismo, nome completo e nomes dos pais, mostrados na figura abaixo:

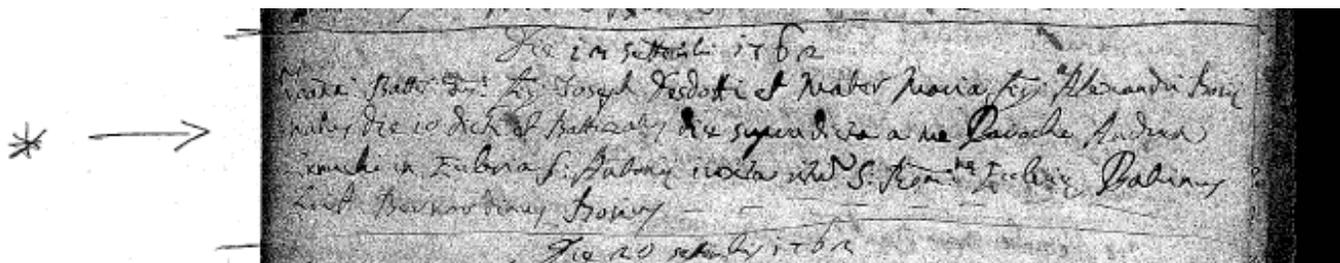


Figura 19: Registro de batismo de Fasciotti (negativo).

No intuito de facilitar a leitura do documento, enviaram-nos ainda uma outra cópia, que pretendia ter uma melhor definição:

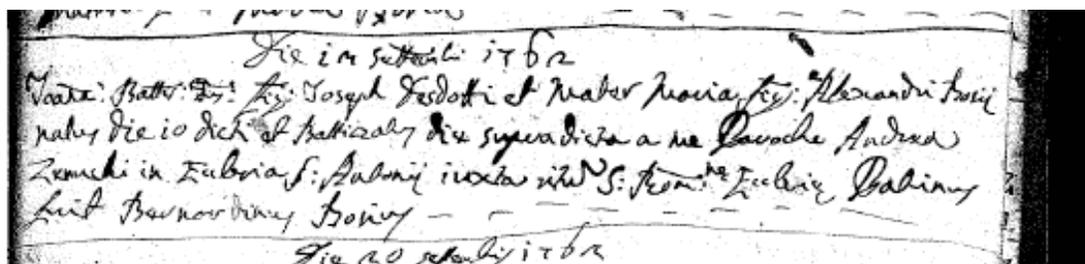


Figura 20: Registro de batismo de Fasciotti (positivo).

Devido a dificuldade de leitura e compreensão do conteúdo desses documentos, solicitamos a ajuda do arquivista Riccardo Bertocchi, do Archivio Storico di Peia que, gentilmente, nos enviou a transcrição do mesmo:

Giovanni Battista Francesco figlio di Giuseppe Fasciotti e la mamma Maria figlia di Alessandro Bosio nato a Peia il 10 settembre 1762 e battezzato il 13 settembre nella parrocchia di S. Antonio di Padova in Peia dal sacerdote parroco don Andrea Zenucchi.

Il padrino fi Bernardino Bosio.

Figura 21: Transcrição do registro de batismo de Fasciotti, por Riccardo Bertocchi.

De posse da transcrição enviada por Bertocchi, podemos ler: Giovanni Battista Francesco, filho de Giuseppe Fasciotti e Maria, filha de Alessandro Bosio, nascido em Peia no dia 10 de setembro de 1762, batizado em 13 de setembro na Paróquia de Santo Antônio de Pádua, em Peia, pelo sacerdote pároco don Andrea Zenucchi. O padrinho foi Bernadino Bosio (tradução nossa). Assim, concluímos que o nome completo de Fasciotti era Giovanni Battista Francesco Fasciotti, o que soluciona a questão da ambiguidade do nome do compositor da cantata *Piramo*.

Até o presente momento da pesquisa não foi possível confirmar se Fasciotti era o mais jovem dos filhos ou quantos irmãos possuía, mas podemos supor, pelo fato de o mesmo ter nascido na periferia da cidade de Bergamo, ao norte da Itália, que sua família não tivesse muitas posses. Podemos até deduzir que, como era de costume na época, problemas financeiros tenham levado os Fasciotti a entregar o filho Giovanni Battista Francesco para ser castrado *ad honorem Dei*. Ainda indagamos se Fasciotti teria sido castrado antes da puberdade e apresentava um quadro de gigantismo, uma característica bastante comum em muitos casos (ver cap. I), visto que nenhuma gravura ou caricatura do cantor, em que pudéssemos visualizá-lo de corpo inteiro, ainda foi encontrada.

2.1 Fasciotti: um *accademico filarmonico di Bologna*

Sobre a admissão de Fasciotti na Accademia Filarmonica di Bologna, tanto o jornal *L'Eco di Bergamo* quanto o *Dizionario Biografico Degli Italiani Treccani* afirmam que, em setembro de 1803, o cantor teria se mudado para Bolonha, na condição de *maestro compositore della Accademia Filarmonica*, dirigida pelo padre S. Mattei, que o teria julgado como sendo de caráter idôneo, oferecendo-lhe isenção de todas as taxas de inscrição e de registro de patente.⁵⁵ Como contrapartida, Fasciotti cantaria na celebração do dia de Santo Antônio, em 22 de setembro daquele ano, como soprano.

Por sua vez, De Salvo, no *Dizionario Biografico Degli Italiani Treccani*,⁵⁶ sustenta que o *castrato* teria realmente conseguido isenção de taxas durante seu ingresso na Accademia Filarmonica, em Bolonha – um dos possíveis locais onde teria aprimorado seus estudos – antes de aceitar uma proposta de trabalho do príncipe Borghese (Camillo Filippo Ludovico Borghese: 1775-1832), seu protetor:



Figura 22: Príncipe Camillo Borghese, protetor de Fasciotti.⁵⁷

⁵⁵ Um tipo de registro que permitia ao profissional exercer a sua profissão; algo parecido com as carteiras da Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), Conselho Regional de Medicina (CRM), etc.

⁵⁶ Dicionário Biográfico dos Italianos *Treccani* (1995, vol. 45). Disponível em [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-fasciotti_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-fasciotti_(Dizionario_Biografico)/). Acesso em 14.12.2015.

⁵⁷ Retrato de François Gérard (1770-1837). Disponível em https://it.wikipedia.org/wiki/Camillo_Filippo_Ludovico_Borghese Acesso em 06.01.2018.

Segundo De Salvo, Fasciotti era bastante requisitado por suas qualidades técnicas, pois teria muita flexibilidade vocal e afinação impecável, algo muito apropriado para a estética da época, cujas composições vocais exigiriam do cantor extensivo estudo técnico para execução das coloraturas e ornamentações, tanto as já escritas na partitura pelo compositor quanto as que seriam adicionadas pelo próprio intérprete, como no caso das árias *Da Capo*.⁵⁸

Uma visita ao arquivo particular da Accademia di Bologna revelou que Giovanni Battista Francesco Fasciotti filiou-se àquela instituição no ano de 1803, na classe dos compositores (GAMBASSI, 1992, p. 435).⁵⁹ No livro *Verbale d'aggregazione, vol. II/4*, p. 241-242, com data de 31 de agosto de 1803, lê-se a respeito da festa de Santo Antônio da qual Fasciotti faria parte como cantor convidado, conforme registrado no *Dizionario Biografico Degli Italiani Treccani*; mas não existe citação do seu nome.

Os documentos que confirmam a participação do *castrato* na celebração religiosa mencionada, no dia 22 de setembro de 1803, bem como as condições de seu ingresso na Accademia Filarmonica di Bologna, estão catalogados naquele acervo em Campione, G., *numero de archivio VII/2, p. 259* dos pagamentos. Nesse registro estão descritos todos os senhores acadêmicos, bem como a prestação de contas de cada um deles, com valores a dar e a receber. Especificamente sobre Fasciotti, lemos o seguinte:

Cidadão Francesco Fasciotti, bergamasco, maestro compositor associado sob a presidência do Padre Maestro Mattei, no dia 22 de setembro de 1803, sendo o supramencionado, também músico soprano. O referido foi associado, como indicado acima, sendo isento pela Academia de todas as custas para o ingresso e [aquisição de] patente, que seriam pagas aos ministros da tesouraria do sufrágio; e, assim, por ter o mesmo ... prestado, no dia da festa de Santo Antônio, celebrada no dia mencionado 22 de setembro de 1803 Agosto (CAMPIONE, p. 259).⁶⁰

⁵⁸ Escrita em duas partes A e B, espera-se que o solista, após cantar as partes A e B conforme escrito pelo compositor, repita a parte A, adicionando ornamentos baseados em escolhas interpretativas particulares, criando uma forma musical A-B-A.

⁵⁹ Gambassi, *L'accademia filarmonica di Bologna*, p. 435; *riferimento archivistico: Registro delle aggregazioni*.

⁶⁰ *Cittadino Francesco Fasciotti Bergamasco aggregato maestro compositore sotto la presidenza del constroscritto ex Padre Maestro Mattei li 22 settembre 1803, essendo il suddetto anche musico soprano. Il suddeto fu aggregato come sopra, ed esentato dall'Accademia da tutte le spese per l'ingresso e patente, che furono pagate alli ministri dalla Cassa del Suffragio; E ciò per essersi il medesimo offerto e prestato nel giorno della festa di Sant'Antonio celebrata nel giorno suddetto 22 settembre 1803, e come al'atti della stessa academia delli ... Agosto.*

Como podemos entender a partir da citação acima, Fasciotti não recebeu honorários pela sua participação como soprano nos festejos referidos. Em troca, foi-lhe oferecido o ingresso na Accademia Filarmonica di Bologna, na classe dos compositores. Na proposta ainda estava inclusa a isenção do pagamento de todas as taxas, a saber: a cobrança pelos exames admissionais e pela emissão do diploma de acadêmico. Porém, o integrante da agremiação podia pagar pelas *messe di suffragio*, uma missa que seria celebrada após o seu falecimento.

Para essa taxa, Fasciotti pagou 4 *lire* (4 liras – moeda italiana da época), mesmo valor pago por outro famoso acadêmico, Mozart, conforme informações registradas no *Libro chiamato registro in cui vi sono notate tutte le partite del loro dare ed avere de' signori depositari alle casse, suffragio, sussidio e spese trasversali, numero di Archivio VII/4*, p. 110, frente:

Pagamento de 4 liras aos ministros da Accademia, pela concessão gratuita da licença dada ao senhor Francesco Fasciotti, bergamasco, na categoria de maestro compositor associado, pela ocasião de seus serviços prestados no dia da festa de S. Antonio, celebrada tardiamente neste ano, isto é, no dia 22 de setembro, conforme mencionado na p. 197.⁶¹

Normalmente, os músicos pagavam cerca de 60 liras em taxas para fazerem parte da Accademia di Bologna. Porém, Fasciotti pagou apenas 4 liras; praticamente um pró-forma.

Apesar de não existir uma ata oficial sobre a posse de Fasciotti na Accademia, Campione (1803, p. 259) estabelece que a festa de Santo Antônio, geralmente realizada em 13 de junho, deveria acontecer em 22 de setembro, data postergada de acordo com a agenda do músico Fasciotti, que chegaria à cidade de Bolonha no mês de julho. Possivelmente, antes mesmo de sua participação na ópera de Nicolini, *La Selvaggia nel Messico*, em 1º de setembro de 1803, os acadêmicos já tivessem feito a proposta ao *castrato*, para que o mesmo cantasse durante as festividades em honra do religioso franciscano, em troca do título de Accademico Filarmonico di Bologna.

⁶¹ *Lire 4 per pagarsi alli ministri dell'Accademia per loro mercede della patente data gratis al signor Francesco Fasciotti Bergamasco aggregato maestro compositore in occasione d'essersi graziosamente prestato nel giorno della festa di S. Antonio celebrata poscia in quest'anno, cioè li 22 settembre, come dal suddetto Mandato al p. 197.*

2.2 Fasciotti e a ópera

A respeito da atuação artística de Fasciotti, Fétis,⁶² em sua *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, v. III, atesta que o *castrato* teria ido a Pisa, a serviço da Cappella Musicale. Porém, de acordo com Baggiani (1983, p. 117), não foram encontrados registros administrativos que pudessem confirmar a presença do *castrato* em Pisa, nem no arquivo histórico Fondo Opera del Duomo, de Florença, nem nos registros da Ordine dei Cavalieri de S. Stefano, daquela cidade.⁶³

O historiador belga (1862, p. 190)⁶⁴ também registra que o cantor dedicou-se sucessivamente à atividade teatral na cidade toscana e em teatros menores na região da Emília Romana, tendo-se apresentado, com grande certeza, em Milão, no Carnaval de 1800, quando tomou parte no drama *Idante ovvero I sacrifici d'Ecate*, obra de Marcos Portugal, apresentada no Teatro alla Scala.

No acervo do Archivio del Museo Teatrale alla Scala em Milão, localizamos um documento que confirma a participação de Fasciotti em espetáculos durante o Carnaval de 1800, em substituição ao célebre *castrato* Luigi Marchesi, que então enfrentava problemas de saúde. Porém, a leitura do documento não nos informa o título do espetáculo, nem o papel que Fasciotti teria cantado:

⁶² François-Joseph Fétis (1784-1871): historiador, teórico musical, musicólogo, organista, compositor, maestro e professor belga. Disponível em <http://global.britannica.com/biography/Francois-Joseph-Fetis> Acesso em 13.12.2015.

⁶³ Tanto o *Fondo Opera del Duomo* quanto a *Ordine dei cavalieri de S. Stefano* possuem arquivos com registros históricos de inúmeras atividades artísticas e eclesiásticas da época.

⁶⁴ Fasciotti (Giovanni-Francesco), soprano, nasceu em Bergame, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il fut employé pendant quelques années à la chapelle de Pise, et se livra ensuite à la carrière théâtrale. Après avoir chanté sur les petits théâtres de la Romagne, il fut appelé à Naples, à Turin, à Gênes et à Milan. Il obtint partout du succès par l'expression, la flexibilité et la justesse de sa voix.

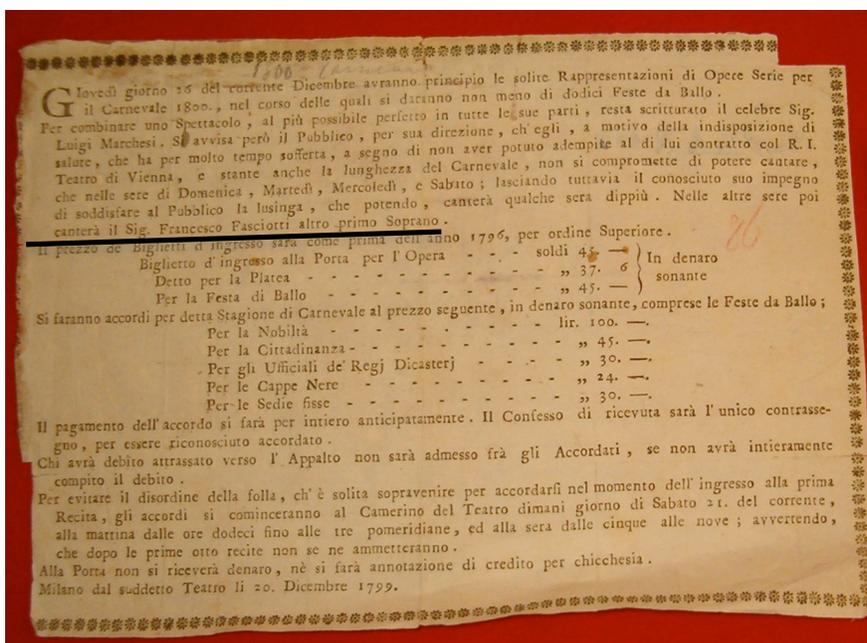


Figura 23: Comprovação da participação de Fasciotti no Carnaval de 1800, no *Teatro alla Scala*.

Fétis (1862, p. 190) ainda declara que, em 1801, Fasciotti teria ido ao Teatro San Carlo di Nápoles, onde participou, juntamente com o tenor Domenico Mombelli, da ópera *Ginevra ed Ariodante*, de Giacomo Tritto, no papel de Ariodante:



Figura 24: Capa do manuscrito do ato I da ópera *Ginevra, ed Ariodante*.⁶⁵

⁶⁵ O manuscrito completo da ópera *Ginevra, ed Ariodante*, em 2 atos, de Giacomo Tritto (1733-1824), foi localizado no acervo do Conservatório S. Pietro a Majella, em Nápoles, a saber: 2 livros, N° Identificador: IT\ICCU\MSM\0085274.

Fasciotti também participaria, no mês de novembro do mesmo ano, da montagem da obra *Scipione in Cartagena*, de Domenico Cercia, no papel de Allucio, mais uma produção do Teatro San Carlo, de Nápoles (FÉTIS, 1862, p. 190):



Figura 25: Capa do manuscrito do ato I da ópera *Scipione in Cartagena*.⁶⁶

Finalmente, Fétis (1862, p. 190) confirma que, no mesmo teatro, Fasciotti se apresentaria novamente, em 1802, interpretando Atamaro, na ópera *Sesostri* de Gaetano Andreozzi, novamente ao lado do tenor Mombelli:



Figura 26: Capa do manuscrito da ópera *Sesostri*.⁶⁷

⁶⁶ O manuscrito completo da ópera *Scipione in Cartagena*, em 2 atos, de Domenico Cercia (1770-1829), foi localizado no acervo do Conservatório S. Pietro a Majella, em Nápoles. N° Identificador: IT\ICCU\MSM\0161684.

Em outono de 1803, Fasciotti teria sua participação na obra *La Selvaggia nel Messico* de Giuseppe Nicolini, no Teatro Comunale di Bologna, interpretado Corasco. Para o Carnaval de 1806, foi ao Teatro Imperiale di Torino, onde interpretou o papel de Corrado na ópera homônima de Ferdinando Orlandi. Em 1808, retornou a Bolonha, interpretando, com a mezzosoprano Maria Terese Belloc Giorgi (nascida Maria Terese Trombetta) e o tenor Serafino Gentili, *La Conquista delle Indie Orientali*, de Vincenzo Federici. O jornal *Courrier de Turin* o descreveria, já naquela época, como um dos últimos cantores castrados em atividade na Itália.⁶⁸

Em 23 de março de 1811, o *castrato* interpretou, no Teatro La Scala, o papel de David, no oratório *Saulle ovvero il trionfo di Davide* de Nicola (Niccolò) Antonio Zingarelli. Essa informação também foi confirmada no Archivio del Museo Teatrale alla Scala, onde localizamos uma carta escrita por Luigi Romanelli (1751-1839)⁶⁹ a Gaetano Melzi (1786-1851)⁷⁰, em 9 de maio de 1811. No documento, o nome de Fasciotti é citado como um dos principais atores na produção *Il Trionfo di David*, e em um outro oratório.⁷¹ Na figura abaixo, na segunda folha, podemos ler: “(...) para a Quadragésima lírica se dará um oratório ainda não escolhido: os principais atores serão Fasciotti, Bianchi e Bonaddio, o novo tenor”.

⁶⁷ O manuscrito completo da ópera *Sesostri*, em 2 atos, de Gaetano Andreozzi (1755-1826), foi localizado no acervo do Conservatório S. Pietro a Majella, em Nápoles. Nr. Identificador: IT\ICCU\MSM\0163859.

⁶⁸ Dicionário Biográfico dos Italianos *Treccani* (1995, vol. 45). Disponível em [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-fasciotti_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-fasciotti_(Dizionario_Biografico)/). Acesso em 14.12.2015.

⁶⁹ Romanelli era um libretista de ópera muito famoso em sua época, e professor de declamação, no Conservatório de Milão. Muitos dos seus trabalhos foram escritos para óperas que seriam apresentadas no Teatro alla Scala. John Black, "Romanelli, Luigi", In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, London: Macmillan, 2001

⁷⁰ Melzi era um bibliógrafo e bibliófilo italiano. Marica Roda, "Melzi, Gaetano". In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. LXXIII, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2009.

⁷¹ Dicionário Biográfico dos Italianos *Treccani* (1995, vol. 45). Disponível em [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-fasciotti_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-fasciotti_(Dizionario_Biografico)/). Acesso em 14.12.2015.

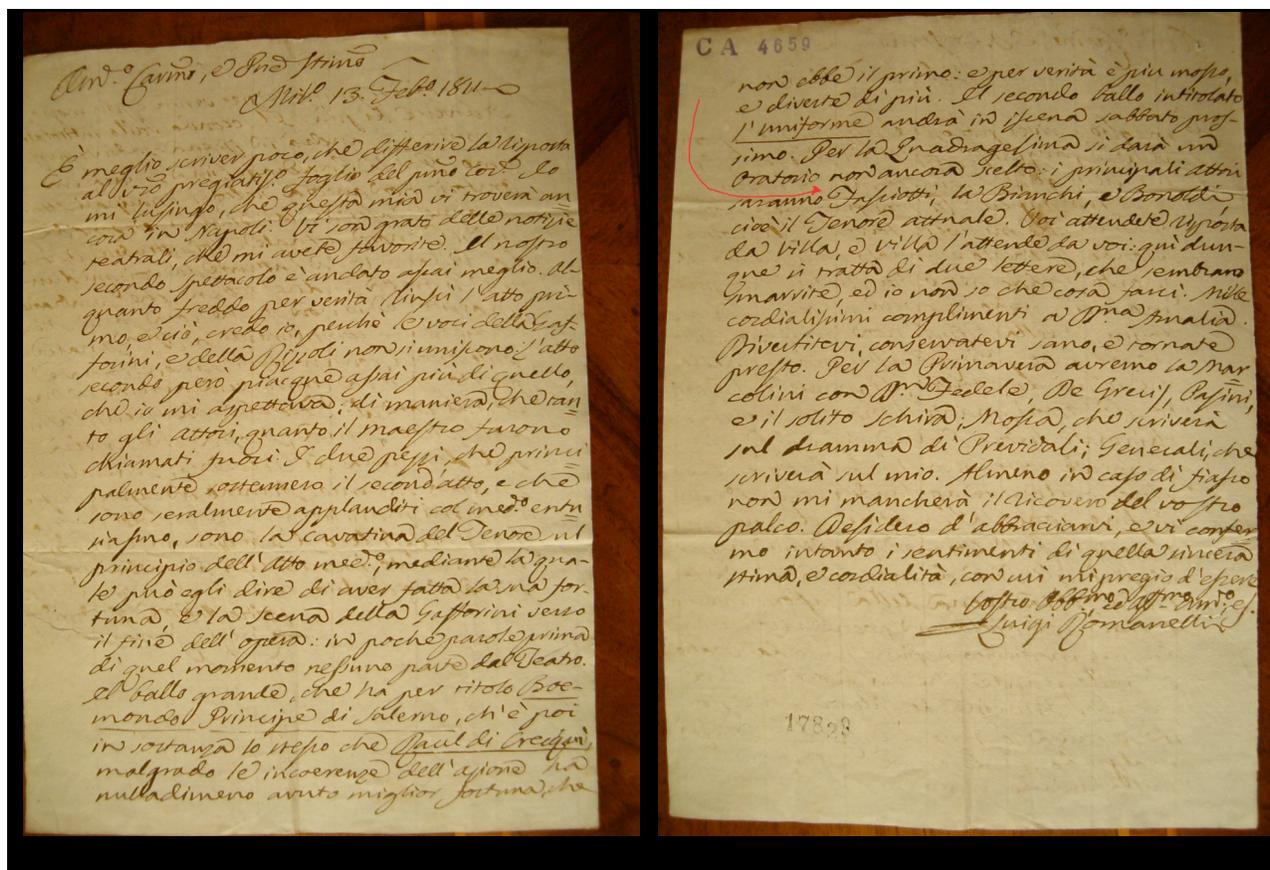


Figura 27: Carta de Romanelli a Melzi, citando Fasciotti.

No Carnaval de 1812, o artista foi ao Teatro de Santo Agostino de Gênova, onde interpretaria a parte de Coriolano, na obra de mesmo nome de Nicolini. Naquela mesma ocasião, se exibiria nas vestes do personagem Azzio o cantor Ercole Fasciotti, a respeito do qual não se sabe se teria ou não algum tipo de parentesco com Giovanni Francesco. Giuliano Donati Petteni sugere que possa haver ainda algum tipo de parentesco entre Giovanni Francesco Fasciotti com outro bergamasco, Matteo Fasciotti, aluno do Instituto Musical de Bergamo, que se dedicou às atividades teatrais como baixo.⁷²

Do mesmo modo, o *Giornale d'indizi giudiziari della provincia di Bergamo*, do dia 17 de dezembro de 1818, n. 16, p. 64, ao elencar os artistas locais que faziam carreira na cena lírica

⁷² Dicionário Biográfico dos Italianos Treccani (1995, vol. 45). Disponível em [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-fasciotti_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-fasciotti_(Dizionario_Biografico)/). Acesso em 14.12.2015. Mais informações sobre o baixo Matteo Alberti Fasciotti também aparecem no jornal de Milão, *Glissons, n'appuyons pas di Scienze, Lettere, Arti, Cronache, Teatri, Varietà e Mode, Coll'Addiunta D'una Rivista ogni mese delle Opere periodiche ecc. Anno Quinto*, n. 32, de 21 de abril de 1838.

italiana, cita Giovanni Battista Francesco (Fasciotti *il maggiore*), Ercole Fasciotti (Fasciotti *il minore*), e Teresa Fasciotti (Fasciotti *sorella*):

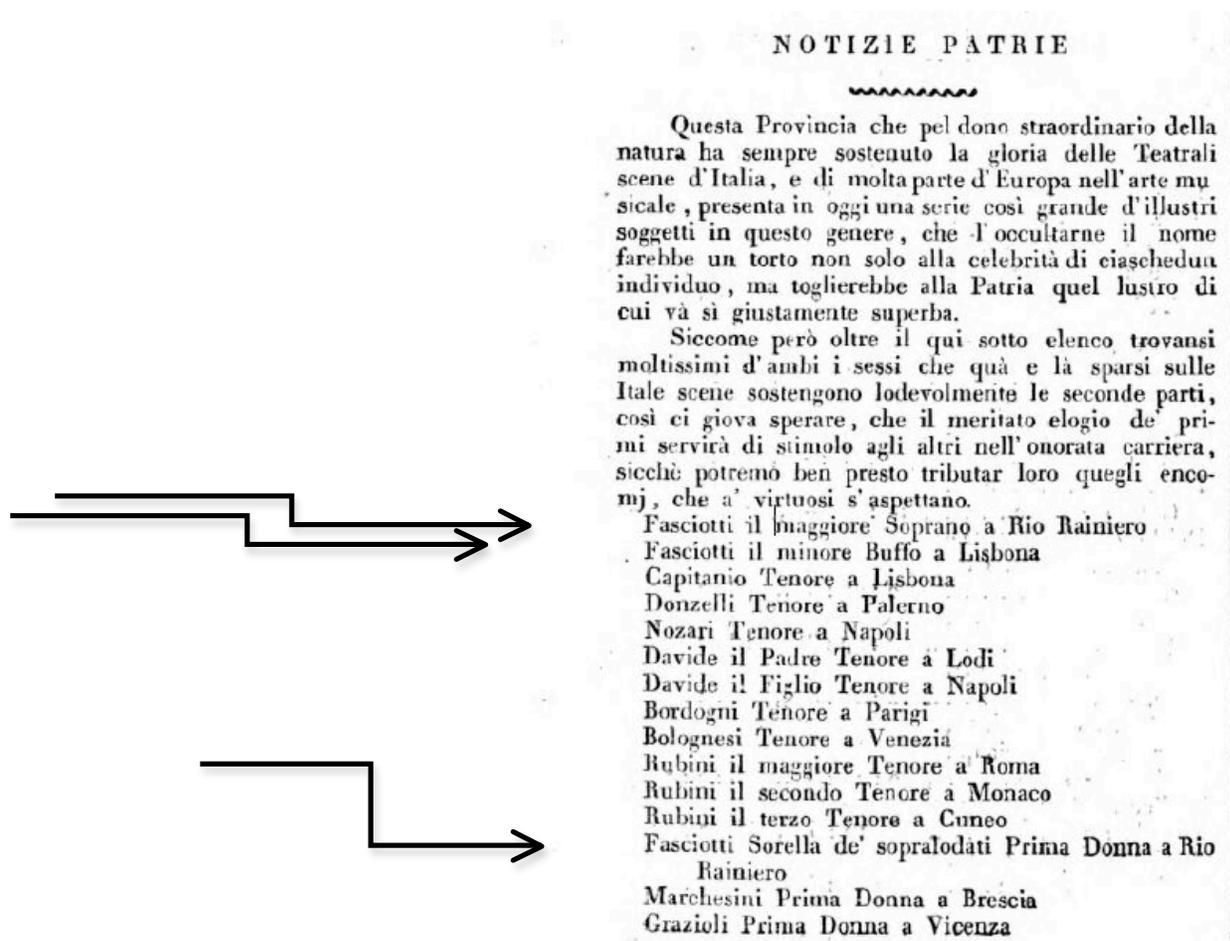


Figura 28: Giornale d'indizi giudiziari della Provincia di Bergamo, n. 16 (17/12/1818).

Dentre esses prováveis familiares do *castrato* Fasciotti, até o momento podemos confirmar o nome de Teresa Fasciotti como sendo irmã e aluna de canto de Giovanni Battista Francesco.⁷³ As demais hipóteses sobre prováveis parentescos ainda são passíveis de confirmação mediante pesquisas.

Por ocasião das festividades do carnaval romano, Fasciotti teria cantado no Teatro Argentina, no papel de protagonista da ópera *Tito in Langres*, de Antonio Del Fante. Fizemos

⁷³ Para maiores informações sobre Teresa Fasciotti, acessar o site “Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira”, no link http://caravelas.com.pt/Maria_Thereza_Fasciotti_janeiro_2017.pdf. Acesso em 06.02.2018.

uma visita à biblioteca daquele teatro, em Roma, mas fomos informados pela bibliotecária, Senhora Faucia, de que não existia cópia do libreto de *Tito in Langres* nos documentos preservados naquele acervo.⁷⁴

Em fevereiro de 1813, ainda no Teatro Argentina, interpretou Idreno *nell'Amurat II*, de Pietro Raimondi. Na ocasião, despediu-se do público romano, retornando a Turim no mesmo ano, para os ensaios da ópera *Bajazet*, de Pietro Generali, que seria encenada no Carnaval de 1814. Apoiado em cena pelo soprano Elisabetta Manfredini-Guarmani e pelo tenor Claudio Bonoldi, Fasciotti seria novamente apresentado como acadêmico filarmônico de Bolonha e virtuoso de câmara e *cappella*, a serviço de Sua Alteza Imperial, o Príncipe Camillo (BASSO, 1976, p. 123-143). Na mesma temporada, também cantaria o papel título na ópera *Cesare in Egitto*, de Ercole Paganini.⁷⁵

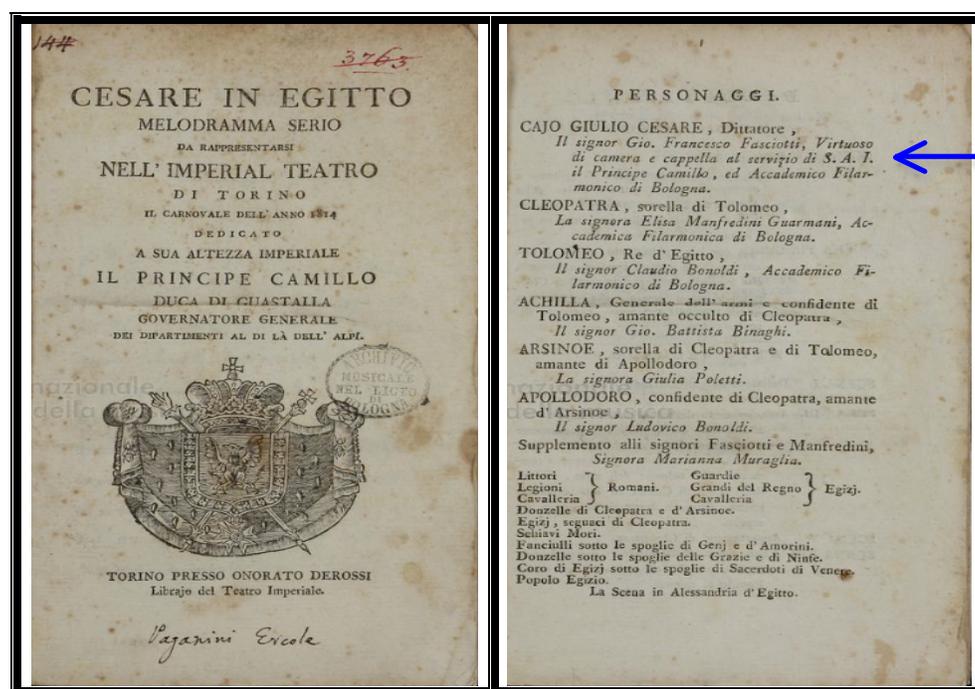


Figura 29: Libretto da ópera *Cesare in Egitto*, produção do Teatro Imperial de Torino, 1814.

⁷⁴ Para os *libretti* de ópera com a participação de Fasciotti, encontrados durante nosso trabalho de campo na Itália, ver Anexo A desse trabalho.

⁷⁵ Dicionário Biográfico dos Italianos *Treccani* (1995, vol. 45). Disponível em [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-fasciotti_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-fasciotti_(Dizionario_Biografico)/). Acesso em 14.12.2015.

Gervasoni (1812 *apud* AUGUSTIN, 2013, p. 176) afirma que o *castrato* Fasciotti teria trabalhado na capela de Pisa, abandonando a igreja alguns anos depois, para abraçar a carreira no teatro. De acordo com o autor, Fasciotti teria trabalhado nos teatros de Nápoles, Torino, Gênova e Milão, conquistando grande sucesso e “reconhecimento pela sua voz penetrante, clara, flexível assim como pela sua habilidade e destreza nos aspectos da teoria e prática do bel canto”.

Outrossim, Pacheco (2009, p. 97-99) registra algumas experiências do *castrato* Fasciotti em espetáculos não religiosos, ao listar a sua participação em espetáculos dramáticos e de câmara, ocorridos entre 1799 e 1828. Nesse sentido, Bouquet, Gualerzi e Testa (1988) corroboram parcialmente com Pacheco, acrescentando ainda outras informações sobre a atuação de Fasciotti, particularmente em espetáculos no Teatro Regio de Torino, entre os anos de 1805 e 1814. Outras informações foram ainda localizadas no *Il Corago*⁷⁶, um banco de dados online, da Università di Bologna, para pesquisa de *libretti* antigos. O agrupamento de informações das três fontes citadas acima, com o confronto das mesmas diante dos *libretti* recolhidos em nosso trabalho de campo na Itália, gerou a tabela abaixo:

Legenda:

- Informações localizadas em Pacheco (2007, p. 97-99).
- Colaboração nossa, após coleta de documentos na Itália, em janeiro 2018.
- Informações localizadas em *Corago*, banco de dados sobre *libretti* de ópera da Università di Bologna.⁷⁷

1799	<p>Sebaste, <i>primo soprano</i> em <i>Il Ritorno de Serse</i>, de Marcos Portugal, no Teatro della Magnifica Accademia Filarmonica di Verona.</p> <p>Sebaste, em <i>Il Ritorno de Serse</i>, de Marcos Portugal, no Teatro di Reggio, em Reggio.</p>
1800	<p>Ombra di Tagor, em <i>Idante ouvero I Sacrifizi D'Ecate</i>, de Marcos Portugal, no Regio-Ducal Teatro La Scala.</p> <p>Idante no <i>Idante ouvero I Sacrifizi D'Ecate</i>, de Marcos Portugal, no Regio-Ducal Teatro alla Scala di Milano, em substituição a Marchesi. No libreto lê-se: <i>Per fare le parte d' Idante quelle sere, che il Sig. Luigi Marchesi non canterà, Sig. Francesco Fasciotti.</i></p>

⁷⁶ Disponível em <http://corago.unibo.it/eventi>. Acesso em 04.12.2017.

⁷⁷ Ibid.

	<p>Lovinski em <i>Lodoiska</i>, de Giovanni Simone Mayr, no Regio-Ducal Teatro alla Scala di Milano, em substituição a Marchesi. No libreto lê-se: <i>Per fare le parte di Lovinski quelle sere, che il Sig. Luigi Marchesi non canterà</i>, Sig. Francesco Fasciotti.</p> <p>Zifare em <i>La Morte di Mitridate</i>, de Sebastian Nasolini, no Teatro [sic] Nazionale di Brescia.</p>
1801	<p>Ariodante em <i>Ginevra ed Ariodante</i>, de Domenico Piccini, no Teatro di San Carlo, em Nápoles.</p> <p>Allucio em <i>Scipione in Cartagena</i>, de Paolo Ferretti, no Real Teatro di San Carlo, em Nápoles.</p> <p>Sebaste em <i>Il Ritorno di Serse</i>, de Marcos Portugal, no Teatro Reggio na Emilia Romana.</p>
1802	<p>Atamaro em <i>Sesostri</i> de Gaetano Andreozzi, no Real Teatro di San Carlo, em Nápoles.</p> <p>>>>>>>>>> em <i>Ginevra di Sozia</i>, no Teatro em Livorno.</p>
1803	<p>Corasco em <i>La selvaggia nel Messico</i>, música de Giuseppe Nicolini, no Teatro della Comune, em Bolonha.</p> <p>>>>>>>>>> <i>Il Trionfo di Giuditta, ossia La morte d'Oloferne</i>, música de Guglielmi Pietro Alessandro, no Teatro Accademia d' Costanti em Pisa.</p>
1804	<p>Sebaste em <i>Il Ritorno di Serse</i>, de Marcos Portugal, no Teatro della Pergola, em Florença.</p> <p>Ernesto em <i>L'Adelaide</i>, de Simone Giovanni Mayr, no Teatro della Pergola, em Florença.</p> <p>Icilio, em <i>La Virginia</i>, de Francesco Frederici, no Teatro Comunale, em Ravenna.</p> <p>Nerestano em <i>Zaira</i>, de Francesco Frederici, no Teatro Fenice, em Veneza.</p> <p>>>>>>>>>> em <i>Il Trionfo della religione, o sia La Zaira</i>, no Teatro Comunale em Forli.</p>
1805	<p>Papel título em <i>Corrado</i>, música de Ferdinando Orlandi, no Teatro Imperiale di Torino.</p> <p>Allucio, em <i>Il Trionfo della religione</i>, de Francesco Frederici, no Teatro Comunale em Ferrara.</p> <p>Icilio, em <i>La Virginia</i>, de Francesco Frederici, no Teatro Comunale, em Ferrara.</p> <p>Icilio, em <i>La Virginia</i>, de Francesco Frederici, no Real Teatro, na Reggio Emilia.</p>
1806	<p>Sicinio em <i>Coriolano</i>, música de Lavigna Vincenzo, no Teatro Regio Torino.</p> <p>Papel título em <i>Corrado</i>, música de Ferdinando Orlandi, no Teatro Imperiale di Torino.</p>
1807	<p>Sicinio em <i>Coriolano</i>, música de Lavigna Vincenzo, no Teatro dei Quattro Signori Compadroni, em Pavia.</p> <p>>>>>>>>>>, em <i>Ines de Castro</i>, de Niccolò Antonio Zingarelli, no Teatro dei Quattro Cavalieri Associati, em Pavia.</p>
1808	<p>Aleramo em <i>Adelasia e Aleramo</i>, de Giovanni Simone Mayr, no Teatro Imperiale di Torino.</p> <p>Alfonso em <i>La conquista delle Indie orientali</i>, de Vincenzo Federici, no Teatro Imperiale di Torino.</p>
1809	<p>Sicinio em <i>Coriolano</i>, música de Lavigna Vincenzo, no Teatro di Piacenza, em Piacenza.</p> <p>Alonso, em <i>Alonso e Cora</i> de Giovanni Simone Mayr, no Teatro Riccardi, em Bergamo.</p>

	Sebaste em <i>Il Ritorno di Serse</i> , de Marcos Portugal, no Real Teatro, na Reggio Emilia.
1811	 Davide Pastore em <i>Il trionfo di Davide</i> , de Antonio Niccola Zingarelli, no Teatro alla Scala di Milano.
1812	Sicinio em <i>Coriolano</i> de Lavigna Vincenzo, no Teatro San Agostino, em Gênova. Ludovico em <i>Angelica di Scio</i> , de Arcangelo Giovanni Gambarana, no Teatro Sant’Agostino, em Gênova.
1813	Idreno em <i>Amuratte II</i> , música de Pietro Raimondi, no Teatro a Torre Argentina, em Roma. No libreto se lê sobre Fasciotti: “al servizio di S. A. I. II príncipe D. Camillo Borghese Governatori Generale Del Dipartimento al di lá dell’Alpi.” Tito em <i>Tito in Langres</i> , de Antonio del Fante, no Teatro a Torre Argentina em Roma.
1814	Cajo Giulio Cesare em <i>Cesare in Egitto</i> , de Ercole Paganini, no Teatro Reggio di Torino. Papel título em <i>Bajazet</i> de Pietro Generali, no Imperial Teatro di Torino.
1817	Fama em <i>Augurio di felicità, o sia il trionfo d’amore</i> , de Marcos Portugal, apresentada no Rio de Janeiro em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro. Participação na <i>Vestal de Pucitta</i> , no Real Teatro de S. João, Rio de Janeiro. Participação na estreia de <i>Merope</i> , de Marcos Portugal, no Real Teatro de S. João, Rio de Janeiro.
1818	Participação na estreia carioca de <i>Coriolano</i> , de Vincenzo Lavigna, possivelmente no papel de Sicinio , no Teatro São João, Rio de Janeiro.
1820	Papel principal na estréia carioca de <i>Aureliano in Palmira</i> , de Rossini, no Teatro São João, Rio de Janeiro.
1821	Papel título na estréia carioca da ópera <i>Tancredi</i> , de Rossini, no Teatro São João, Rio de Janeiro.
1826	Faz mais uma vez o papel título da ópera <i>Tancredi</i> , de Rossini, na inauguração do Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, como celebração do aniversário da Imperatriz D. Leopoldina, Rio de Janeiro. Participação no <i>Aureliano in Palmira</i> , de Rossini, no Teatro São Pedro, Rio de Janeiro. Participação na <i>Vestal de Pucitta</i> , no Teatro São Pedro, Rio de Janeiro.
1827	Participa da temporada lírica do Teatro S. Pedro.
1828	Participa da estreia carioca do <i>Otello</i> , de Rossini, no papel de Rodrigo . A música foi transposta uma oitava acima, como se usava na Europa, quando tal personagem era interpretado por cantoras. ⁷⁸

Tabela 2: Participações de Fasciotti em espetáculos não religiosos.

⁷⁸ Anzani e Beghelli, *L’Equivoco Stravagante*, Fondazione Rossini Pesaro, 2014.

O levantamento das participações do cantor Fasciotti, como demonstrado na tabela acima, sugere que, durante os anos de 1799 e 1828, o *castrato* teria interpretado apenas papéis masculinos, em óperas. Provavelmente, graças à tessitura mais grave de sua voz que, embora considerada compatível à de um soprano, cantava em uma tessitura uma terça abaixo da dos outros *castrati*, Fasciotti possuía uma tessitura vocal muito parecida com a de um *mezzosoprano* moderno. Essa constatação sugere que o cantor teria o timbre ideal para papéis masculinos – documentos da participação do italiano no período anterior a 1799 ainda não foram encontrados, até a presente data.⁷⁹

Ainda com base na tabela acima, Fasciotti teria encerrado suas atividades artísticas na Europa, em 1814. Ademais, encontramos citações sobre o cantor que sugerem que o mesmo teria se aposentado por volta de 1815, pois seu nome não mais figuraria em registros na corte romana do príncipe Borghese, nem entre os elencos de artistas junto ao Estado Pontifício em Turim, depois do fechamento do Palazzo Chiabrese.⁸⁰

Porém, Pacheco mostra que Fasciotti não teria se aposentado, mas apenas “mudado de ares”. O músico deixaria os palcos italianos para se tornar o *castrato* mais famoso da Real Capela e Real Câmara, no Rio de Janeiro. Giovanni Francesco Fasciotti teria chegado à cidade “ao em meados de 1816 no navio Joaquim Guilherme, como podemos ver nas Despesas Particulares (ACR, Livro 481), nos apontamentos de outubro de 1816” (PACHECO, 2009, p. 91):

A partir de 1 de novembro de 1816, já fazia parte da Real Câmara recebendo pela Tesouraria do Particular 10\$000 por mês, como pode ser visto no Bolsinho do Rio de Janeiro (ACR, Livro 936, f. 134). Isto é confirmado nos apontamentos do mês de abril de 1817 do Livro Particular de 1816 a 1819 (ACR, Livro 464). Este mesmo livro documenta que ele recebia ajuda de custo para aluguel de moradia, como fica expresso nas despesas do mês de julho de 1817 (PACHECO, 2009, p. 92).

⁷⁹ Essa tessitura pode ser confirmada ao analisarmos as partituras das peças compostas para a voz do *castrato* Fasciotti, bem como gráficos produzidos por meio do método de análise estatística da voz, desenvolvido por Alberto Pacheco (2007).

⁸⁰ Dicionário Biográfico dos Italianos *Treccani* (1995, vol. 45). Disponível em [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-fasciotti_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-fasciotti_(Dizionario_Biografico)/). Acesso em 14.12.2015.

Em suma, explica Pacheco, desde que chegou ao Rio de Janeiro Joanino, Fasciotti passaria a receber “um ótimo salário para os padrões da época”, mas com o aumento que receberia em 1818, concedido pelo próprio D. João VI após sua aclamação como Rei de Portugal, em 6 de fevereiro de 1818, a remuneração do artista atingiria exatamente 745\$000 (setecentos e quarenta e cinco mil réis), uma das maiores somas pagas a um músico na corte joanina.

A essa informação, Augustin acrescenta:

Em 4 de fevereiro de 1829, depois de doze anos de serviço, o cantor conseguiu renovar sua contratação por mais seis anos ganhando com novas condições. Seu salário ficou estipulado em [7450\$000] réis anuais e mais 180\$000 de aposentadoria e no final dos seis anos relativos a renovação do contrato, receberia 480\$000 de pensão. O castrato obteve dispensa das cerimônias ordinárias, mas foi obrigado a apresentar-se na capela todos os dias que fossem da primeira e segunda ordem e em todas as funções que Sua Majestade, o imperador, determinasse (BR- Ran, Casa Real e Imperial, caixa 12^a) (AUGUSTIN, 2013, p. 176).

Para traçarmos uma contraposição entre os salários pagos aos *castrati* pela corte portuguesa, listamos, na tabela abaixo, os valores praticados com cada cantor:

Nome	Classificação Vocal	Salário Inicial	Maior salário recebido
<i>Giuseppe CAPRANICA</i>	<i>Soprano</i>	50\$000 mensais	1:191\$550 anuais
<i>Antonio CICONI</i>	<i>Soprano</i>	50\$000 mensais	1:440\$000 anuais
<i>Giovanni Francesco FASCIOTTI</i>	<i>Soprano</i>	720\$000 mensais	1:352\$200 anuais
<i>Giuseppe GORI</i>	<i>Contralto</i>	50\$000 mensais	745\$000 anuais
<i>Domingos Luiz LAURETTI</i>	<i>Soprano</i>	não há registros	960\$000 anuais
<i>Francesco REALLI</i>	<i>Soprano</i>	20\$000 mensais	745\$000 anuais
<i>Marcelo TANI</i> (Irmão de Pasquale Tani)	<i>Soprano</i>	50\$000 mensais	600\$000 anuais
<i>Pasquale TANI</i> (Irmão de Marcelo Tani)	<i>Contralto</i>	50\$000 mensais	600\$000 anuais
<i>Angelo TINELLI</i>	<i>Contralto</i>	60\$000 mensais	745\$000 anuais

Tabela 3: Valores recebidos pelos *castrati* que vieram para o Brasil (PACHECO, 2009, p. 81-110).

Os valores na tabela acima sugerem que a maioria dos cantores começava com um salário base de 50\$000 mensais. Augustin (2013, p. 167) completa, ao dizer que “para além do salário base, os *castrati* ganhavam gratificações do *Real Bolsinho*, ajuda de custo com moradia e alimentação. Ao longo da carreira os valores aumentavam, mostrando que, quanto maior o salário, maior a importância e o prestígio do cantor”.

Podemos observar que os maiores salários eram pagos ao soprano Antonio Cicconi, com 1:440\$000 anuais, seguido pelos valores pagos ao soprano Fasciotti, de 1:352\$200 anuais. Por outro lado, Fasciotti recebia outros auxílios, tais como moradia, transporte, etc, valores não pagos a Cicconi (PACHECO, 2009, p. 88). Assim, podemos deduzir que apenas Cicconi podia competir com Fasciotti, em questões salariais, mas Fasciotti, em termos totais, recebeu os maiores valores pagos a um cantor, pela Corte Portuguesa no Rio de Janeiro.

Embora ambos os cantores tenham recebido composições sacras, dedicadas a eles por Marcos Portugal (1762-1830), Cicconi teve cinco árias escritas pelo compositor, para sua voz, enquanto que Fasciotti, apenas duas. Soma-se a isso o dueto de sopranos da *Missa Festiva com todo s instrumental de 1817*, cuja linha de primeiro soprano foi escrita para a voz de Cicconi, com a respectiva linha de segundo soprano, para a voz de Fasciotti, inferindo que o *castrato* favorito de Portugal fosse realmente Antonio Cicconi.

Apesar de Fasciotti e Cicconi, em termos salariais, serem considerados as grandes estrelas *castrati* do Brasil Joanino, apenas Fasciotti se apresentava tanto na Capela Real e Real Câmara quanto no Teatro São João, com mesma excelência artística, pois nenhum outro teria obtido tamanho sucesso, principalmente nas produções operísticas (PACHECO, 2009, p. 96). Dessa forma, podemos concluir que, em terras brasileiras, Fasciotti se realizava profissionalmente, tanto como “*castrato* de igreja” quanto como “*castrato* de ópera”.

Curiosamente, somente a partir de 1826 é que relatos mais detalhados sobre as atividades musicais no Rio de Janeiro apareceriam “com mais frequência nas colunas dos jornais da época.” Porém, poucos são os documentos oficiais que relatam a rotina musical na Capela Real – tais como o nome dos regentes, o repertório executado, a “rotina vocal dos *castrati*” – que teriam sobrevivido, pois as atividades religiosas “não eram noticiadas nos periódicos da época” (AUGUSTIN, 2013, p. 180-182). De acordo com a autora, essa ausência de informações gera muitas “dúvidas e perguntas sem respostas acerca da rotina dos *castrati* na Capela Real do Rio de Janeiro.”

Em um desses relatos sobre a música na Capela Imperial, o viajante alemão Carl Schlichthorst registra suas impressões pessoais, destacando suas impressões sobre a excelência do *castrato* Fasciotti:

A música na Capela Imperial é excelente. As partes do triple são cantadas por castrados, entre os quais Fasciotti sobressai pela pureza e força da voz. A orquestra é bem dirigida; mas, como se admitem músicos inferiores, o acompanhamento instrumental fica muito abaixo dos solos e do canto. É regida à maneira italiana. O chefe da orquestra bate o compasso com toda a força nas palmas da mão, o que ao princípio incomoda e só acostuma com o tempo (SCHLICHTHORST, 2000 *apud* AUGUSTIN, 2013, p. 160-161).

Sobre os concertos não religiosos, dentre os poucos relatos documentados, pode-se encontrar o registro de um que aconteceu no Palácio da Quinta da Boa Vista, um evento parte das celebrações em comemoração ao casamento do príncipe D. Pedro com D. Leopoldina. A serenata *Augurio de felicità o sia trionfo d'amore* (1817), de Marcos Portugal. Segundo Augustin (2013, p. 181), a produção contou com a participação dos *castrati*: Cicconi, no papel de Amore, Fasciotti como La Fama, Capranica como La Gloria e os irmãos Pasquale e Marcello Tani, como La Virtù e Imene, respectivamente. Junta-se a esses o tenor Mazziotti como Il Tempo, o virtuoso baixo brasileiro João dos Reis no papel de Giove, dentre outros. Tal evento foi registrado pela Gazeta do Rio de Janeiro, nº 91, de 12/11/1817.

Ao longo de sua carreira em terras brasileiras, Fasciotti tornar-se-ia a grande estrela da ópera, revelando possuir um incrível talento dramático, provavelmente graças à sua vasta experiência nos teatros italianos, o que também o diferenciaria dos demais *castrati*. Sua estreia em espetáculo de ópera, no Brasil, se deu na cidade do Rio de Janeiro em 1821, no papel título da obra *Tancredi*, de Rossini. Seria a consagração do *castrato*! Sobre sua atuação, o *Jornal dos Debates*, edição 39, p. 157, um periódico que circulou no Rio de Janeiro entre os anos de 1837 e 1838, registra:

A ária de *Tancredi* cantada pelo Sr. Fasciotti foi um triunfo completo, e a prova evidente de que o público é um grande admirador de música, e capaz de apreciar o que é belo. A ária *di tanti palpiti* conhecida em Veneza pelo nome *del l'aria del riso*, por ter sido composta durante a preparação de uma sopa de arroz, que o divino Rossini encomendára em um café, é um jacto de genio da mais sublime inspiração. A voz do Sr. Fasciotti foi para nós

um momento precioso, ella avivou as paginas de nossa imaginação e de nosso coração; um passado palpitante de juventude e de sonhos esperançosos, na pátria, e outro, longe d'ella, turbilhão continuo d'entusiasmo e de delirio: que suave melancolia, Catalani, Pasta, Malibran, Grisi, se apresentaram despertadas pela voz do Bergamasco compatriota de Donizetti e de Rubini, que na Scalla e em San Carlo fiseram as delicias dos Milanese e Napolitanos. O Sr. Fasciotti remoça todas as vezes que se apresenta em publico, e o publico o applaude como o bem-vindo em hora desejada: sua voz é como a penugem que a rolla destaca, do seo seio, em seos amores, como esse globo de arminho que sobe, sobe delirante pelo espaço, vagueando ao capricho de um vento perfumado, ora pausa sobre o apai de uma folha de palmeira, ora deposita-se no amago de uma rosa, onde agitado de novo pelo zephyro vâ para o céu, espalhando um novo perfume, de repente desce, e deslisa sobre a onda pura de um regato, encosta-se a um junco, oscila, levanta-se, rola sobre o terreno, e envolve-se n'um turbilhão de folhas secas, para de(sa)parecer no espaço; e sua voz não se perde ella sempre n'um turbilhão de palmas? O Sr. Fasciotti é um homem desconhecido no Brasil; aqueles que forem à Europa saberão quem ele é! (Jornal dos Debates – 1837 a 1838 PR_SOR_00577_001_702439).⁸¹

Apesar de lermos na citação acima que Fasciotti era “um homem desconhecido no Brasil”, o autor indaga como tal artista, que transitava na Real Capela, Real Câmara e Teatro São João, podia realmente ser desconhecido, mesmo após cinco anos vivendo e atuando no país. Seria essa uma opinião pessoal de escritor? Ou talvez essa realidade se justifica pelo fato de que a ópera no Brasil nunca fez parte da nossa cultura geral, sendo, ainda hoje, um gênero de entretenimento restrito a um público seletivo, quase cativo, não fazendo parte da rotina de espetáculos assistidos pelo público geral. De qualquer modo, podemos confirmar como documentos da época assinalaram o sucesso das apresentações de Fasciotti e todos aqueles que soubessem ler e tivessem acesso aos documentos teriam tomado ciência da presença do cantor no Brasil Joanino.

Segundo Lima (1945, p. 277), D. João VI proporcionou melhorias educacionais durante seu período no Brasil, tendo em vista que antes de sua chegada “a emancipação intelectual” era restrita a uma minoria ínfima da população. No entanto, esses aprimoramentos alcançaram apenas as “camadas de cima, às quais competia a função diretiva.” Talvez esse também fosse um motivo pelo qual Andrade alega que Fasciotti continuava desconhecido do grande público; talvez a plateia que não cansava de assisti-lo, interpretando *Tancredi* (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 165), fizesse parte dessa “camada de cima”, citada por Lima; e talvez o grande público, além de não

⁸¹ Hemeroteca Online. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=%5Bcache%5D367390.7418942.DocLstX&pasta=ano%20183&pesq=Fasciotti> Acesso em 13.02.2017

ter condições e praxe de ir a concertos de música clássica, também não possuísse uma instrução formal que facultasse a leitura dos registros sobre o *castrato*, na imprensa da época.

Todavia, um testemunho de que o *castrato* não era um homem ignorado no Brasil pode ser encontrado em anotações da imprensa da época. Na citação abaixo, lê-se uma das críticas favoráveis sobre a atuação do cantor, veiculado no periódico local *Astrea*, de outubro de 1827, publicado no Rio de Janeiro, documento este que teria circulado entre os anos de 1826 e 1832. Naquela publicação, encontra-se o registro sobre as habilidades técnicas de Fasciotti, no que concerne à arte da improvisação e da execução de variações, durante sua atuação na obra *La vestale de Pucitta*:

[...] João Francisco Fasciotti cantou como costuma, este hábil cantor, além de ser bom Professor, é de uma fértil imaginação, e estamos persuadidos que se ele quisesse repetir o mesmo que há pouco tivesse cantado, não lhe seria possível; são mui bem merecidos os elogios que lhe têm prodigalizado os melhores Professores das Nações Estrangeiras que o conhecem, muitos dos quais temos ouvido (Correspondência do *Astrea*, D. A. G. de F, outubro de 1827) (In PACHECO, 2009, p. 95; AUGUSTIN, 2013, p. 183-184).

Um outro documento da época, o *Spectador Brasileiro* de 22 de julho de 1826, periódico que circulava no Rio de Janeiro entre 1824 e 1827, também registrou o sucesso do *castrato* em uma outra produção teatral, a ópera *Aureliano in Palmira*, também de Rossini:

Não era intenção nossa falarmos na ópera de Aureliano por ser já bem conhecida do Público; não podemos, contudo deixar de [ilegível] os maiores elogios ao Sr. Fasciotti pela maneira admirável com que desempenhou antes de ontem o papel de Arsace. Com aquele incomparável cantor a vigésima representação de uma Ópera parece tão nova como a primeira (AUGUSTIN, 2013, p. 184; PACHECO, 2009, p. 93-94).

O nome de Fasciotti também aparece em um artigo de Manoel de Araújo Porto Alegre, de título *Apontamentos sobre a vida e obra de José Maurício*, um registro da participação artística do *castrato* e do padre em um mesmo espetáculo:

Entre várias phantasias Fasciotti cantou uma barcarola que foi freneticamente apllaudida e repetida. José Maurício, que estava no piano, como que para descansar, começou a variar sobre o motivo, e com os nossos apllausos a crescer e multiplicar-se em formosas novidades. Suspensos e interrompendo a nossa admiração com ovações contínuas, ali ficamos até que o toque da alvorada nos viesse surphender (PORTO ALEGRE, 1983, p. 28).

Com o retorno de D. João VI a Portugal, partituras originais de músicas compostas por Marcos Portugal e José Maurício Nunes Garcia, a pedido do próprio soberano, foram levadas do Brasil para os serviços na Capela Real(Cardoso, 2008, p. 241).

D. Pedro I, por sua vez, foi deixado como príncipe regente. Porém, com a retirada de grande parte das reservas monetárias do Banco do Brasil, quando da volta de D. João VI para Portugal, a Capela Real começou a enfrentar problemas financeiros, algo que se agravou ainda mais após a independência do Brasil, em 1822. Dessa forma, uma crise se instala e os músicos da capela começam a ter problemas em receber os pagamentos. Curiosamente, a maioria dos *castrati* permaneceu no Rio de Janeiro e não acompanhou D. João VI em sua viagem de volta. Talvez tenha ocorrido algum tipo de acordo, mas nenhum documento que relate essa transação foi encontrado até o momento (CARDOSO, 2005 *apud* AUGUSTIN, 2013, p. 182). A despeito de contarem com grande prestígio e fama entre os membros da Corte Portuguesa, até mesmo o *castrato* Cicconi foi demitido em abril de 1831, quando D. Pedro I decidiu, por motivos financeiros, exonerar todos os músicos da Capela Imperial, cortando, inclusive, todas as gratificações de auxílio moradia que eram pagas pelo Real Bolsinho.

Quanto a Fasciotti, o cantor continuaria recebendo um salário de 1:172\$000 anuais, sendo o único cantor a continuar na folha de pagamento da Capela Imperial, recebendo ainda um adicional de 180\$000 de verba extra, quando de sua jubilação. Sobre essa questão, nos *Annaes do Parlamento Brasileiro (RJ)*, com registros de sessões ocorridas entre os anos de 1826 a 1873, na sessão de 11 de maio de 1835, lê-se: “(...) enviando com a copia da escriptura do contracto celebrado com o musico João Francisco Fasciotti, que pede sua jubilação, um officio do monsenhor inspector da capella imperial sobre o mesmo objecto.”⁸²

⁸² Hemeroteca Online. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=132489&pesq=Fasciotti&pasta=ano%20183>. Acesso em 13.02.2017.

O mesmo foi também registrado no *Jornal do Commercio*, que circulou no Rio de Janeiro entre os anos de 1829 a 1839, na edição de nr. 104, de terça-feira, 12 de maio de 1835, p. 01: “(...) outro do mesmo Ministro enviando o requerimento de João Francisco Fasciotti, Musico da Imperial Capella, em que sollicita a sua jubilação, em consequência de findar-se em Dezembro do anno passado o tempo do seu engajamento...”⁸³

Um registro do sucesso financeiro de Fasciotti no Brasil Joanino pode ser visto no *Jornal do Commercio do Rio de Janeiro*, volume VIII, n. 529, de 28 de julho de 1829, terça-feira, na Folha Commercial e Politica. Na *Parte Commercial*, p. 3, existe o registro de fuga de dois dos escravos pertencentes ao *castrato* Fasciotti, aqui chamado de João Francisco Fasciotti, seu nome abrasileirado:

Escravos Fugidos.

48 No dia 25 de Junho do corrente anno, fugio a João Francisco Fasciotti, da barra da Tijuca, hum moleque de nome José, por apelido Candido, idade 14 para 15 annos, baixo, magro, nação Cabinda, levou vestido camiza, e ceroula de algodão, hum camiza de baeta azul, e hum cobertor de algo ão escuro.

No dia 16 de Maio do corrente anno tambem fugio ao annunciante outro preto de nome Francisco, nação Benguela, idade mais de 30 annos, baixo, magro, olhos grandes, escuros e botados para fora, levou vestido camiza, e ceroula de algodão, e outra camiza e ceroula do mesmo, e hum cobertor de dito escuro; roga-se com todo o empenho a qualquer pessoa, ou algum Capitão do Matto, que souber de qualquer d'elles, dirigir-se ao sitio annunciado; ou a rua do setrez do Hospicio n. 259, que além do agradecimento, receberá boas alviçasas.

O annunciante advertê que, se algum dos mencionados escravos estiverem em poder de alguma por dolo, ou malicia, protesta contra quem for, por percas e damnos, desde o dia da falta dos sobreditos pretos.

Figura 30: Relato de fuga de dois escravos de Fasciotti.⁸⁴

⁸³

Hemeroteca

Online.

Disponível

em

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_02&pesq=Fasciotti&pasta=ano%20183. Acesso em 13.02.2017.

⁸⁴ “No dia 25 de junho do corrente ano, fugiu a João Francisco Fasciotti, da barra da Tijuca, um moleque de nome José, por apelido Candido, idade 14 para 15 anos, baixo, magro, nação Cabinda (Angola), vestindo camisa, e ceroula de algodão, uma camisa de tecido de lã azul, e um cobertor de claro. No dia 16 de maio do corrente ano também fugiu ao anunciante outro preto de nome Francisco, nação Benguela (Angola), mais de 30 anos, baixo, magro, olhos grandes, escuros e esbugalhados, vestindo uma camisa, e ceroula de algodão, levando outra camisa e ceroula do mesmo, e um cobertor escuro; pede-se com todo o empenho a qualquer pessoa, ou algum Capitão do Mato, que souber do paradeiro deles, dirigir-se ao local anunciado, ou à rua detrás do Hospício, nr. 259, que além do

Destarte, o *castrato* Fasciotti foi um dos poucos músicos a resistir ao declínio da Capela Imperial, mesmo após a tentativa de demissão em massa (PACHECO, 2009, p. 93-94). Num cenário de altos salários e prestígio, Fasciotti destaca-se como o mais importante *castrato* do período joanino e, com a ausência de Cicconi por conta de sua demissão, o cantor passaria a ter o maior salário pago a um músico da época. Mesmo após a decadência da Capela Real, Fasciotti continuaria ganhando o maior salário pago pela instituição. Essa precária situação do coro da capela seria retratada pelo próprio Monsenhor Fidalgo, após presenciar uma representação do grupo, no dia 26 de fevereiro de 1839 (In ANDRADE, 196-? *apud* PACHECO, 2009, p. 94):

[...] pois não temos absolutamente músicos que preencham os seus naipes, pois sendo o naipe de soprano de quatro indivíduos agora só um é que canta, porque João Francisco Fasciotti, que tem lançado na folha de Capela desde 1828 com ordenado de 1:172\$000, este quase sempre vive doente e, havendo ele concluído o seu engajamento, officiei ao sr. Ministro da Justiça à vista da sua escritura, para ele ser pela segunda vez jubilado, este sr. não quis tomar sobre si esta jubilação, que era um contrato que havia feito com o governo, e remeteu todos estes papéis para a Câmara dos Senhores Deputados, onde se acham há quatro anos, e me ordenou por aviso da Secretaria d'Estado dos Negócios da Justiça, datado em 22 de dezembro de 1834, que ele continuasse do mesmo modo vencendo até decisão da Câmara, e assim se acha, tendo a Igreja nisto um grande prejuízo, pois que ele, a maior parte do ano está doente.

Como atestado pelo próprio Monsenhor, em 1839 Fasciotti já se encontrava muito debilitado. Relatos posteriores confirmariam que a saúde do *castrato* não teria melhorado, vindo o mesmo a falecer no dia 14 de outubro de 1840, no Rio de Janeiro, como documentado em seu atestado de óbito, localizado no *Livro de óbitos das pessoas ocupadas no serviço do paço*, guardado no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Sebastião do Rio de Janeiro:

Aos quatorze dias do mez de Outubro, de mil oitocentos e quarenta annos, na casa da sua morada na rua do Principe, faleceo João Francisco Fascioty, Musico desta Cathedral e Capela Imperial da Corte do Rio de Janeiro, e no dia quinze foi encomendado em casa, acompanhado em andas pelo coadjuntor para o convento de Santo Antonio, onde foi sepultado, e amortalhado nas vestes de Musico da Capela Imperial. Recebeu o Sacramento da Extrema Unção, e não fes testamento: do que para constar fis este assento. O Cônego Cura Luiz Marianno da S.a [Livro, sed., f. 80] (AUGUSTIN, 2013, p. 177).

agradecimento, receberá uma recompensa. O anunciante adverte que, se algum dos mencionados escravos estiverem em poder de alguém por dolo, ou malícia, protesta contra quem for, por perdas e danos, desde o dia da falta dos pretos supracitados” (Transcrição nossa).

Até o momento não encontramos fontes que registrem como se deu a contratação de Giovanni Francesco Fasciotti pela Coroa Portuguesa, como, por exemplo, correspondências trocadas entre Portugal e Itália que documentassem sua admissão. No entanto, muito provavelmente, seu contrato foi construído nos mesmos moldes do acordo selado pelo *castrato* Tinelli (ver cap. I) – salvo as diferenças de valores salariais, haja vista que, quanto mais prestígio e fama tivesse o *castrato*, maiores seriam as suas vantagens.⁸⁵

O cruzamento das informações encontradas nas diversas fontes citadas parece sugerir que Giovanni Francesco Fasciotti teria começado suas atividades profissionais como cantor de música sacra, mudando, ao longo dos anos, seu local de atuação, da igreja para os teatros. Não só Fasciotti, mas as fontes sinalizam que os *castrati* costumavam iniciar suas carreiras empregando-se primeiro em algum coro eclesiástico, para depois, após adquirirem reconhecimento profissional e fama e serem procurados por agentes, avaliar as ofertas contratos de trabalho nas casas de espetáculo.

Para aqueles que, além de cantores competentes também eram bons atores, os teatros poderiam oferecer fama e fortuna. Por outro lado, os *castrati* que, quer por inclinação pessoal, quer por limitações artísticas, restringiam-se à atuação nas igrejas acabavam limitando-se a completar naipes de coros abarrotados por outros *castrati*, tendo sorte se, uma vez ou outra, conseguiam algum solo.

Nesse contexto, a Coroa Portuguesa despontou como mais uma opção de colocação atraente para os *castrati*. Como resultado desse movimento de intérpretes ao redor do globo, cantores podiam ser contratados para a Patriarcal em Lisboa e depois para Real Capela do Rio de Janeiro, se aceitassem vir com a família real para o Brasil; outros, sem passarem por Portugal, poderiam vir diretamente da Itália para os serviços do rei de Portugal, durante a estadia da Corte Portuguesa em terras brasileiras. Fasciotti assim o fez!

Quer na Real Capela, na Real Câmara, no Teatro São João ou, como no caso específico de Fasciotti, o mais famoso dentre os nove *castrati* do Rio de Janeiro Joanino, nessas três casas, os *castrati* italianos traziam a novidade excêntrica de uma voz única, cujo treinamento impecável os levava à condição de cantores virtuosos. Todavia, à medida que alguns fossem sendo jubilados, não chegariam outros *castrati* para repor a presença daqueles; aos poucos, aqueles

⁸⁵ Para uma comparação entre os salários dos diversos *castrati* no Rio de Janeiro Joanino, ver o Cap. I deste trabalho.

virtuosos iriam morrendo, levando consigo os segredos técnicos de sua arte e o mistério que os envolvia. Num processo lento, mas contínuo, seriam substituídos pelas cantoras da época.

Capítulo III

Piramo Cantata per voce sola con accompagnamento di forte piano

Nesse capítulo apresentamos a obra *Piramo Cantata per voce sola con accompagnamento di forte-piano*, de 1815, de autoria de Giovanni Fasciotti. Sendo de extrema importância para o público, por ser praticamente desconhecida, essa cantata assumiu um papel de protagonista nesse trabalho, visto que foi escrita pelo *castrato* para sua própria voz. Mostramos ainda o *Recitativo e Rondó*, do segundo ato da ópera *Coriolano*, de Vincenzo Lavigna, de 1806. Ao comparar a linha vocal escrita por Fasciotti para si mesmo com a dedicatória escrita por Lavigna, pretendemos identificar se houve mudanças significativas na voz do cantor durante o intervalo de nove anos entre as duas composições.

Finalmente, por meio do método de análise estatística da voz, desenvolvido por Alberto José Vieira Pacheco, em 2007, pretendemos analisar as características vocais do *castrato* Giovanni Battista Francesco Fasciotti, reavaliando os resultados do pesquisador, tendo em conta o repertório localizado. Após a análise destes dados, esperamos nos aproximar mais do que teria sido a voz do cantor.

Para decidirmos qual modelo de edição de *Piramo* iríamos adotar, optamos por apreciar o método de análise editorial elaborado por Carlos Alberto Figueiredo (2014), cuja proposta metodológica foi construída no intuito de cooperar para o fomento de discussões sobre a temática das edições de música.

A análise editorial pode ser feita a partir de uma edição isolada ou como comparação de duas ou mais edições. Em ambos os casos, é imprescindível que haja a identificação da(s) fonte(s) utilizada(s), ainda que não explicitada pelo(s) editor(es). No segundo caso, é necessária, também, a certeza de que a(s) edição(ões) foi (foram) baseada(s) na(s) mesma(s) fonte(s) (FIGUEIREDO, 2014, p. 173).

Figueiredo (2014, p. 57), que defende que “a classificação quanto à quantidade de tipos possíveis de edição varia de autor para autor”, propõe uma categorização dos possíveis tipos organizando-os em três grupos (Idem, p. 359-360).⁸⁶

a) edições não críticas:

- Fac-similar: aquela que reproduz fielmente, por meio de recursos fotográficos ou digitais, aquilo que está fixado numa determinada fonte; “é uma edição com características musicológicas, baseada em uma única fonte e essencialmente não crítica” [...] (Idem, p. 59);
- Diplomática: aquela que procura reproduzir o mais fielmente possível, por transcrição, aquilo que está fixado numa determinada fonte; traz “o texto musical transcrito diplomaticamente [...] tem caráter eminentemente musicológico, sendo baseada numa única fonte, mas com possibilidade de metodologia crítica” (Idem, p. 63);
- Prática: voltada essencialmente para a execução, trazendo a intenção sonora do editor e sem maiores preocupações com a intenção de escrita do compositor. Serve também como mero registro de uma obra; “a edição prática, ou didática, é destinada exclusivamente a executantes, sendo baseada em fonte única, na verdade qualquer fonte, com utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto” (Idem, p. 66).

b) edições teóricas:

- Genética: aquela que apresenta o processo de escritura e o conjunto de documentos genéticos conservados de uma obra ou de um projeto;
- Aberta: aquela que registra todas as modificações ocorridas na recepção de um texto.

c) edições de “caráter musicológico”:

- Crítica: de natureza essencialmente musicológica, é aquela que investiga a intenção de escrita do compositor a partir do maior número possível de fontes, autógrafas ou de tradição. Pode, também, registrar a intenção sonora do compositor;

⁸⁶ Para criar sua própria organização, Figueiredo comparou as classificações possíveis propostas por três autores, a saber: Feder (1987), Grier (1996) e Vela (1995b).

- *Urtext* (do alemão, “texto original”): aquela que investiga a intenção de escrita do compositor a partir de uma única fonte, podendo registrar, ainda, sua intenção sonora; “o editor pesquisa a melhor fonte (um *Urtext*), editando apenas essa, não adicionando nem deixando de lado coisa alguma” (DÜRR, 1991 *apud* FIGUEIREDO, 2014, p. 113).

Após refletirmos sobre os tipos possíveis de edições e levarmos em consideração os nossos objetivos editoriais, decidimo-nos por uma edição de caráter musicológico, do tipo “crítica”. Porém, temos, igualmente, uma preocupação prática, já que sentimos o desejo de partilhar a obra com outros músicos e estudiosos e de fornecer uma partitura legível, que pudesse facilmente ser utilizada em concertos. Finalmente, tendo em conta de que dispomos de apenas uma fonte disponível, a qual, até onde sabemos, foi autorizada somente pelo autor, nossa edição também será *Urtext*. Ou seja, trata-se de uma edição crítica com características de *Urtext*.

Considerando que um músico moderno precisa ter habilidades para ler o tipo de notação a ser encontrado em nossas edições, decidimos substituir todas as claves antigas. Nossa edição tomou como base o único registro existente da cantata *Piramo a voce sola con accompagnamento di fortepiano*, a saber, uma edição de Giovanni Ricordi (1785-1853), fundador da Casa Ricordi italiana, feita em 1815. Dessa edição, encontramos duas cópias: uma na biblioteca particular da Orquestra Filarmônica de Viena, na Áustria, a *Musikverein*, e outra na Biblioteca Marciana, em Veneza, sendo esse o único registro editorial da obra, até o momento.

Fasciotti era um músico muito atuante e influente no Brasil do séc. XIX e, mesmo sendo um repertório cuja relação com a nossa realidade é indireta, essa obra é muito relevante para o trabalho de resgatar a criação e a prática musical no país. Ressaltamos, assim, que a edição, em si, já se apresenta como um resultado importante da nossa pesquisa, levando em conta que temos poucas cantatas no repertório brasileiro do período e o material editado é ainda pouco acessível a nós.

A trama que inspirou Fasciotti na criação da única de suas composições que pudemos encontrar baseia-se no mito de Píramo e Tísebe, sobre o qual falaremos brevemente..

Em seguida, fornecemos a transcrição do texto musicado, do italiano para o alfabeto de fonética internacional (IPA), e oferecemos uma tradução poética do texto. A transcrição para o IPA permite que o cantor, mesmo não sendo fluente no idioma italiano, consiga pronunciar as palavras de maneira correta e inteligível. Da mesma maneira, a tradução poética pode cooperar

com as escolhas interpretativas do *performer*, podendo sugerir termos a serem mais enfatizados ou valorizados durante a execução da obra. Nossa edição, que tem também a preocupação de prestar-se à performance, reúne todas essas informações.

Embora existam duas cópias iguais da mesma edição Ricordi, em duas bibliotecas distintas (Marciana em Veneza e Musikverein em Viena), por questões de autorização para uso do documento, adotamos a cópia cedida pela biblioteca em Veneza.

3.1 O Mito de Piramo e Tisbe



Figura 31: Piramo e Tisbe, tela do pintor Andrea Boscoli.⁸⁷

A cantata *Piramo* é baseada em um mito que narra a trágicas desventuras de dois jovens amantes babilônicos, Piramo e Tisbe. Tal conto veio até nós a partir do mundo antigo, em duas versões diferentes, documentadas por um vasto registro iconográfico. O enredo recuperado nos tempos modernos apoia-se principalmente no relato que consta do livro IV das *Metamorfoses*, do poeta romano Públio Ovídio Nasão (43 a.C - 17 ou 18 d.C).

Os dois registros antigos parecem referir-se a áreas geográficas distintas: Grécia Helenística e Roma. Segundo a versão grega, presumivelmente a mais antiga e presente apenas em escritos de épocas remotas, não se sabe ao certo se ambientada na Cilícia ou em Chipre, dois jovens enamorados, Piramo e Tisbe, que decidiram expressar seu amor, por meio do ato sexual, antes do casamento. Como resultado, Tisbe fica grávida e, envergonhada, tira a própria vida. Piramo, desesperado, segue o seu gesto e também se mata. Os deuses, movidos por compaixão,

⁸⁷ Andrea Boscoli (Pintor). In: The Uffizi Gallery, Firenze. Técnica: óleo sobre tela (80 x 60,5). Título: "Piramo e Tisbe", obra datada no período 1580 – 1585. Tradução nossa. http://www.abcfirenze.com/musei/MuseiFoto_i.asp?N=238&Foto=Uffizi-D93.jpg. Acesso em 26.05.2016.

decidem transformar o rapaz e a moça em rio e fonte, respectivamente. De acordo com a bibliografia consultada, essa seria a lenda sobre a origem do rio Ceyhan, localizado na província de Adana, na Turquia (GRIMAL, 1987, p. 548).

Daquela versão grega, não sobreviveu nenhuma transcrição completa. Um único testemunho sobre seu conteúdo encontra-se nos registros de Nicolau de Mira⁸⁸ (DUKE, 1971, p. 320):

Píramo e Tisbe foram presos por igual paixão um pelo outro e, enquanto amantes, chegaram a um certo grau de intimidade. Mas a jovem ficou grávida e, tentando esconder o incidente, matou-se. O rapaz, ao tomar consciência do ocorrido e temendo sofrer as consequências do fato, deu-se o mesmo destino. Os deuses, por compaixão, decidiram por transformá-los em água. Assim, Píramo torna-se um rio que flui através da Cilícia, enquanto Tisbe, uma fonte que despeja suas águas no fluxo daquele rio.⁸⁹

Além da versão grega do mito, o precedente mais remoto da trama é descrito com delicadeza e eficiência nas citadas *Metamorfoses* de Ovídio. Nessa narrativa latina em versos, por causa da hostilidade insuperável entre duas famílias, dois jovens amantes são proibidos de se encontrarem, comunicando-se apenas por uma fenda que se abre no alto do muro que divide suas casas. Certo dia, os enamorados, após lamentarem a distância que lhes foi imposta pelos pais, decidem fugir juntos. Assim, combinam de se encontrar perto de uma amoreira. Tisbe chega primeiro e, assustada com a visão de uma leoa que tinha a boca ensanguentada por haver consumido uma presa, foge. Na fuga, perde o véu que usava para cobrir sua cabeça e que também lhe servia como disfarce. O animal, por sua vez, encontra o véu e o rasga, sujando-o com o sangue da presa. Píramo vê os farrapos do véu ensanguentado e, acreditando que a leoa havia atacado à companheira, entra em desespero; não resistindo a tamanha dor, fere-se mortalmente com a própria espada. Nesse meio tempo, Tisbe, que havia fugido, sai de seu esconderijo e retorna ao local marcado. Ao se deparar com o amado moribundo, a jovem decide unir-se a ele na morte, usando a mesma arma com que ele tirou a própria vida. O sangue dos

⁸⁸ São Nicolau de Mira (270 d.C – 343 d.C), bispo, dito Taumaturgo, também conhecido como São Nicolau de Bari. Disponível em <http://www.arautos.org/artigo/659/Sao-Nicolau--Bispo-de-Mira.html>. Acesso em 27.05.2016.

⁸⁹ Tisbe e Piramo furono presi da uguale passione l'uno per l'altra, e come amanti raggiunsero un certo grado di familiarita'. Ma la ragazza, rimasta incinta, cercando di far passare inosservato l'accaduto, si uccise. Il ragazzo, venutone a conoscenza, si piegò allo stesso destino, e gli dei, impietositi dall'accaduto, trasformarono entrambi in acqua: e Piramo, divenuto fiume, scorre attraverso la Cilicia, ma Tisbe, una fonte vicina, versa (in esso) la sua parte di flusso. Ovid's Pyramus and Thisbe, The Classical Journal, v. 66, 1971, p. 320. Tradução poética nossa.

amantes se junta é embebido pelo solo, atingindo as raízes da amoreira. Assim, as frutas, outrora brancas, mudaram sua cor de maneira permanente, tornando-se escuras, por causa do sangue daqueles amantes. Abaixo, parte da narrativa registrada por Ovidio, em latim, que serviu de base para a composição do texto em italiano que foi musicado por Fasciotti:

“...Serius egressus uestigia uidit in alto puluere certa ferae totoque expalluit ore Pyramus: ut uero uestem quosque sanguine tinctam repperit, ‘una duos’ inquit ‘nox perdet amantes. E quibus illa fuit longa dignissima uita, nostra nocens anima est: ego te, miseranda, peremi, in loca plena metus qui iussi nocte uenires. nec prior huc ueni. Nostrum diuellite corpus, et scelerata fero consumite uiscera morsu, o quicumque sub hac habitatis rupe, leones. Sed timidi est optare necem.’ Velamina Thisbes tollit et ad pactae secum fert arboris umbram; utque dedit notae lacrimas, dedit oscula uesti, ‘accipe nunc’ inquit ‘nostri quoque sanguinis haustus!’ quoque era accinctus, demisit in ilia ferrum, nec mora, feruenti moriens e uulnere traxit. Vt iacuit resupinus humo: cruor emicat alte, non aliter quam cum uitiatto fistula plumbo scinditur et tenui stridente foramine longas eiaculatur aquas atque ictibus aera rumpit. Arborei fetus adspergine caedis in atram uertuntur faciem, madefactaque sanguine radix purpure tingit pendentia mora colore. Ecce meu nondum posito, ne fallat amantem, illa redit iuuenemque oculis animoque requirit, quantaque uitarit narrare pericula gestit. Vtque locum et uisa cognoscit in arbore formam, sic facit incertam pomi color: haeret, an haec sit. Dum dubitat, tremebunda uidet pulsare cruentum membra solum, retroque pedem tulit, orque buxo pallidiora gerens exhorruit aequoris instar, quod tremit, exigua cum summum stringitur aura. Sed postquam remorata suos cognouit amores, percutit indignos claro plangore lacertos, et laniata comas amplexaque corpus amatum uulnera suppleuit lacrimis fletumque cruori miscuit et gelidis in uultibus oscula figens ‘Pyrame’ clamauit ‘quis te mihi casus ademit? Pyrame, responde: tua te carissima Thisbe nominat: exaudi uultusque attolle iacentes!’ Ad nomem Thisbes oculos iam morte grauatos Pyramus erexit, uisaque recondidit illa. Quae postquam uestemque suam cognouit et ense uidit ebur uacuum, ‘tua te manus’ inquit ‘amorque perdidit, infelix. Est et mihi fortis in unum hoc manus, est et amor: dabit hic in uulnera uires. Persequar extinctum letique miserrima dicar causa comesque tui: quique a me morte reuelli heu sola poteris, poteris nec morte reuelli. Hoc tamen amborum uerbis estote rogati, o multum miseri meus illiusque parentes, ut quos certus amor, quos hora nouissima iunxit, conponi tumulo non inuideatis eodem. At tu quae ramis arbor miserabile corpus nunc tegis unius, mox es tectura duorum, signa tene caedis pullosque et luctibus aptos semper habe fetus, gemini monimenta cruoris.’ Dixit, et aptato pectus mucrone sub imun incubuit ferro, quod adhuc a caede tepebat...” (*Ovidius, Metamorphoses IV*, In TARRANT, 2004, p. 95-99).

Carvalho (2011), apresenta sua tradução em português, para o texto acima:

“...Chegando tarde, viu os vestígios seguros da fera na poeira espessa e ficou pálido Píramo. Quando viu o véu tinto de sangue, diz: ‘Uma só noite há de perder dois amantes, dos dois, ela uma longa vida merecia, pois sou culpado. Eu te danei, desgraçada, eu te chamei a vir de noite em ermo horrído e não cheguei primeiro. O meu corpo rasgai, e devorai-me as vísceras com feros dentes, ó quem quer que habitais nestas rochas, leões. Mas é fraco quem quer morrer!’” O véu de Tisbe ergue e o leva consigo para embaixo da árvore. E após derramar lágrimas, beijando o véu: “Recebe agora” diz “o hausto de meu sangue!” E o ferro preso ao cinto enfiou na barriga, logo o arrancando à chaga fervente, nas últimas. Caindo ao chão de costas, o sangue esguichou: tal como quando um cano estragado de chumbo se rompe, e, por um fino buraco, escapole um longo jato de água, o ar cortando, estrídulo. O fruto da árvore adquire a tez escura aspergido de sangue e a úmida raiz tinge de cor purpúrea as amoras pendentes. Com medo, mas temendo o engano do amante, eis que ela volta e o busca com coração e olhos, e anseia por narrar-lhe os perigos passados. Reconhece o lugar e o formato da árvore; porem, a cor do fruto a deixa na incerteza. Enquanto hesita, um corpo pulsando, vê trêmula, no chão sangrento, e retrocede e, tez mais pálida que o buxo, estremeceu de horror, como a planura do mar que treme, quando a brisa leve a roça. Mas ao parar, reconheceu os seus amores, os braços golpeou, como sonoros lamentos, e arrancando os cabelos, abraçou o amado, e as feridas encheu de lágrimas e ao sangue pranto mesclou, e o rosto gelado, beijando, “Píramo”, diz, “que sina te afastou de mim? Responde, Píramo; é Tisbe, a ti caríssima, que te chama. Escuta e ergue-te, jazente!” Os olhos já pesados de morte abriu Píramo, ao nome de sua Tisbe e, vendo-a, os fechou. Quando viu o seu véu e a bainha vazia, sem a espada, diz: “tua mão, e o teu amor, te perdeu, infeliz. Tenho também mão forte, e amor, que me dará força para ferir-me. Te seguirei morto e dirão que fui eu, mísera, causa e sócia em teu fim. E tu, que só a morte arrebatou de mim, na morte me terás. Ouvi, porém a prece que ambos fazemos, a pais meus e também os dele, infelicíssimos, não negueis enterrar juntos num mesmo túmulo, estes que amor sincero uniu na hora extrema. Mas tu, árvore, que ora cobres, com teus ramos, mísero corpo, logo, a dois dará um teto, guarda os sinais do sangue em negro fruto, apto ao luto: monumento de uma morte gêmea”. Disse e, a ponta da espada pondo sob o peito, deitou-se nela, ainda úmida de morte ...” (Ovídio, *Metamorfoses* IV, In REEL, 2011, p. 4-6).⁹⁰

Como já mencionamos, o texto musicado foi construído a partir do poema ovidiano. Porém, a obra de Fasciotti inicia-se com as indagações do protagonista Píramo, ao perceber que Tisbe não o esperava no local combinado. Em seguida, assistimos ao desespero do rapaz, que, deparando com o véu ensanguentado, acredita que a amada tenha sido morta por uma fera. Na sequência e conduzindo a trama musical para seu fim, o texto descreve o suicídio de Píramo.

⁹⁰ REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários.

Ao compararmos a fonte latina com o texto musicado por Fasciotti, percebemos apenas uma inconsonância: em Ovídio, o animal responsável por rasgar e ensanguentar o véu de Tisbe teria sido uma leoa, enquanto que no texto adotado pelo *castrato*, tratar-se-ia de uma ursa. Porém, até o momento, não foi possível verificar se a adaptação do texto para a cantata foi feita pelo próprio compositor, ou se o mesmo teria usado o trabalho de outrem. Certamente, contudo, Fasciotti não musicou a versão original do texto em italiano, disponível em Noacco, 2015, p. 49-94.

Na tabela abaixo, apresentamos o texto da cantata *Piramo*, a transcrição fonética das palavras italianas para o IPA e a nossa tradução poética do texto musicado, para o português brasileiro:

<i>Texto</i>	<i>Transcrição Fonética para o IPA</i>	<i>Tradução Poética</i>
<i>Dov'e' il mio bene</i>	[do've il mi:o 'bene]	Onde está o meu bem
<i>Perchè non viene</i>	[per'ke non 'vjene]	Porque não vem
<i>Un cor che palpita</i>	[un kør ke 'palpita]	Um coração que bate forte
<i>A consolar</i>	[a konso'lar]	A confortar
<i>Barbaro amore</i>	['barbaro a'more]	Bárbaro amor
<i>Morir mi sento</i>	[mo'rir mi 'sento]	Morrer me sinto
<i>Se un sol momento</i>	[se un sol mo'mento]	Se um só momento
<i>Lo fai tardar</i>	[lo fa:i tar'dar]	O faz tardar
<i>Incertezza crudel</i>	[intfer'tet:tʃa kru'del]	Incerteza cruel
<i>Al mio pensiero</i>	[al mi:o pen'sjero]	No meu pensamento
<i>S'affollan mille oggetti</i>	[saf:'folan 'mil:le od:'dʒet:ti]	Se aglomeram mil coisas
<i>Di tormento e d'orror</i>	[di tɔr'mento e dor:'ror]	De tormento e de horror
<i>Forse per via</i>	['fɔrse pɛr vi:a]	Talvez pela causa
<i>Qualche pastor amante</i>	['kwalke pas'tor a'mante]	De algum pastor amante
<i>Ah no tacete</i>	[a nɔ ta'tʃete]	Ah não(!) Calem-se
<i>Terribili inquiete</i>	[ter:'ribili in'kwjete]	Terríveis preocupações
<i>Smanie di gelosia</i>	['zmanje di dʒelo'zi:a]	Ímpetos de ciúmes
<i>Non è il mio ben capace</i>	[nɔ'ne il mi:o ben ka'patʃe]	Não é o meu bem capaz
<i>Di turbar la mia calma</i>	[di tur'bar la mi:a 'kalma]	De perturbar a minha calma
<i>E la mia pace</i>	[e la mi:a 'patʃe]	E a minha paz
<i>Ma ohimè che miro</i>	[ma oi'me ke 'miro]	Mas ai de mim que vejo
<i>Un velo lacero</i>	[un 'velo 'latʃero]	Um véu rasgado
<i>Insanguinato</i>	[insangwi'nato]	Ensanguentado
<i>Io tremo</i>	[i:o 'tremo]	Eu tremo
<i>Ah questo Io manco</i>	[a 'kwesto i:o 'manko]	Ah isto eu desmaio
<i>È questo il velo</i>	[ɛ 'kwesto il 'velo]	É este o véu
<i>Dell'infelice Tisbe</i>	[del:linfe'litʃe 'tisbe]	Da infeliz Tisbe
<i>Orsa crudel</i>	['orsa kru'del]	Ursa cruel

<i>Ne bebbe il sangue</i>	[ne 'bɛb:be il 'sɑŋgwe]	Dela bebe o sangue
<i>E ne squarcio' le membra</i>	[e ne 'skwɑrtʃɔ le 'mɛmbra]	E dela arrancou os braços
<i>Piramo che farai</i>	['piramo ke fa'rai]	Piramo que farás
<i>Piramo sventurato</i>	['piramo zventu'rato]	Piramo infeliz
<i>Ah l'adorato bene</i>	[a lado'rato 'bɛne]	Ah o adorado bem
<i>Se qui perde' la vita</i>	[se kwi 'pɛrde la 'vita]	Se aqui perdes a vida
<i>Col suo morir</i>	[kɔl su:o mo'rir]	Com a sua morte
<i>Il tuo dover t'addita</i>	[il tu:o do'ver tad:'dita]	O teu dever te aponta
<i>Ombra dolente e cara</i>	['ɔmbra do'lente e 'kara]	Sombra pesarosa e cara
<i>Sul negro stige errante</i>	[sul 'negro 'stidʒe er:'rante]	Sob negra tristeza distante
<i>M'attendi un sol istante</i>	[mat:'tɛndi un sɔl is'tante]	Me aguarda um só instante
<i>Che ti raggiungerò</i>	[ke ti rad:dʒjundʒe'rɔ]	Que te alcançarei
<i>Se in questa vita misera</i>	[se in 'kwɛsta 'vita 'mizɛra]	Se nesta vida miserável
<i>Ti fui costante ognora</i>	[ti fu:i kos'tante oŋ:'ɔra]	Te fui presente sempre
<i>In sen dell'ombra ancora</i>	[in sen dɛl:l'ɔmbra aŋ'kɔra]	No íntimo da sombra ainda
<i>Costante a te sarò</i>	[kos'tante a te sa'rɔ]	Presente a ti serei
<i>Senza il mio bene</i>	['sɛntsa il mi:o 'bɛne]	Sem o meu bem
<i>Viver non so</i>	[vi'ver non sɔ]	Viver não sei
<i>Ah voi dell'Erebo invoco</i>	[a vo:i dɛl:l'ɛrebo in'voko]	A vós do Érebo ⁹¹ invoco
<i>O Furie inesorabili</i>	[ɔ 'furje inɛzo'rabili]	Oh fúrias implacáveis
<i>Affretta il termine</i>	[af:'fret:ta il 'tɛrmine]	Apressa o fim
<i>Delle mie pene</i>	['dɛl:le mi:e 'pɛne]	Das minhas dores

Tabela 4: Cantata *Piramo*: texto musicado, transcrição fonética para o IPA e tradução poética.

⁹¹ Érebo ou Erebus era a personificação da escuridão, precisamente, o criador das Trevas. Tinha seus domínios demarcados por seus mantos escuros e sem vida, predominando sobre as regiões do espaço conhecidas como “Vácuo” logo acima dos mantos noturnos de sua irmã Nix, a personificação da noite. Disponível em <http://mitologiagrega-mitologia.blogspot.com.br/2009/11/os-deuses-primordiais.html>. Acesso em 31.05.2016.

3.2 Nossa edição de *Piramo - Cantata per voce sola con accompagnamento di Forte Piano*.

Ao elaborarmos a nossa edição da obra, optamos por usar o software Finale. Apesar de não haver *libretto* impresso desta produção, o texto usado é uma adaptação de parte do original do mito de Píramo e Tisbe, de Ovídio, feita pelo próprio Fasciotti. A tradução inglesa do texto original pode ser consultada em: NASO, P. Ovidius, **Metamorphoses**. *Pyramus and Thisbe*. ed. Brookes More. Boston: Cornhill Publishing Co., 1922, p. 55-166.

Como o texto não estava apresentado em versos, apresentamos uma possibilidade de versificação seguindo o padrão moderno que, na edição, fica expresso ao utilizarmos maiúsculas e minúsculas, de forma a deixar clara a disposição dos versos nas estrofes. Ainda, havendo reiteração de trechos em um mesmo verso, acrescentamos uma vírgula entre os mesmos e, partindo do pressuposto de que a música não seria alterada, colocamos todas as pontuações inexistentes no original para facilitar o entendimento do mesmo.

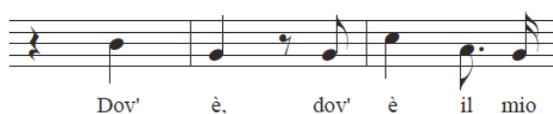


Figura 32: Exemplo de acréscimo de vírgulas na reiteração de textos.

Mantivemos as mesmas indicações de dinâmica encontradas na edição Ricordi 1815⁹²; acidentes (bemóis, sustenidos, bequadros) redundantes num mesmo compasso foram retirados. Por não existir uma diferença consistente na notação das apojaturas longas e curtas, essas foram notadas exatamente como aparecem na fonte. As fermatas foram mantidas como na edição Ricordi, pois cabem ao intérprete as decisões a respeito das ornamentações que deverão ser feitas em cada cadência. Lembramos que, por se tratar de uma música originalmente escrita para uma tessitura de *mezzosoprano*, as cadências não precisam ultrapassar o Lá 4, na região aguda da voz.

⁹² *Cantata. Piramo / Canta a Voce sola / con accompagnamento di Forte – Piano / Composta dal Sigr. / Gio. Francesco Fasciotti. / Accademico Filarmonico di Bologna / N.º. 228 / Deposta alla C. R. Bib. / Milano Press oil Negoziante di Musica Gio. Ricordi, Editore del C. R. Conservatorio, e proprietario della musica / del R. Teatro alla Scala, tiene Stamperia archivio de spartiti e magazzino di Cembali, nella Cont.ª. di S.ª. Margharita / N.º. 1118. / 1815. 16 páginas. Partitura Edição Ricordi guardada na Biblioteca Marciana, Venezia, Nr. Immagini: 20, BID: MUS0179942, Collocazione: MISC.MUS. 11918.*

Todas as escritas abreviadas e sinais de repetição (por exemplo, repetições de colcheias de notas iguais que são usadas como semínimas com hastes cortadas; grupos de semicolcheias não escritas, mas indicadas textualmente; repetição do texto onde não foi escrito, etc.) foram substituídas por versões em extenso.

A voz, escrita originalmente em clave de dó na primeira linha, foi transcrita para a clave de sol.

*Dovè il mio bene?
Perchè non viene
Un cor che palpita
A consolar?*

*Barbaro amore,
Morir mi sento,
Se un sol momento,
Lo fai tardar.*

*Incertezza crudel!
Al mio pensiero
S'affolan mille oggetti
Di tormento e d'orror.*

*Forse, per via
Qualche pastor amante.
Ah! No, tacete terribili inquiete,
Smanie di gelosia!
Non è il mio ben capace
Di turbar la mia calma,
E la mia pace.*

*Ma, ohime, che miro?
Un velo lacero,
Insanguinato.
Io tremo! Ah, questo Io manco!*

*È questo il velo
Dell'infelice Tisbe!
Orsa crudel!
Ne bebbe il sangue,
E ne squarciò le membra.*

*Piramo, che farai?
Piramo, sventurato!
Ah, l'adorato bene!
Se qui perde la vita,
Col suo morir,
Il tuo dover t'addita.*

*Ombra dolente e cara,
Sul negro stinge errante,
M'attendi un sol istante,
Che ti raggiungerò.*

*Se in Questa vita misera
Ti fui costante ogn'ora,
In sen dell'ombra ancora,
Costante a te sarò.*

*Senza il mio bene,
Viver non so.
Senza il mio bene,
Viver non so.*

*Ah, voi dell' Erebo,
Invoco o furie,
Inesorabili!
Affretta il termine
Delle mie pene.*

*Ah, morte, affretta!
Affretta il termine
Delle mie pene.
Senza il mio bene,
Viver non so.*

Figura 33: Sugestão de versificação para o texto musicado

3.3 *Piramo* sob a ótica de Garcia: escolhas interpretativas

No século XIX, esperava-se de um cantor profissional que, recorrendo a ornamentações e valendo-se de muita expressividade, ele contribuísse para o *pathos* musical enriquecendo a linha vocal concebida pelo compositor. Nesse cenário, Fasciotti destacava-se como um virtuoso que possuía, dentre outras habilidades, a arte de improvisação, uma técnica muito “difundida pelos *castrati*”, como nos afirma Pacheco (2007, p. 275). De fato, o *castrato* era muito competente no desempenho de suas funções, como nos confirma o registro abaixo em um dos periódicos da época, *O Spectador Brasileiro*:

Não era intenção nossa falarmos na ópera de Aureliano por ser já bem conhecida do Público; não podemos contudo deixar de [ilegível] os maiores elogios ao Sr. Fasciotti pela maneira admirável com que desempenhou antes de ontem o papel de *Arsace*. Com aquele incomparável cantor a vigésima representação de uma Ópera parece tão nova como a primeira (*O Spectador Brasileiro*, 22 de julho de 1826) (PACHECO, 207, p. 85)

Com base nessas informações, podemos afirmar que a interpretação da cantata *Piramo* deve conter ornamentações, principalmente em trechos que se repetem. Adotamos o tratado de Manuel Garcia como um guia que poderá conduzir, de forma segura, o intérprete na sua busca por uma abordagem técnica mais coerente com a estética adotada na época.

De acordo com Garcia (1924, p. 35), em seu *Treatise on the Art of Singing. A compendious method of instruction with examples & exercices for the cultivation of the voice*, as *appoggiaturas* são os ornamentos mais fáceis a serem abordados pelo intérprete.⁹³ Essas pequenas notas tiram seu valor da nota principal que as precede, exceto em casos de notas pontuadas, quando devemos considerar seu valor como sendo de 2/3 da nota principal. No exemplo abaixo, vemos a diferença entre a *appoggiatura* escrita (primeira pauta) e o modo como a mesma deve ser executada (segunda pauta):

⁹³ O método de Garcia foi, originalmente, escrito em francês: *École de Garcia, Traité Complet de L'Art du Chant en deux parties*. Disponível em [https://imslp.org/wiki/École_de_Garcia_\(Garcia_Jr.%2C_Manuel\)](https://imslp.org/wiki/École_de_Garcia_(Garcia_Jr.%2C_Manuel)). Acesso em 30/08/2018.



Figura 34: Como executar *appoggiaturas*, de acordo com Garcia.

Já as *acciaccaturas*, as pequenas notas cortadas que precedem as notas principais na peça, essas devem ser, de acordo com o professor Garcia (1924, p. 35), consideradas como tendo o menor valor a partir da nota precedente.

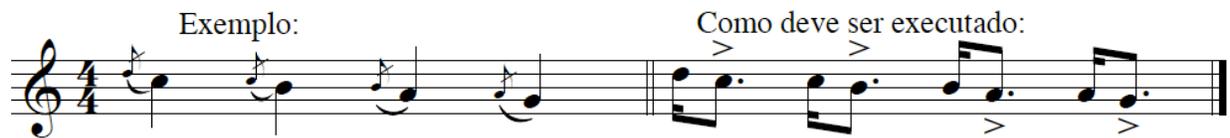


Figura 35: Como executar *acciaccaturas*, de acordo com Garcia.

Quanto aos recitativos, do italiano *recitare* (declamar, recitar), esses devem ser considerados como sendo partes de ritmo livre e independente, ou seja, como trechos de declamação musical livre. Quer o *recitativo* esteja em estilo *secco* ou *accompagnato*, de acordo com o professor Garcia (1924, p. 70), o ritmo das frases musicais deve ser conduzido pela prosódia do texto. Assim sendo, os valores das notas, das pausas, etc., dependerão do tamanho das sílabas, levando em consideração as sílabas tônicas e átonas. Esta regra é absoluta e, para que o intérprete consiga executá-la com maestria, o mesmo deve ter conhecimento da língua em que se propõe cantar.

No caso específico da cantata *Piramo*, não existem momentos de recitativo *secco*. Portanto, todos os recitativos devem ser cantados de maneira sustentada; as pausas, certamente escritas para garantir a divisão correta dos compassos, não devem interromper a fluência das palavras dentro da frase musical.

Finalmente, Garcia (1924, p. 73) nos dá exemplos de como construir uma cadência final. Na figura abaixo, o autor sugere duas possíveis cadências (pautas 2 e 3), a partir da linha escrita pelo compositor (pauta 1):

No il cor non hà Il cor non hà
 No il cor non hà il cor non hà
 No il cor non hà il cor non hà

Figura 36: Como criar cadências finais de acordo com Garcia.

Uma sugestão de lugar onde a ornamentação seria bem-vinda é o trecho compreendido entre os compassos 163 a 168, por se tratar de uma repetição exata do excerto entre os compassos 132 a 137. O intérprete deve ornamentá-lo para introduzir a novidade para o ouvinte e diversificar a linha melódica executada.

Tomando como base as regras do professor Manuel Garcia (1924), sugerimos uma ornamentação para parte dessa passagem:

Sen - za il mio be - ne, Vi - ver non
 Sen - za il mi - o be - ne, Vi - ver non

Figura 37: Sugestão nossa de ornamentação para um trecho que se repete.

Uma outra sugestão seria para o compasso 114, em que se espera, de acordo com o conhecimento existente sobre as práticas interpretativas dominantes naquela época, que o intérprete crie sua própria cadência para o trecho com notas em fermata. Ex:

The image shows a musical score for two staves in 4/4 time, key of A major (three sharps). The top staff has a vocal line with lyrics: "ti", "rag - giun - ge - rò." The bottom staff has a piano accompaniment with lyrics: "ti", "ra - giun - ge - rò." The piano part features a trill (tr) on the note G4 in the second measure. Both staves end with a fermata over the final note.

Figura 38: Sugestão nossa para trecho com cadência final.

As duas sugestões acima (figuras 36 e 37) são exemplos pessoais, mas creio que de essas opções podem guiar um outro cantor que queira interpretar a obra, em seu próprio processo de escolhas interpretativas.

3.4 Interpretando *Piramo*: desafios vocais na execução da cantata

Fasciotti escreve a linha vocal de *Piramo* para si mesmo. Certamente, o *castrato* buscou explorar as melhores qualidades do seu próprio instrumento vocal, o qual, muito diferente da minha voz de contratenor, possuía regiões de passagem entre os registros da voz em locais muito distintos. Desta maneira, o primeiro desafio técnico que um contratenor moderno irá encontrar ao estudar a obra será o de adaptar as intenções do compositor, do ponto de vista da mudança de registros na sua voz, respeitando suas notas de passagem da região grave para a média, bem como da região média para a aguda.

Conforme mencionamos anteriormente, a passagem da voz de peito para a voz de cabeça (*primo passaggio*), em um instrumento *castrato*, considerando a registoção vocal padrão, ocorria na altura do Si 3 (PACHECO, 2007, p. 85). Na minha voz de contratenor, como possuo um instrumento vocal muito semelhante ao de um *mezzosoprano* feminino, meu *primo passaggio* ocorre entre as notas Ré 3 e Mib 3. Por esse motivo, precisei fazer escolhas de emissão com base no contexto em que as notas aparecerem na frase melódica. Explico: se um dado trecho começa exatamente em alguma nota do *primo passaggio*, mas segue em movimento descendente (tanto por grau conjunto quanto por intervalos), escolho a emissão vocal com orientação de peito (*voce di petto*), usando o registro misto. Ou seja, a voz é emitida com orientação do registro de peito, mas deve ser posicionada de maneira alta, sendo situada, pelo cantor, na altura do seio maxilar.

Por outro lado, em trechos escritos entre as notas Mib 4, Mi 4, Fá 4 e Fá# 4 (*secondo passaggio*), a emissão sempre será com orientação de voz de cabeça, devendo ser situada na altura do seio frontal. Desse exercício diário de se manter a *voce in maschera* (voz na máscara) resultará um som brilhante, rico de harmônicos, penetrante e, portanto, naturalmente potente, pela sua possibilidade de propagação no espaço.

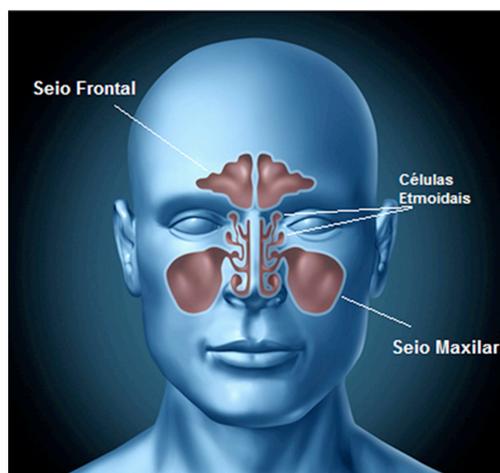


Figura 39: Seios paranasais: seio maxilar e frontal, *ossia voce in maschera*.⁹⁴

A figura acima nos mostra o posicionamento dos seios paranasais, responsáveis pelo desejado som *in maschera*. Mas qual seria a maneira segura e didática de conseguir tal posicionamento vocal? Em resposta a essa pergunta, citamos Astrea Amaduzzi, soprano italiano e professora de canto, com quem tive a oportunidade de estudar, durante meu trabalho de campo, na Itália.

Conseguir a *voce in maschera* não é simplicíssimo, nem muito difícil; depois de ter aprendido como respirar bem, é suficiente levantar um pouco, de maneira suave, o palato mole, formando uma vogal “mista” entre O e U, e começar, com sons pequenos e puros, na região central da voz, a procurar um som afilado e brilhante (asseguro-lhes, funciona mesmo para quem tem uma voz grande).⁹⁵

⁹⁴In <https://www.papaizassociados.com.br/2015/02/19/os-seios-maxilares-e-sua-relevancia-para-o-cirurgiao-dentista/> Acesso em 31.08.2018.

⁹⁵“Ottener la VOCE IN MASCHERA non è semplicissimo ma neppure troppo difficile, dopo aver imparato a respirare bene è sufficiente sollevare un tantino (e sempre in modo morbido) il palato molle formando una vocale "mista" tra O ed U e cominciare, con suoni piccoli e puri, e nella zona centrale della voce, a cercare un suono sottile e squillante (vi assicuro, funziona anche se si ha una voce molto "grossa").” Disponível em <http://astrea-amaduzzi-singing-teacher.blogspot.com/2015/12/la-voce-in-maschera-nel-belcanto.html>. Acesso em 31.08.2018.

Devemos sempre ter em mente que uma voz lírica se constrói a partir da região central da voz; a voz, por sua vez, deve ser sempre *squillante* (brilhante), rica em harmônicos, capaz de se projetar no espaço, sem esforço desnecessário.

Um outro desafio técnico a vencer é o fato de o acompanhamento, nos dias atuais, ser feito, na maioria das vezes, por um piano moderno. Isso, por si só, eleva a tonalidade da música, no mínimo, $\frac{1}{2}$ tom acima do proposto pelo compositor pois a obra *Piramo* foi pensada para um acompanhamento de forte piano: portanto, na afinação A=415. Assim, durante a execução da obra, pode-se ter a sensação de que a cantata explora demasiadamente o centro alto da voz (região próxima ao *secondo passaggio*).

Para vencer esse desafio e, além disso, garantir uma boa respiração, apoiar e sustentar o som durante toda a frase musical, precisei praticar a técnica do *suono raccolto* (som concentrado), da escola italiana belcantista. Dessa maneira, ao cantar as vogais de maneira mais concentrada, com a garganta bem aberta, os lábios estreitados e apontando para frente, o trato vocal funciona como um trompete cortado, atuando como um megafone. Isso, associado com a *voce in maschera*, resulta numa emissão mais fácil nessa região difícil da voz, e facilita a passagem para as notas da região aguda, geralmente usadas nas cadências, além de garantir qualidade sonora.

Embora sendo um contratenor que interpreta uma obra composta para a voz de um *castrato*, minha abordagem técnica da cantata *Piramo* não foi diferente da que adotei em momentos em que precisei interpretar outros compositores do séc. XIX, como Rossini, por exemplo. Creio que contratenores não devem se limitar apenas ao repertório de música medieval ou barroca, nem se prender às proibições impostas por algumas escolas que desaconselham o uso da emissão *full voice*. Podemos e devemos desenvolver nossas habilidades técnicas para obter o melhor do nosso instrumento vocal, e os tratados de canto de uma dada época existem para nos guiar na melhor abordagem estética possível, ajudando-nos a comunicar as nossas descobertas, a nossa própria interpretação da obra.

Capítulo IV

A Voz de Fasciotti

4.1 Processos de quantificação na identidade vocal: o método

A cantata *Piramo Cantata per voce sola con accompagnamento di forte piano* nos dá informações importantes para descrevermos a voz de Giovanni Battista Francesco Fasciotti. Tendo isso em conta, aplicaremos o método de análise estatística da voz (2007), desenvolvido pelo cantor e musicólogo Alberto Pacheco⁹⁶, no exame da obra em questão. Depois, no meio da discussão, o mesmo método será usado na obra *Recitativo e Rondó* da ópera *Coriolano*, para confirmarmos, ou não, os resultados.

O método de análise estatística da voz pode ser identificado como sendo o “primeiro mecanismo com a função determinada de analisar as características vocais de um cantor, a partir das partituras de música compostas para o mesmo” (MIRANDA, MALAQUIAS, ROCHA, 2015, p. 52). Concebido com o intuito de permitir o estudo das características vocais de cantores do séc. XVIII, principalmente *castrati*, o método permite, por meio de dados estatísticos fornecidos por gráficos passíveis de serem analisados e interpretados, determinar, com alguma precisão, a extensão/tessitura vocal de um cantor, bem como a sua região de conforto. Nesse âmbito, os gráficos mostram a frequência como cada nota escolhida pelo compositor, durante o processo de criação de linha vocal, aparece numa determinada ária.

Nesse método, o número total em que uma dada nota foi usada em uma composição é representado por uma quantidade de repetições em função de sua duração, resultando numa distribuição proporcional em que uma nota mais longa acaba por ser equivalente à repetição de várias de duração mais curta. Assim, os gráficos gerados por esse modelo pretendem representar com exatidão o número de colcheias equivalentes ao valor de uma dada nota dentro de uma composição, transformando seus valores matematicamente num modelo visualmente analisável (MIRANDA, MALAQUIAS, ROCHA, 2015, p. 52 apud PACHECO, 2007, p. 62-63).⁹⁷

⁹⁶ Alberto José Vieira Pacheco é bacharel em Física e em Música, mestre e doutor em Música pela Unicamp, coordenador/editor do *Dicionário biográfico Caravelas*, pesquisador residente (PNAP-R) da Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, investigador colaborador do Cesem na Universidade Nova de Lisboa, onde realizou seu pós-doutorado como bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal (FCT) e professor adjunto da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

⁹⁷ Por exemplo, se em uma composição encontram-se representadas ritmicamente uma mínima e uma semínima na

De acordo com Pacheco (2007, p. 62-63), em caso de necessidade de adaptação ao modelo, adotamos as seguintes opções:

- Peças com diferentes tempos ou diferentes seções: são consideradas separadamente, uma vez que as colcheias nas diferentes seções não são equivalentes em duração, ou seja, colcheias em tercinas passam a corresponder a dois terços ($2/3$) do valor de uma colcheia normal.⁹⁸
- No caso de elementos agógicos, como *accelerando* e *ritardando*, seções curtas, recitativos, cadências, *grupetti*, *appoggiaturas* e outras figuras musicais: tais elementos não são considerados na análise, pois não possuem valores passíveis de serem medidos. Assim sendo, não podem ser quantificados. Nesse contexto, trilos são considerados; porém, metade da duração é atribuída à nota principal e a outra metade à nota superior. Ainda, notas em *staccato* são consideradas como tendo metade do valor da nota escrita, enquanto aquelas com *fermata* terão seus valores duplicados.

A figura abaixo sistematiza a informação supracitada:



Figura 40: Opções adotadas para casos de adaptação do Método de Análise Estatística.⁹⁹

nota Ré4, isso seria convertido em seis colcheias de Ré4, e o gráfico ilustraria a existência de seis colcheias em Ré4.

⁹⁸ Considerando a equação: duas colcheias normais = três colcheias em tercinas; então uma colcheia em tercina = 0.67 de uma colcheia normal.

⁹⁹ Miranda, Malaquias e Rocha. Processos de Qualificação na Identidade Vocal: o caso de Amin Feres. *Revista Modus*, p. 53.

No caso de notas enarmônicas, Miranda, Malaquias e Rocha (2015, p. 53 *apud* PACHECO, 2007, p. 62-63) explicam que “estas foram consideradas sem diferenciação, uma vez que a análise gráfica não conseguiria ser precisa nesse nível, já que utilizamos a afinação temperada como referência”, enquanto “notas em trechos com repetição tiveram seu valor dobrado (PACHECO, 2007, p. 63).

Aplicando o método de Pacheco a várias obras diferentes, escritas para uma mesma voz, obtemos resultados mediante a combinação do âmbito das notas encontradas. Assim, o cálculo final das extensões presentes nas diferentes obras trará conclusões a respeito da extensão vocal de um dado cantor que se aproximarão bastante da extensão total real do mesmo.

Nesse contexto, observamos que a tessitura¹⁰⁰ geral de uma dada ária também é um outro aspecto passível de estabelecimento por intermédio dos gráficos. De acordo com Pacheco (2013), a forma de avaliar o resultado dos gráficos se dá mediante o cálculo da média do valor extremo vertical em duas partes iguais, a partir da divisão do gráfico com uma linha horizontal. A partir desse valor/linha médio, seria possível estabelecer os valores extremos cortados pelo limite traçado (no exemplo da figura abaixo, correspondem a Sol 3 e Ré 4), bem como definir qual seria a região calculada como sendo a “tessitura média” do cantor/obra. A partir desses resultados, torna-se possível apontar a tessitura real do cantor.

¹⁰⁰ Pode-se definir *tessitura* como o intervalo de notas medidas de acordo com a média de frequência de aparição das mesmas no gráfico.

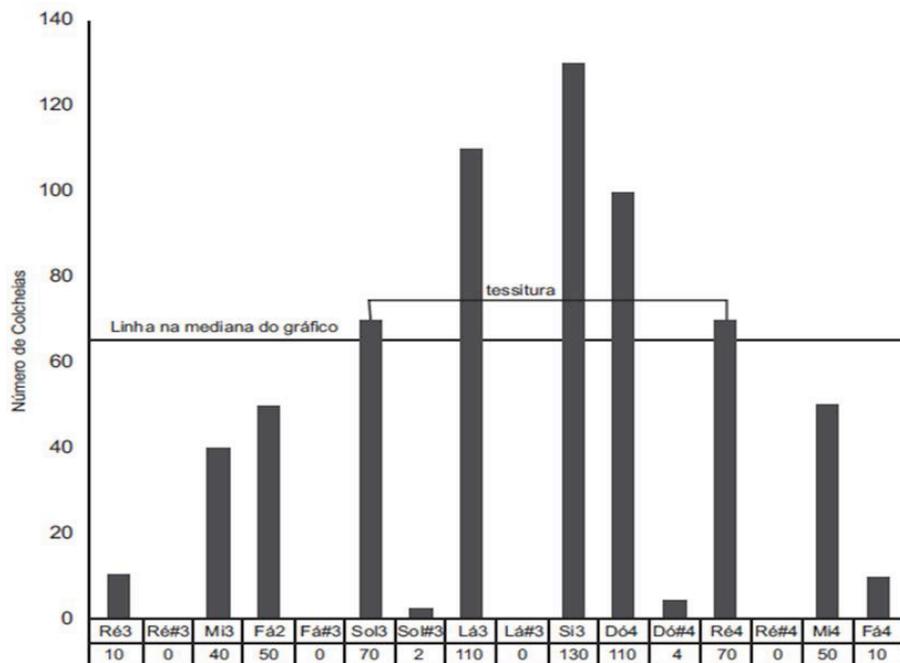


Figura 41: Linha na mediana do gráfico, mostrando a tessitura (PACHECO, 2013, p. 559).

Explicando a figura acima, Pacheco (2007, p. 64) observa que “em um gráfico de colunas, dividimos o valor máximo do eixo vertical pela metade. Neste valor traçamos uma reta horizontal. Este[sic] reta cortará várias colunas, o intervalo de notas contidos por todas estas colunas é o que chamamos de tessitura.” O autor ainda elucida que a nota mais frequente em uma peça é, geralmente, a dominante do tom; conseqüentemente, a tessitura estaria intimamente relacionada à tonalidade. Assim sendo, seria natural que um compositor, tendo um dado cantor em mente durante a criação musical, escolhesse a tonalidade da sua obra de acordo com a tessitura daquele cantor.

Pacheco (2013, p. 560) explica como o seu método de análise estatística da voz fornece tal ferramenta analítica:

Por exemplo, se um soprano emite com certa beleza um Fâ4, um compositor poderia optar pela tonalidade de Sib Maior ou Sib Menor, sabendo que ele poderia fazer um uso substancial da dominante desses tons. Por outro lado, se essa mesma nota fosse terrível, o compositor poderia optar pela tonalidade de Si Maior ou Si Menor. Apesar de parecer simplista, esse exemplo ilustra como um cantor pode ser ouvido de acordo com as vantagens proporcionadas por certas tonalidades e um compositor experiente teria levado esse ponto em consideração (PACHECO, 2013, p. 560).

Assim sendo, ao aplicarmos o método de análise estatística da voz na linha vocal das obras *Piramo Cantata per voce sola con accompagnamento di forte piano* (1815), de Fasciotti, bem como no *Recitativo e Rondó* da ópera *Coriolano* (1806), de Lavigna, será possível encontrar a “tessitura geral” do cantor (ou tessitura real), “através da soma das respectivas tessituras, que permitem determinar o intervalo de notas, independentemente das particularidades de uma dada peça” (MIRANDA, MALAQUIAS, ROCHA, 2015, p. 55).

Esses resultados serão comparados com os já publicados pelo próprio autor do método, após usá-lo como ferramenta de análise nas árias *Laudamus a solo di soprano*, na *Missa festiva com todo o instrumental de 1817*, e *Salvum fac* no *Te Deum Laudamus com toda a Orquestra, composto para a feliz aclamação de S. M. J. O senhor D. João VI no ano de 1818*, que lhe foram dedicadas por Marcos Portugal, “duas dedicatórias (...) bastante exigentes, com longos melismas, trilos, grupetos, apojaturas curtas e muitas fermatas que certamente contavam com a muito elogiada habilidade de improviso do castrato” (PACHECO, 2007, p. 86).

Consequentemente, poderemos determinar a “região ótima da voz” de Fasciotti, após analisarmos o intervalo resultante da interseção de todas as tessituras, ou seja, o grupo comum de notas entre todas as tessituras. De acordo com o autor do método, essas são as notas que constituem a “região ótima”, ou seja, “o conjunto de notas comuns a todas as tessituras, o que consiste na região mais favorável da voz do intérprete, independente da dedicatória” (PACHECO, 2007, p. 65-66).

4.2 Processos de quantificação na identidade vocal: a análise

O método para análise estatística da voz de Alberto Pacheco foi aplicado, enquanto ferramenta de análise, a duas obras escritas para a voz do castrato Giovanni Battista Francesco Fasciotti, a saber: *Piramo Cantata per voce sola con accompagnamento di forte piano*, composição do próprio Fasciotti (1815), e *Recitativo e Rondó*, do segundo ato da ópera *Coriolano* (1806) de Vincenzo Lavigna.

4.2.1 A voz de Fasciotti revelada pela cantata

Desconsiderando todos os recitativos da obra, a análise da cantata *Piramo* gerou cinco gráficos. No primeiro deles e sempre analisando como unidade de tempo a figura da colcheia, apreciamos as notas da seção *Larghetto*, compassos 1 a 35 da linha vocal:

PIRAMO

Cantata a Voce Sola

Giovanni Francesco Fasciotti

Larghetto

Dov' è, dov' è il mio
be-ne? Per-chè non vie-ne Un cor che pal-pi-ta A con-so - lar? Per-chè non
viene A con-so - lar-mi? Per-chè non vie-ne Un cor che pal-pi-ta A con-so-
lar? Bar - ba-ro_a - mo - re, Mo-rir mi sen - to, mo-rir mi sen - to, Se un sol mo-
men - to, se un sol mo-men-to, Lo __ fai, lo __ fai __ tar - dar. Il mio be-ne Per-
chè non vie - ne Un cor che pal - pi - ta, un cor che pal - pi - ta A con-so -
lar, __ un cor che pal-pi - ta a con-so - lar, a __ con-so - lar?

Figura 42: Linha vocal *Piramo* para gráfico 1.

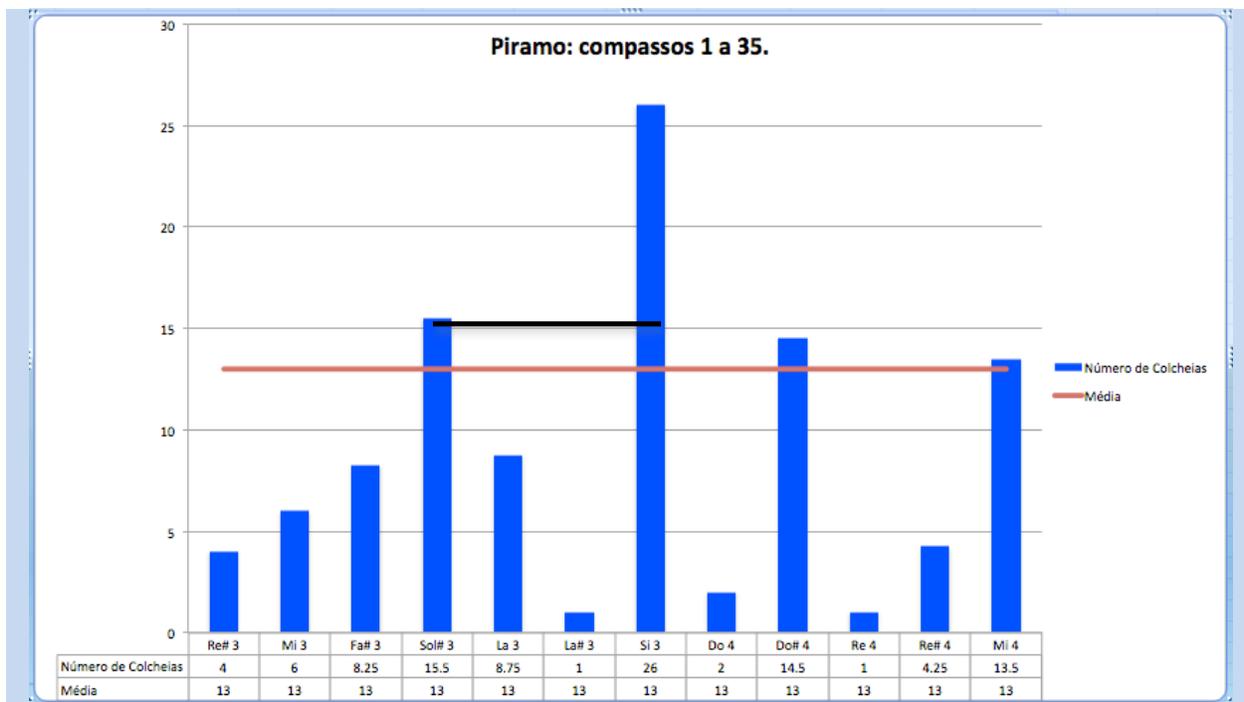


Figura 43: gráfico 1 *Piramo*.

A análise dos dados das alturas sonoras versus a quantidade de colcheias contadas para cada nota revelam que o trecho, na tonalidade de Mi maior, exige uma extensão vocal mínima de Re# 3 a Mi 4, tessitura de Sol# 3 a Dó# 4, com região ótima entre Sol# 3 e Si 3, e nota de pico em Si 3. Sabemos que as medidas são aproximadas, mas, a partir do gráfico, torna-se possível a observar a extensão vocal exigida para cantar o trecho, que não seria, necessariamente, “equivalente à extensão vocal do cantor que é no mínimo aquela” (PACHECO, 2007, p. 64). Porém, o cantor deverá ter uma extensão vocal que seja, minimamente, a apresentada no gráfico.

Semelhantemente, sobre a tessitura, Pacheco explica:

Quando definimos assim a tessitura de uma peça, estamos conscientes que, da mesma forma que a extensão, ela não equivale à tessitura real do intérprete. Dentre outro [sic] fatores, a extensão e a tessitura dependem do caráter e da tonalidade da peça e do gosto do compositor (PACHECO, 2007, p. 64).

O segundo gráfico levou em consideração os compassos 94 a 115, da seção *Largo*:

91
Om-bra do-len-te e ca-ra, Sul ne-gro stige er-

97
ran-te, M'at-ten-di un sol is-tan-te, Che ti rag-giun-ge-rò. M'at-

102
ten-di, om-bra do-len-te, Che ti rag-giun-ge-rò.

107
Om-bra do-len-te e ca-ra, M'at-ten-di un sol mo-mento, che ti rag-giun-ge-

111
rò, che ti rag-giun-ge-rò, che ti rag-giun-ge-rò.

Figura 44: Linha vocal *Piramo* para gráfico 2.

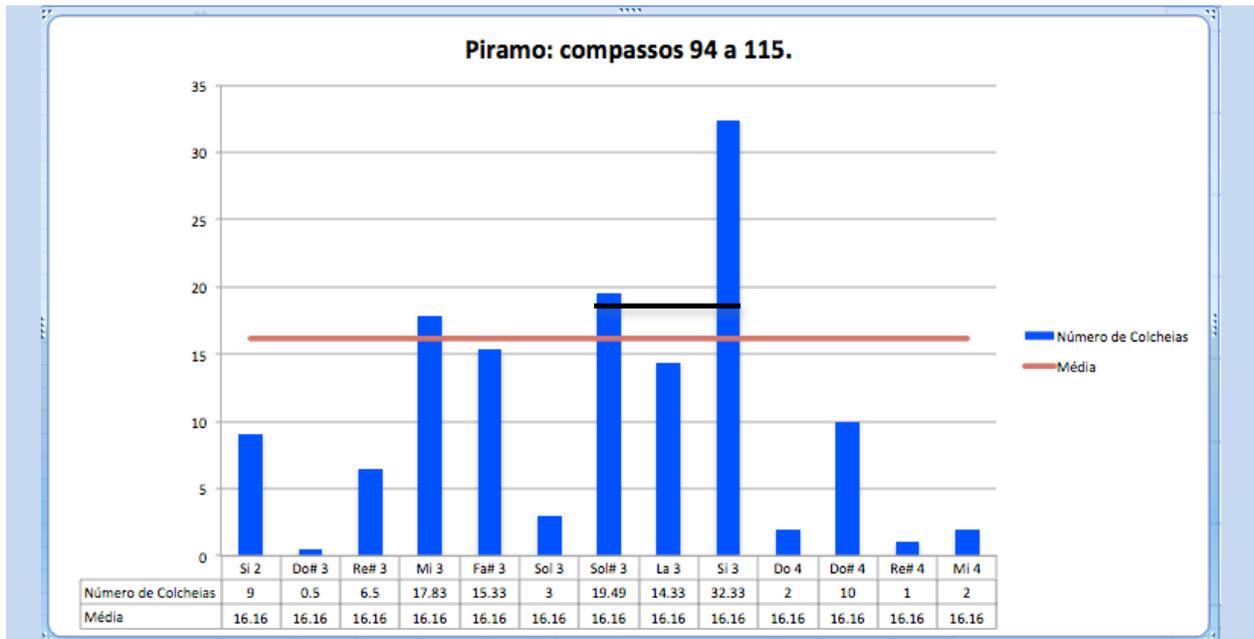


Figura 45: gráfico 2 *Piramo*.

Nesta seção, também na tonalidade de Mi maior, a extensão vocal foi expandida em uma terça maior para o grave, exigindo um mínimo de Si 2 a Mi 4. A tessitura do trecho é Mi 3 a Si 3, com a região ótima da voz entre Sol# 3 e Si 3, com a nota de pico em Si 3, a mesma dos gráficos 1 e 2.

Para o próximo quadro, analisamos a seção *Mosso*, do compasso 116 até o primeiro tempo do compasso 126 (nota Sol 3, em semínima):

116 **Mosso**

Se in ques - ta vi - ta mi - se - ra Ti fui co - stan - te o - gn'o ra, In

121
sen dell om - bra an - co - ra, Co - stan - te a te sa - rò, co - stan - te a te sa -

Figura 46: Linha vocal *Piramo* para gráfico 3.

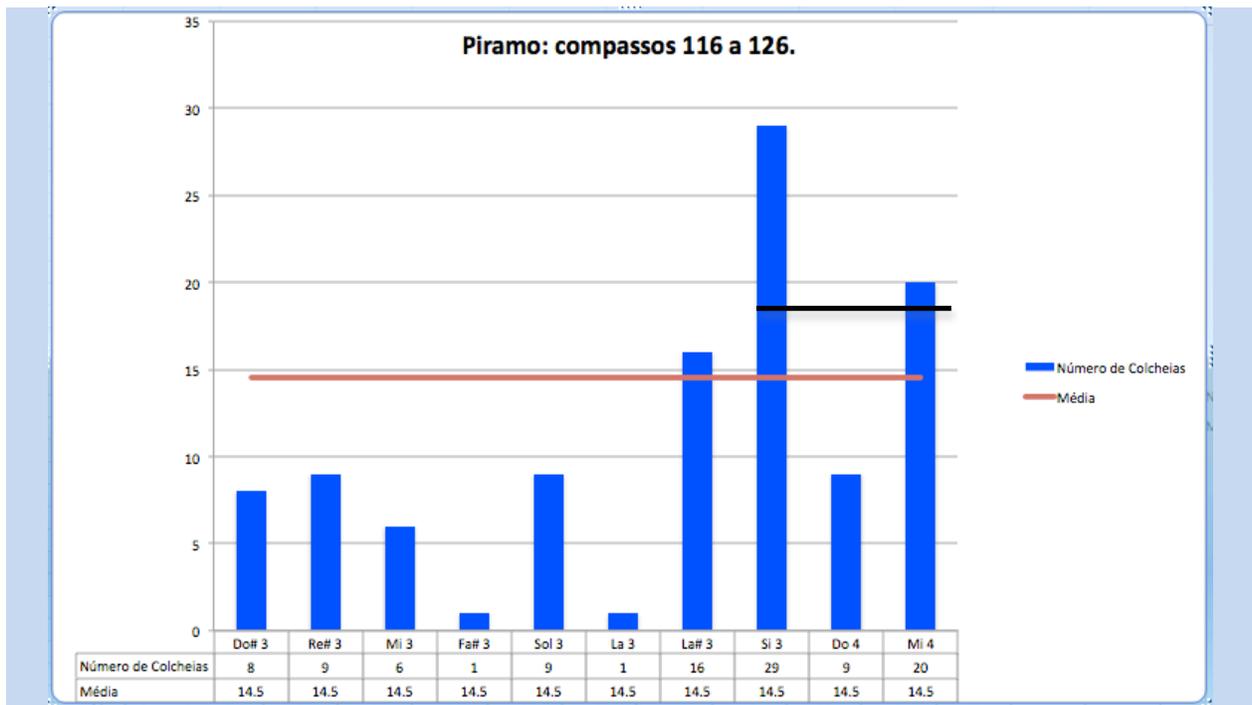


Figura 47: gráfico 3 *Piramo*.

A análise dos dados acima mostra a exigência de uma extensão vocal mínima muito próxima daquela mostrada no gráfico 1, com diferença de apenas uma segunda maior na região grave da voz; aqui vemos uma extensão de Dó# 3 a Mi 4. A tessitura ficou mais alta, entre as notas Lá# 3 e Mi 4, com região ótima entre Si 3 e Mi 4 e nota de pico ainda na nota Si 3.

O gráfico 4 levou em consideração a seção *Andante com Moto*, compassos 132 a 137, também na tonalidade de Mi Maior.

126 **Andante con Moto**
rò. Sen - za il mio

133 **Andante con Moto**
be - ne, Vi - ver non so. Sen - za il mio be - ne, sen - za il mio

137 **Allegro**
be - ne, Vi - ver non so. Ah, voi dell'

Figura 48: Linha vocal *Piramo* para gráfico 4 (compassos 132 a 137).

Como esse mesmo trecho é repetido nos compassos 163 a 168, as notas dos compassos 132 a 137, para fins de análise, tiveram seus valores dobrados. Assim, o trecho entre os compassos 163 e 168 não gerou um gráfico em separado.

162
Sen - za il mio be - ne, Vi - ver non so. Sen - za il mio

167 **Allegro**
be - ne, senza il mio be - ne, Vi - ver non so Ah, mor-te.af-

Figura 49: Linha vocal *Piramo* para gráfico 4 (compassos 163 a 168).

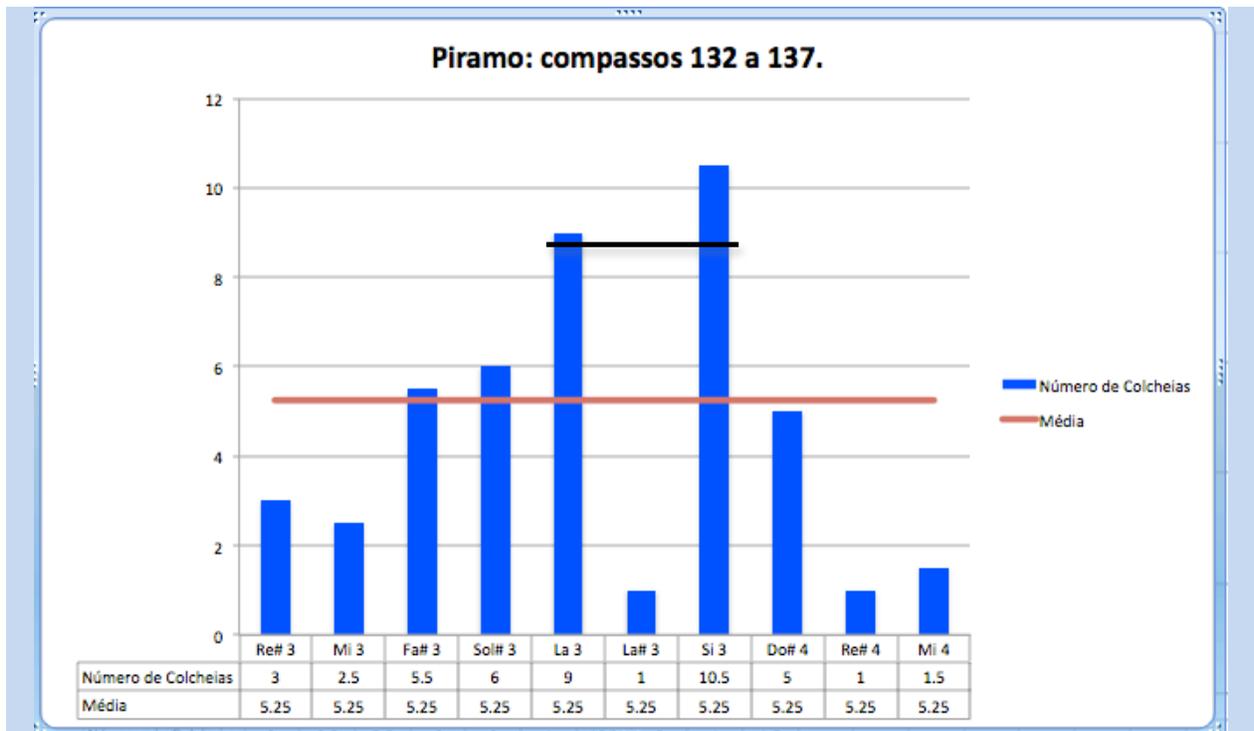


Figura 50: gráfico 4 *Piramo*.

A análise dos dados informa haver uma extensão vocal mínima de Ré#3 a Mi 4, com tessitura entre Fá# 3 e Si 3, região ótima entre Lá 3 e Si 3, e nota de pico ainda em Si 3. Esse é o trecho mais grave de toda a cantata.

Finalmente, o quinto e último gráfico incide sobre os compassos 142 a 157, bem como sobre os compassos 169 a 199, por considerarmos que as duas seções, ambas em *allegro*, se complementam.

137 **Allegro**

be - ne, Vi - ver non so. Ah, voi dell'

E - re - bo, In - vo - co_o fu - rie, I - ne - so - ra - bi - li! In - vo - co_o

fu - rie! Af - fret - ta il ter - mi - ne Del - le mie pe - ne, del - le mie pe - ne.

Af - fret - ta il ter - mi - ne Del - le mie pe - ne. Ah, mor - te, af - fret - ta! *dol.* Af - fret - ta il

155 **Andante con Moto**

ter - mi - ne Del - le mie pe - ne.

Figura 51: Linha vocal *Piramo* para gráfico 5 (compassos 142 a 157).

Allegro

so Ah, mor - te, af -

Figura 52: Linha vocal *Piramo* para gráfico 5 (compassos 169 e 170).

171 *allargando colla Parte*

fret - ta - ti! Af - fret - ta il ter - mi - ne, af - fret - ta il ter - mi - ne Del - le mie

176 *a tempo*

pe - ne. Sen - za il mio be - ne, Vi - ver non so. Ah, mor - te, af -

180 *colla parte*

fret - ta - ti! Af - fret - ta il ter - mi - ne, af - fret - ta il ter - mi - ne Del - le mie

185 *a tempo*

pe - ne. Sen - za il mio be - ne, Vi - ver non so. Ah, mor - te, af -

188

fret - ta - ti! Af - fret - ta il ter - mi - ne! Sen - za il mio be - ne, Vi - ver non

191

so. Ah, mor - te, af - fret - ta - ti! Af - fret - ta il ter - mi - ne! Sen - za il mio

194

be - ne, Vi - ver non so. Sen - za il mio be - ne, Vi - ver non so. Sen - za il mio

198

be - ne, Vi - ver non so.

Figura 53: Linha vocal *Piramo* para gráfico 5 (compassos 171 a 199).

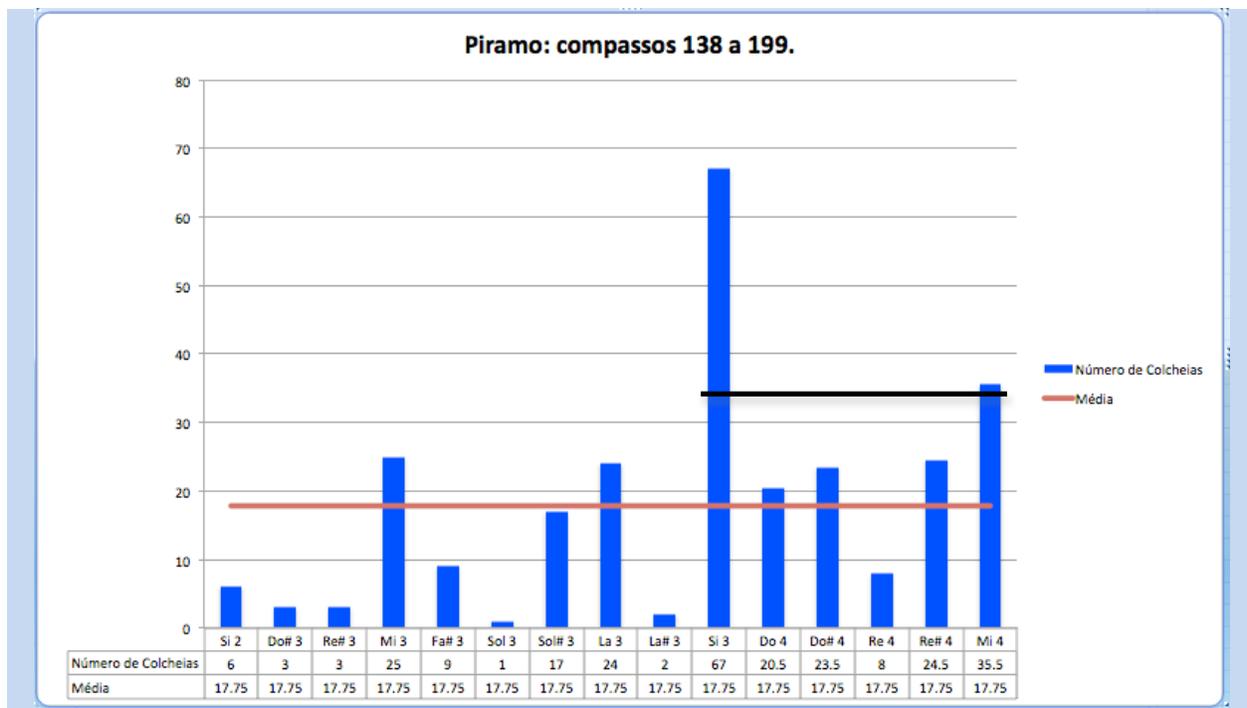


Figura 54: gráfico 5 *Piramo*.

Em Mi Maior, tonalidade escolhida pelo compositor Fasciotti na criação de sua cantata, esse trecho final mostra extensão de Si 2 a Mi 4, a mesma daquela mostrada no gráfico 2. Para tessitura temos de Mi 3 a Mi 4, a mais alta em toda a cantata, com região ótima entre Si 3 e Mi 4. Por último, consistentemente, encontramos a mesma nota de pico, Si 3, “mostrando que a nota mais frequente numa peça muitas vezes é a dominante da tonalidade (...) assim a tessitura de uma peça está intimamente relacionada com a tonalidade” (PACHECO, 2007, p. 64).

Numa análise comparativa entre todos os gráficos gerados pela obra *Piramo*, o próximo gráfico exhibe a soma de todas as respectivas tessituras. Pacheco (2007, p. 65) denomina essa soma de “tessitura geral”.

Por meio da análise dos dados desse último gráfico estabelecemos, por conseguinte, a “‘região ótima da voz’, em outras palavras, o conjunto de notas comuns de todas as tessituras, o que consiste na região mais favorável da voz do intérprete, independente da dedicatória” (PACHECO, 2007, p. 66).

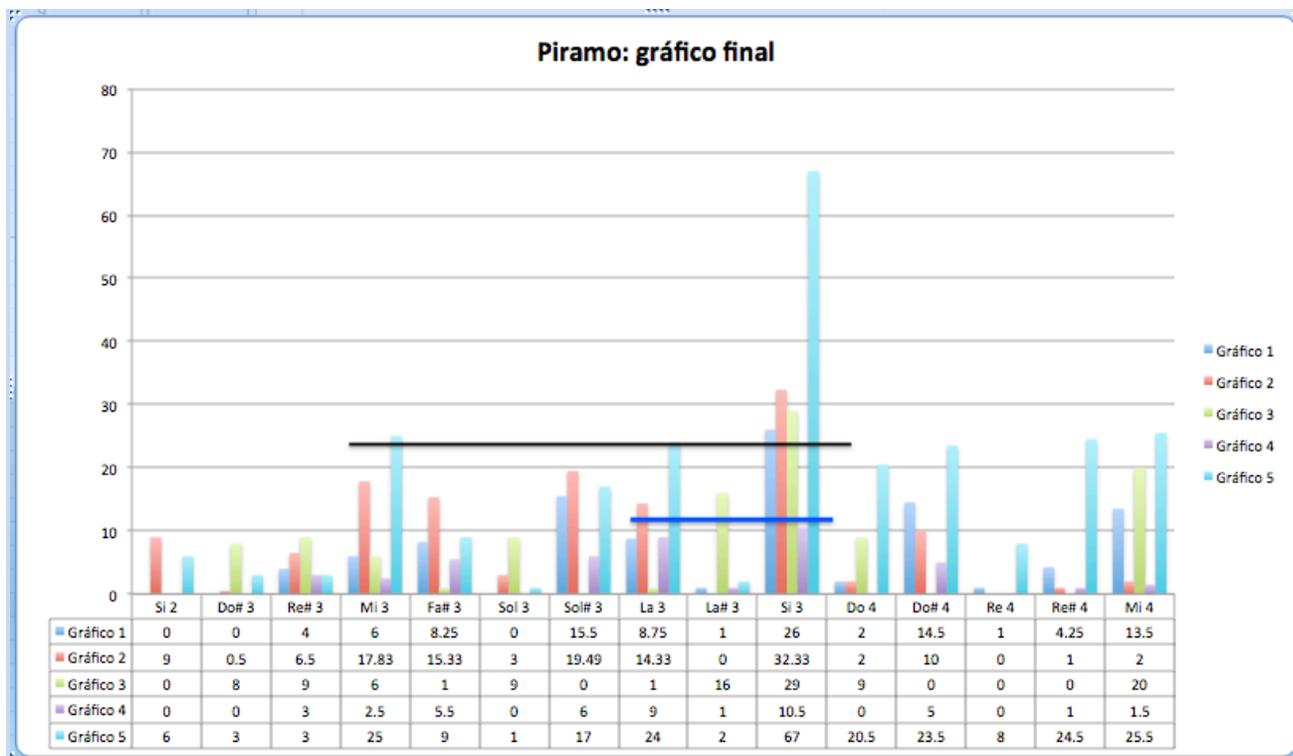


Figura 55: Piramo gráfico final.

Conforme observamos na figura acima, a extensão geral da obra é de Si 2 a Mi 4, a tessitura geral é de Mi 3 a Si 3, e a nota de pico confirma-se como sendo o Si 3. Sendo uma obra composta pelo próprio Fasciotti para si mesmo, a análise dos dados sugere que a região ótima da voz do cantor seria entre as notas Lá 3 a Si 3 o que, explica Pacheco (2007, p. 85), “nos mostra que sua voz era muito explorada no extremo agudo de seu registro de peito (...) considerando a registoção vocal padrão usada pelos *castrati*, que prevê a passagem de registo por volta do Si 3.”

4.2.2 Análise estatística de *Recitativo e Rondó*, segundo ato de *Coriolano*: a voz de Fasciotti revelada pelo Sig. Lavigna.

A análise de *Recitativo e Rondó* de Lavigna por intermédio do método de análise estatística da voz gerou dois gráficos. Muito embora a obra, dedicada para a voz de Fasciotti, tenha o título *Recitativo e Rondó*, o manuscrito localizado na biblioteca em Milão e utilizado nesse trabalho traz características de uma ária de ópera no formato *cabaletta e aria* e não de uma ária de ópera precedida de recitativo, como esperávamos no início da análise.

O primeiro gráfico gerado utilizou a contagem do número de cada nota usada entre os compassos 6 e 41 da linha vocal da dedicatória, a saber, a sessão em compasso quaternário e andamento *andante sostenuto*, sempre levando em conta a figura da colcheia como unidade de tempo de valor 1.

The image displays a musical score for a vocal line, consisting of eight staves of music in G major (one sharp). The lyrics are written below the notes. The score includes dynamic markings such as *f* and *ff*. The lyrics are: nel las - ciarti o ca - ro be - ne pal - pi - tare il cor mi sen - to pal - pi - tar mi sen - to il cor co - me mai si fier tor - men - to que - sto cor so - frir non sa co - me mai si fier tor - mento que - sto cor so - frir so - frir non sa nel la - sciar - ti o ca - ro be - ne pal - pi - tar mi sen - to il cor go - di pur go - di pur del - le mie pe - ne non va - cil - la il mio va - lor non va - cil - la il mio va - lor nõ nõ nõ.

Figura 56: Linha vocal *Recitativo e Rondó* para gráfico 1.

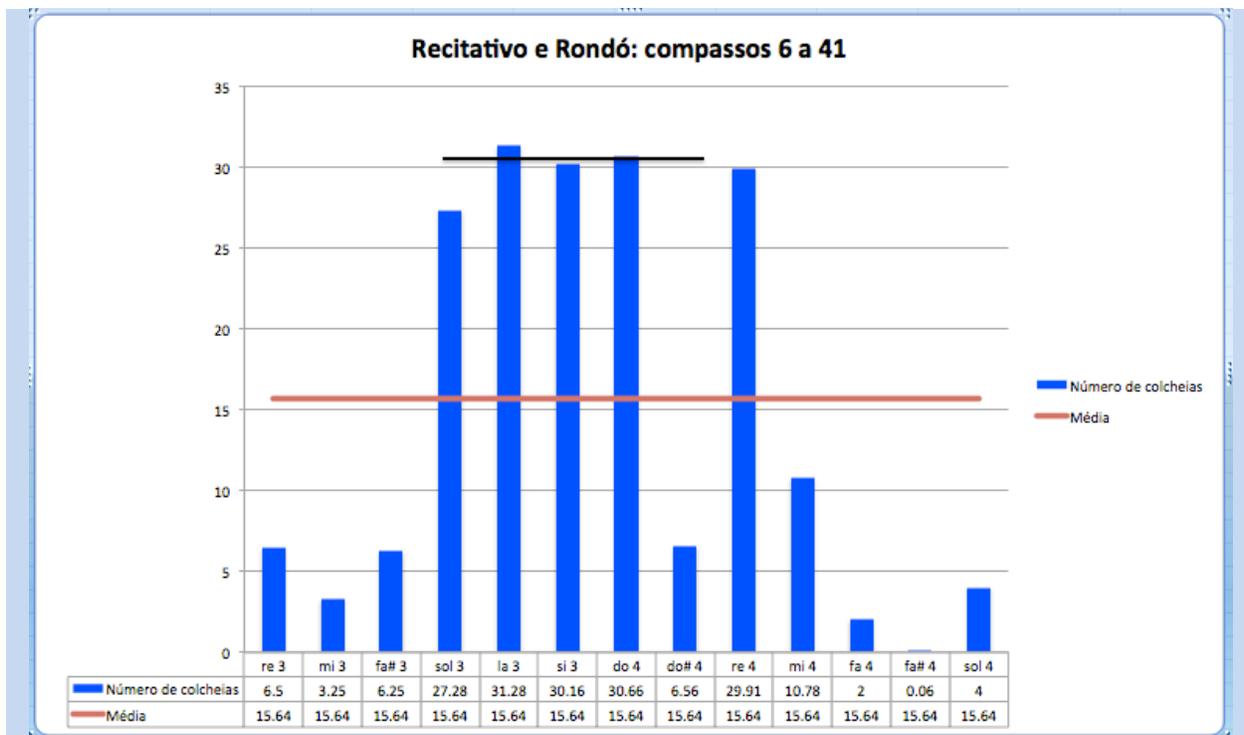


Figura 57: gráfico 1 *Recitativo e Rondó*.

Os resultados da análise do primeiro gráfico revelam que essa sessão, em compasso quaternário e tonalidade de Sol Maior, exige do intérprete uma extensão mínima de Ré 3 a Sol 4, tessitura mínima de Sol 3 a Rá 4, com nota de pico em Lá 3 e região ótima entre Lá 3 e Dó 4.

Para o segundo gráfico, analisamos a linha vocal do trecho em ternário, com andamento *allegro*, entre os compassos 45 a 122, também na tonalidade de Sol Maior. Porém, não consideramos o trecho entre os compassos 60 (com anacruse) e 67 (primeiro tempo), por se tratar de trecho cantado por outros solistas, sem a participação de Fasciotti. Por outro lado, trechos como o encontrado nos compassos 46 (com anacruse) a 49, cujas notas se repetem nos compassos 78 (com anacruse) a 81, tiveram seus valores dobrados.

As três figuras abaixo mostram todos os trechos usados na composição do próximo gráfico, incluindo o trecho excluído (delineado por linha vermelha):

45
lor - nò - nò

49
sol - con - ser - va o dol - cea - mo - re - la pro - mes - sa fe - del - ta

Figura 58: Linha vocal *Recitativo e Rondó* para gráfico 2 (compassos 45 a 49).

Rondó del Maestro Lavigna

50
sol - con - ser - va o dol - cea - mo - re - la pro - mes - sa la - pro -

58
mes - sa - fe - del - ta ah - quel - cor - non ha più - pa - ce ah - quel

62
cor - non ha più - pa - ce ma - se vuol tri - on - far vuol tri - on -

66
far vuol tri - on - far del mio cor la be - la - pa - ce quan - do

70
mai po - tro spe - rar quan - do mai - po - tro - spe - rar po - trò spe -

75
rar po - trò spe - rar tu sol con - ser - va o dolce a - mo - re - la - pro

80
mes - sa - fe - del - ta la pro - me - sa fe - del - ta

86
sol - con - ser - va o dol - cea - mo - re sol con -

92
ser - va la - pro - mes - sa fe - del - ta

98
sol con - ser - va la - pro -

104
mes - sa - fe - del - ta nel las - ciar - ti o ca - ro be - ne pal - pi - tare il cor mi sen - to ah con -

Figura 59: Linha vocal *Recitativo e Rondó* para gráfico 2 (compassos 50 a 110).



Figura 60: Linha vocal *Recitativo e Rondó* para gráfico 2 (compassos 111 a 122).

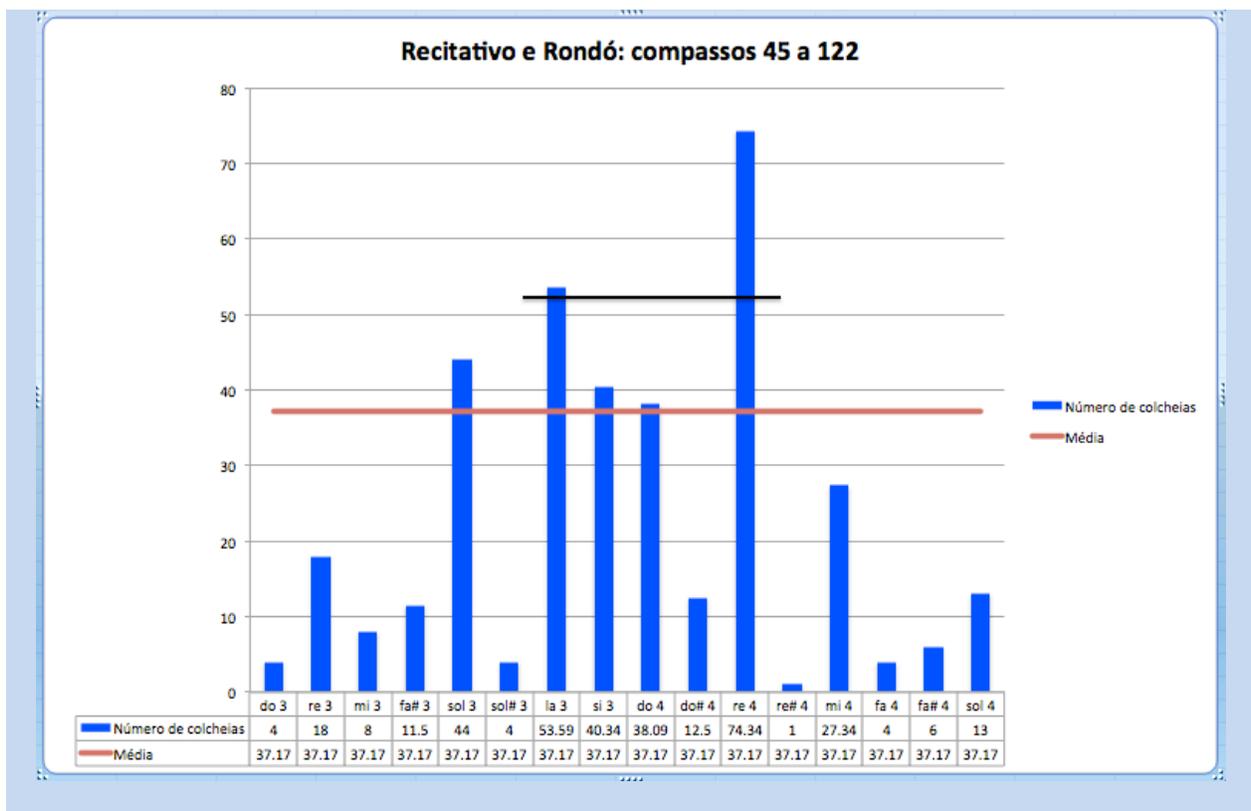


Figura 61: gráfico 2 *Recitativo e Rondó*.

Conforme o segundo gráfico, a extensão vocal da obra, na parte em *allegro*, foi expandida em uma segunda maior para o grave, exigindo do cantor uma extensão mínima de Dó 3 a Sol 4. A tessitura permaneceu entre as notas Sol 3 e Ré 4; a nota de pico, porém, passou a ser

o Ré 4, uma quarta acima daquela da sessão anterior, apresentada no gráfico 1, com a região ótima da voz entre o Lá 3 e o Ré 4.

A análise comparativa entre os dois gráficos da obra produz o gráfico a seguir:

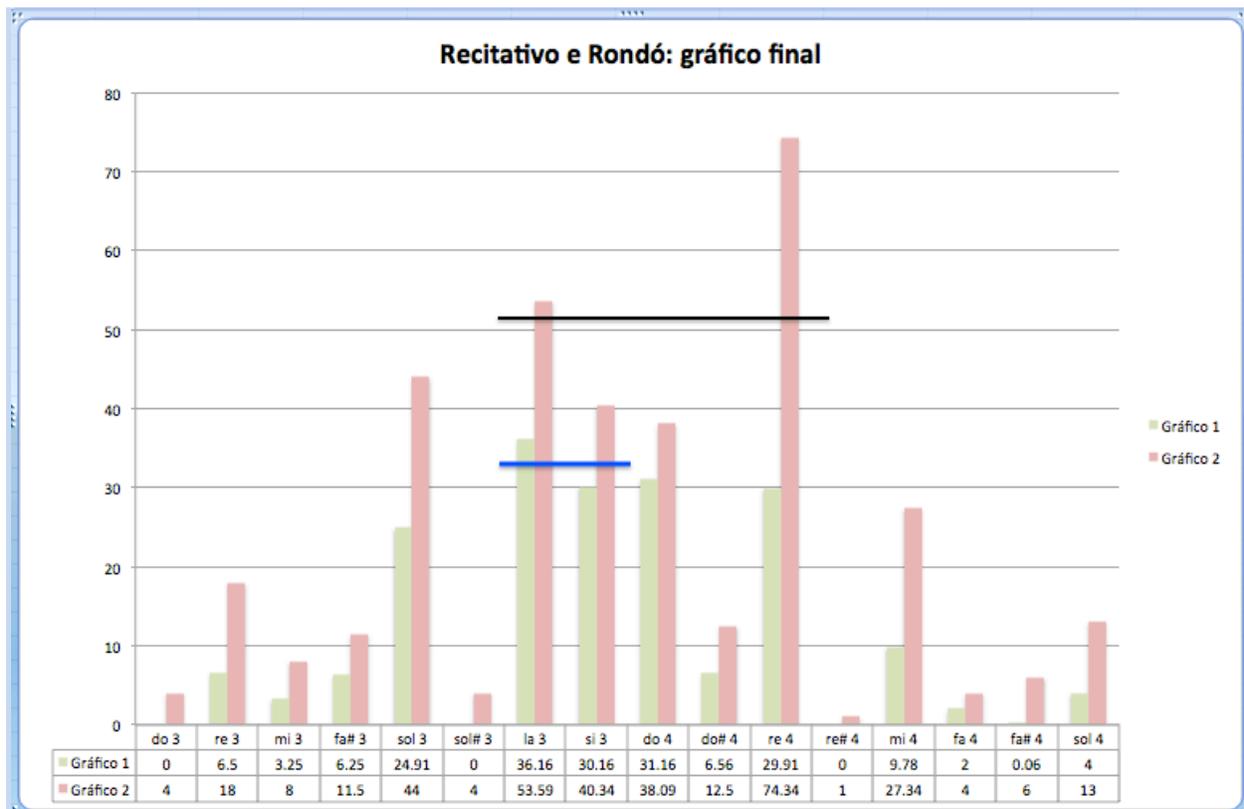


Figura 62: gráfico final *Recitativo e Rondó*.

Ao fazermos a análise comparativa entre os dois gráficos gerados pelo *Recitativo e Rondó*, do segundo ato da ópera *Coriolano*, vemos que a soma das tessituras (tessitura geral) da obra está entre as notas Lá 3 e Ré 4, e a extensão geral entre Dó 3 e Sol 4. A região ótima da voz novamente se confirma como sendo entre as notas Lá3 e Si 3, ou seja, no extremo agudo do registro de peito de Fasciotti. A nota de pico da obra, porém, diferentemente daquela encontrada na cantata *Piramo* (Si 3), foi o Ré 4.

Ao compararmos os resultados finais dos gráficos de *Recitativo e Rondó* e de *Piramo*, encontramos:

	Extensão Geral	Tessitura Geral	Região Ótima	Nota de Pico
<i>Piramo</i> (Fasciotti)	Si 2 a Mi 4	Mi 3 a Si 3	Lá 3 a Si 3	Si 3
<i>Recitativo e Rondó</i> (Lavigna)	Dó 3 a Sol 4	Lá 3 a Ré 4	Lá 3 a Si 3	Ré 4

Tabela 5: comparação entre os resultados finais das obras *Piramo* e *Recitativo e Rondó*.

Como podemos perceber, a composição de Fasciotti para si mesmo, de 1815, é mais grave do que a dedicatória de Lavigna, de 1806, no que diz respeito a extensão, tessitura e nota de pico; mas ambas possuem a mesma região ótima da voz. Muito embora a segunda obra analisada seja uma terça menor mais aguda que a primeira, os dois títulos possuem características de música vocal que poderia ser executada por um *mezzosoprano* moderno, comprovando que Fasciotti, na realidade, cantava em uma tessitura de soprano mais grave que a maioria dos *castrati* sopranos de sua época.

A análise comparativa final dos dados também nos ajuda a entender o porquê de o cantor ter sido chamado para interpretar o papel título na ópera *Tancredi*, de Rossini, originalmente escrito para uma voz feminina de *mezzosoprano*; embora fosse chamado *soprano assoluto*¹⁰¹ em alguns *libretti* de ópera na Itália, Fasciotti era, na realidade, um *castrato mezzosoprano*; ou talvez sua voz possuísse características de um *soprano falcon* moderno, com graves de peito poderosos e agudos muito brilhantes.

De qualquer modo, esses resultados corroboram os dados publicados por Pacheco (2007, apêndice IV, p. 8), que aplicou seu método de análise estatística da voz nas dedicatórias *Laudamus a solo di soprano da Missa festiva com todo o instrumental, MP, 1817*, e *Salvum Fac, do Te Deum [...] para feliz aclamação de S. M. J., MP, 1818*, ambas de Marcos Portugal. De acordo com o autor, “apesar de [o músico bergamasco] ter sido sempre considerado como soprano, a análise estatística destas árias nos leva a crer que ele era na verdade meio soprano” (PACHECO, 2007, p. 85).

¹⁰¹ Ver anexo A.

Assim, podemos concluir que o método de análise estatística da voz mostrou-se eficiente na criação de um perfil para a voz do *castrato* Giovanni Battista Francesco Fasciotti. “Embora sendo um método indireto, que analisa as características vocais de uma cantor pelos elementos retirados da partitura” (MIRANDA, MALAQUIAS, ROCHA, 2015, p. 64), os resultados obtidos pela aplicação do mesmo na cantata *Piramo*, composição do próprio Fasciotti, sugere que o *castrato* conhecia os demais compositores, tanto Marcos Portugal quanto Vincenzo Lavigna e que, muito provavelmente, conversou com os mesmos durante o processo de composição das dedicatórias, para que os compositores tivessem conhecimento das características de sua voz, a saber: extensão vocal, tessitura favorável e região ótima da voz.

Consequentemente, podemos confirmar que tanto *Piramo* quanto *Recitativo e Rondó* são obras que podem ser executadas por um contratenor moderno, desde que sua voz tenha extensão, tessitura e região ótima parecidas, minimamente, com as encontradas na voz do *castrato* Fasciotti.

Considerações Finais

O Brasil Joanino (1808-1821) é um período da história do nosso país que tem sido muito pesquisado pelos historiadores que se interessam pela compreensão dos processos que envolveram a nossa independência de Portugal. Porém, a produção acadêmica sobre a presença dos *castrati* naquele período, embora venha crescendo, ainda contém muitas lacunas a serem preenchidas.

A prática da castração na música – que, no começo da nossa pesquisa, julgávamos ser algo que beirasse a clandestinidade – revelou-se uma realidade muito presente e autorizada na Itália dos *castrati*. Embora não se tenha comprovação de que possa ter sido praticada no Brasil, a orquiectomia em garotos, na Itália, chegou a ser financiada por conservatórios locais que se encarregavam da contratação de castradores profissionais; além disso, documentos mostrando valores pagos a cirurgiões por seus serviços de castração e de acompanhamento dos pacientes no pós-operatório foram encontrados em conservatórios na cidade de Nápoles.

Essa tese de doutorado buscou resgatar o nome e a história do *castrato* Giovanni Battista Francesco Fasciotti (1762-1840). Natural de Peia, uma pequena cidade próxima a Bergamo, no norte da Itália, o artista nasceu no dia 10 de setembro de 1762, e foi batizado no dia 13 de setembro do mesmo ano. Seus pais, Giuseppe Fasciotti e Maria, ela filha de Alessandro Bosio, convidaram o Sr. Bernardino Bosio, possível parente dela, como padrinho de batismo do filho Giovanni; a cerimônia religiosa ficou a cargo do sacerdote don Andrea Zenucchi da Paróquia de Santo Antônio de Pádua. A recuperação desses dados biográficos só se fez possível graças ao nosso trabalho de campo na Itália, sob orientação do professor Marco Beghelli, da Università di Bologna, em janeiro de 2018¹⁰², quando, por intervenção do Archivio Storico da Curia Diocesana da cidade de Bergamo, conseguimos localizar o registro de batismo de Fasciotti no Archivio Storico da Paróquia de Peia.

Sua participação como Sebaste, em *Il Ritorno de Serse*, de Marcos Portugal, ópera encenada duas vezes no ano de 1799, a saber, no Teatro della magnifica Accademia Filarmonica

¹⁰² A viagem à Itália se fez possível graças ao programa de pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais; a Claudio Lo Presti, da Alitalia; à Paróquia N. Sra. Rainha, do bairro Belvedere, Belo Horizonte; e a todos os que participaram da nossa campanha de financiamento coletivo.

di Verona, e no Teatro Reggio, na Reggio Emilia, foi também seu primeiro contato profissional com o compositor luso, que, em 1811, viria para o Rio de Janeiro, assumindo o cargo de compositor oficial da corte portuguesa e que, muito provavelmente, teria feito o contato de Fasciotti com a corte no Brasil. No Rio, Marcos Portugal iria dedicar três de suas obras a Fasciotti: a ária *Laudamus a solo di soprano*, da *Missa Festiva com todo o instrumento de 1817*, a linha do segundo soprano no dueto para sopranos (com o *castrato* Antonio Cicconi) da *Missa Festiva com todo o instrumento de 1817*, *Salvum fac a solo di Soprano com o Coro*, do *Te Deum Laudamus com toda a Orquestra, composto para a feliz aclamação de S. M. J. O Senhor D. João VI no ano de 1818* (PACHECO, 2009, p. 97).

Ao me debruçar sobre o tema, pude confirmar a importância de Fasciotti no cenário musical Rio de Janeiro Joanino, “o último reduto de acolhimento de uma arte vocal já em franca decadência na Europa” (AUGUSTIN, 2017, p. 211). Recebendo um dos maiores salários da época, ficando atrás apenas de seu grande concorrente, o *castrato* Cicconi, Fasciotti resistiu até mesmo à tentativa de demissão em massa quando, por motivos financeiros em um cenário pós república, D. Pedro I se viu obrigado a exonerar a maioria dos músicos da capela.

Muito embora tenhamos lido a terminologia soprano em alguns *libretti*, referindo-se à voz de Fasciotti, ficou confirmado que o *castrato* cantava em uma tessitura mais semelhante à de um *mezzosoprano* moderno. Sendo um cantor com uma tessitura vocal um pouco menos aguda que a dos demais *castrati* soprano da época, a música composta para Fasciotti passou a ser de muito interesse para mim, enquanto intérprete. As partituras sugeriam que tais obras estariam dentro da minha tessitura vocal, muito semelhante à de um *mezzosoprano* agudo, suspeitas que foram confirmadas após submetermos as mesmas ao método de análise estatística da voz criado por Alberto Pacheco. Consequentemente, esse trabalho também oferece a outros contratenores, que tiverem uma voz com características parecidas com a minha, mais uma opção de repertório.

Também pude comprovar a tese de que, num contexto em que “os *castrati* se tornaram o paradigma vocal no Rio de Janeiro” (PACHECO, 2007, p. 318), Fasciotti era o cantor de maior influência naquele meio musical, sendo o mais relevante *castrato* da corte portuguesa, e o único a atuar nas três casas: Câmara, Capela e Teatro. Juntamente com sua irmã e aluna, Maria Teresa Fasciotti, seria um “modelo vocal incontestado no teatro do Rio” (PACHECO, 2007, p. 322).

Por conseguinte, Fasciotti influenciaria “decisivamente na produção vocal dos filhos das famílias abastadas”, com resultados que iriam aparecer, mais tarde, “na execução de modinhas e

outros gêneros de canção executados nos salões cariocas” (PACHECO, 2007, p. 319). Desta maneira, a interferência técnica e artística do cantor se estenderia a períodos posteriores à era joanina, até meados de 1844, podendo “ser aplicado grosso modo ao Primeiro Império e à Regência” (PACHECO, 2007, p. 324). E, certamente, essa influência seria também exportada para Portugal, quando do retorno de D. João VI para Lisboa.

Ao concluir essa tese de doutorado, que buscou elucidar um pouco mais a respeito deste capítulo da nossa herança musical brasileira, a partir da Itália, compreendi a importância da realização do trabalho de campo, como parte de um estudo científico. Foi graças à sugestão da banca de qualificação, de que eu deveria ir à Itália para coletar e registrar dados sobre Fasciotti, que pude entender a naturalidade da ocorrência do fenômeno *castrati* naquele país: integrei o acadêmico ao meio natural, respirei a história, caminhei pelas mesmas ruas onde caminhou Fasciotti, visitei locais onde o *castrato* trabalhou, e teatros onde ele cantou. Giovanni Battista Francesco Fasciotti deixou de ser apenas um nome; criou forma, aparência de gente, que estuda, sonha, trabalha, vive. Ao me debruçar sobre tal temática ao longo desses quatro anos, pude levar seu nome e história para congressos; sua arte foi ouvida.

A edição crítica, sob a orientação do prof. Alberto Pacheco, da única obra composta por Fasciotti, aqui disponibilizada, *Piramo Cantata per voce sola con accompagnamento di forte piano*, torna-se parte integrante da nossa literatura de concerto. Pretendemos, num futuro próximo, gravar a obra.

Esta tese, um divisor de águas na minha história acadêmica, conclui-se em um momento muito especial não só para este pesquisador, mas também para os contratadores brasileiros. À medida que nossas vozes encontrem acolhida dentro dos programas de pós-graduação, com os intérpretes na condição de estudantes e professores, adicionamos, de forma oficial, a nossa contribuição à história da pedagogia vocal na academia brasileira.

Tenho esperanças de que outros pesquisadores e autores continuem a integrar a voz de contratador em suas pesquisas sobre música para que, finalmente, consigamos tirar esse ar de mistério e estranheza que ainda hoje envolve nossas vozes. Quem sabe, assim, possamos abrir novos espaços nos teatros brasileiros para sermos aceitos como mais uma voz solista; quem sabe, assim, não haja tanto preconceito por parte de bancas compostas em concursos públicos para professores, em nossas universidades.

Ademais, espero que o desenvolvimento deste trabalho possa contribuir, de alguma forma, para outros estudos concernentes ao assunto. Estou convicto da importância de se promoverem pesquisas interdisciplinares, que associem aspectos musicológicos com práticas interpretativas, pois “a história da música tem tendência a esquecer o simples facto de que sem intérpretes não há música, e raramente se interroga sobre o modo como eles podem ter influenciado a evolução da linguagem, dos estilos e das formas musicais” (BRITO, 1989a, p. 25 *apud* PACHECO, 2007, p. 325).

Desta forma, considero que os objetivos dessa pesquisa acerca de Giovanni Battista Francesco Fasciotti, o *castrato* que influenciou a prática vocal no Rio de Janeiro Joanino, foram atingidos. Que essa seja mais uma fonte de informações segura e produtiva sobre a presença *castrati* no Brasil, e que possa servir de inspiração para futuros pesquisadores, pois ainda há muito o que investigar sobre o tema.

Referências

Fontes Impressas

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu Tempo**. 2 vol. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1967.

AUGUSTIN, Kristina Neves. **Os castrati e a prática vocal no espaço luso-brasileiro (1752-1822)**. 2013. 338 f. Tese de doutorado – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013.

BAGGIANI, Franco. **Musicisti in Pisa: I maestri della cappella primaziale, in bolletino storico pisano**. In: Bolletino Storico Pisano 51 (1982), pp. 271-294.

_____. **Musicisti in Pisa: I maestri di cappella nella chiesa conventuale dei cavaleiri di S. Stefano**. In: Bolletino Storico Pisano 52 (1983), pp. 117-162.

BARBIER, Patrick. **História dos Castrati**. São Paulo: Nova Fronteira, 1993.

BASSO, Alberto, et al. **Storia del Teatro Regio di Torino**. Il teatro della città dal 1788 al 1936. v. 3. Torino: Cassa di Risparmio di Torino (1976), pp. 123-143.

BECKFORD, William, 1760-1844. **Diário de William Beckford em Portugal e Espanha**. Trad. De T. e P. J. G. Simões. 3ª ed. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 2009.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca. **1835-1911. O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a fundação em 1793 até a sua actualidade**. Lisboa: Tipografia Castro Irmão, 1883.

BIGNAMI, Luigi. **Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati nel Gran Teatro Comunale di Bologna**. Dalla solene sua apertura 14 maggio 1763 a tutto l'autunno del 1880. Bologna: l'Agenzia Coomerciale, 1880, p. 34.

BOUQUET, Marie-Thérèse, GUALERZI, Valeria e TESTA, Albero. **Storia del teatro régio di Torino**. Cronologie. Torino: Cassa di Risparmio, 1988.

BRITO, Manuel Carlos de. **Opera in Portugal in the Eighteenth Century**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989a.

_____. **Estudos de História da Música em Portugal**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989b.

_____. e CYMBROM, Luísa. **História da Música Portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

CAMBIASI, Pompeo. **Rappresentazioni date nei Reali Teatri di Milano 1778-1872**. Milano: R. Stabilimento Musicale Ricordi, 1872.

CAMETTI, Alberto. **Un poeta melodrammatico romano**. “Appunti e notizie in gran parte inedite sopra Jacopo Ferreti e i musicisti del suo tempo”. Milano: G. Ricordi & C., 1897.

CÂNDIDO, Simone Santos. **As Modificações da Laringe na Muda Vocal**. 1999. 59 f. Monografia (Especialista em Voz) – CEFAC Curso de Especialização em Fonoaudiologia Clínica, Curitiba, 1999.

CARDOSO, André. **A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

CARVALHO, Mário Vieira de. **Pensar é morrer ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

COELHO, Possidónio Mateus Laranjo. **Cartas de el-rei D. João IV para diversas autoridades do reino**. Lisboa: Editorial Ática, 1940.

CRAMNER, David John. **Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread**. Tese (Doutorado em Música) – University of London, London: 1997.

DE ANGELIS, Alberto. **Il Teatro Aliberti o delle Dame (1717-1863)**. Tivoli: A. Chicca, 1951.

DONATI-PETTENI, Giuliano. **L’arte della musica in Bergamo, con un dizionario biografico dei musicisti, cantanti, impresari, scrittori di cose Musicali, bergamaschi ed oriundi, note bibliografiche e l’elenco generale delle opere musicate da Donizetti coi nomi dei primi esecutori**. Bergamo: Istituto Italiano d’Arti Grafiche di Bergamo, 1930.

EITNER, Robert. **Biographisch-bibliographisches Quellen-lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts**. v. 3. Leipzig: Breitkopf & Haertel: 1900-04, p. 395.

FELDMAN, Marta. **The Castrato in Nature**. In *The Medicine, Body, Practice* (conferência). University of Chicago. Chicago: 2007.

FÉTIS, François Joseph. **Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique**, ed. 10, v. 3. Bruxelles: Culture et Civilisation, 1963, p. 190.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX**. Teorias e práticas editoriais. 1 ed. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo, 2014

FILHO, Luiz Ferreira de Brito. **O Processo de Envelhecimento e o Comportamento Vocal**. 1999. 43 f. Monografia (Especialista em Voz) – CEFAC Curso de Especialização em Fonoaudiologia Clínica, 1999.

FORMENTI, Lorenzo. **Indice de' teatrali spettacoli di tutto l'anno dalla primavera 1790. a tutto il carnevale 1791. Con aggiunta dell'elenco de' signori virtuosi cantanti, e ballerini;**

de' capi delle comiche compagnie italiane, e dello stato personale componente le compagnie istesse: e finalmente della nota di tutte le opere serie, e buffe italiane scritte di nuova musica da' rispettivi signori maestri di cappella, ed in quali teatri. Dedicato all'illustrissimo sig. marchese don Bartolomeo Calderari ... Parte sesta. Milano: Gio. Battista Bianchi: 1996.

GAMBASSI, Osvaldo. **L'Accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, Statuti e Aggregazioni.** Firenze: Leo S. Olschki, 1992.

GARCIA, Manuel. **Garcia's Treatise on the Art of Singing. A compendious method of instruction with examples & exercices for the cultivation of the voice.** London: Albert Garcia, 1924.

GATTI, Carlo. **Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963).** Milano: Ricordi, 1964.

GOMES, Laurentino. **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil.** 5 ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

GIRON, Luís Antônio. **Minoridade Crítica. A Ópera e o Teatro nos folhetins da Corte, 1826-1861.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GRIMAL, Pierre. **Dizionario di Mitologia Greca e Romana.** Brescia: Paideia Editrice, 1987.

GUÉRIOS, Floriano et al. **Anesthesia.** IN: Keys – volume único. São Paulo: Saraiva, 2006.

LIMA, Manuel de Oliveira. **Dom João VI no Brasil, 1808-1821.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.

MATOS, Cleofe Person de. **José Maurício Nunes Garcia. Biografia.** Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1997.

MELISI, Francesco. **Catálogo dei libretti per musica dell' ottocento (1800-1860).** Lucca: Libreria Musical Italiana, 1990.

MICHEL, François. **Encyclopédie de la musique.** v. II, Paris: Ed. Fasquelle, 1958, p. 29.

MONALDI, Gastone. "I teatri di Roma negli ultimi tre secoli". **The Musical Quarterly.** Napoli, v. 1, n. 1, p. 1-192. Oxford University Press, 1928.

MIRANDA, Sérgio Anderson de Moura; MALAQUIAS, Ana Carolina; ROCHA, Edite Maria Oliveira da. **Processos de Quantificação na Identidade Vocal: o caso de Amin Feres.** **Modus,** Belo Horizonte, v. 10, n. 16, p. 51-66, mai. 2015.

MOURA, Pe. Laércio Dias de. **A Educação Católica no Brasil: passado, presente e futuro.** São Paulo: Edições Loyola, 2000.

NASONI, Publio Ovidio. **Metamorfosi**. A cura de Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994.

NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de. **História da Música**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

PACHECO, Alberto José Vieira. **Cantoria Joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos**. 2007. 775f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2007.

_____. **Castrati e Outros Virtuose: a prática vocal carioca sob a influência da corte de D. João VI**. São Paulo: Fapesp, 2009.

POLITO, André Guilherme. **Michaelis: dicionário escolar italiano: italiano-português, português-italiano**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2003.

PREDEBON, Aristóteles Angheben. **Edição do Manuscrito e Estudo das *Metamorfoses* de Ovídio Traduzidas por Francisco José Freire**. 2006. 853 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo: 2006.

RAMOS, Bruno Thadeu Reis. **As Seis Canções Trovadorescas de Fructuoso Vianna: aspectos intertextuais e perspectivas interpretativas para voz de contratenor na canção de câmara brasileira**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2013.

RINALDI, Mario. **Due secoli di musica al Teatro Argentina**. v. 1. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1978, p. 452-455.

ROLANDI, Ulderico. **La raccolta Rolandi di libretti d'opera**. Catalogo e Indici. Roma: Editore Istituto Dell'Enciclopedia Italiana “Giovanni Treccani”, 1986, p. 84.

ROSCIONI, Carlo Marinelli. **Il Teatro di San Carlo**. La cronologia 1737-1987. Napoli: Guida, 1987, p. 117.

ROSSELLI, John. **Singers of Italian Opera**. The History of a profession. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

SAPIO, Domenico. **Dèi senza Olimpo**. La voce perduta dei castrati da Napoli all'Europa. Napoli: edizioni Intra Moenia, 2017.

SCHMIDL, Carlo. **Dizionario universale dei musicisti**. v. 1, Milano: Casa Editrice Sonzogno, 1887, p. 524.

SCHOLZ, Piotr O. **Eunuchs and Castrati: a cultural history**. Trad. De John A. Broadwin and Shelley L. Frish. Princeton: Markus Wiener Publishers, 2001.

SHAH, Tahir. **Trail of Feathers**. London: Secretum Mundi Publishing, 2013.

SOWLE, Jennifer. **The Castrato Sacrifice: was it justified?** Dissertação (Mestrado em Música) – University of North Texas, Texas: 2006.

TARRANT, Richard. **P. Ovidi Nasonis Metamorphoses**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

VERTI, Roberto. **Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823**. v. 1. Pesaro: Fondazione Rossini, 1996.

VIEIRA, Ernesto. **Dicionário Biographico de musicos portugueses: história e bibliographia da musica em Portugal**. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

VOLTAIRE. **Candide**. New York: Boni and Liveright, Inc., 1918.

WALL, Joan et al. **Diction for Singers: a concise reference for English, Italian, German, French and Spanish pronunciation**. 2 ed. Washington: Redmond, 2009

Fontes Secundárias

ALVARENGA, João Pedro de. Domenico Scarlatti: o período português (1719-1729). In **Estudos de Musicologia**. Lisboa: Edições Colibri, 2002, p. 153-188.

ANZANI, Valentina e BEGHELLI, Marco. **Un soggetto equivoco al crepuscolo degli dèi castrati**. Pesaro: Fondazione Rossini, 2014, p. 155-210.

AUGUSTIN, Kristina Neves. A Trajetória dos Castrati nos Teatros da Corte de Lisboa (séc. XVIII). In **Revista Música e Linguagem**. Vitória/ES, v.1, nº 3, p. 73-94, ago. 2013.

_____. Os Castrati: reflexões sobre o início de uma prática vocal. In **Performa '11 – Encontros de Investigação em Performance**. Universidade de Aveiro, 2011.

BELCASTRO, Maria Giovanna et al. Hyperostosis frontalis interna (HFI) and castration: the case of the famous singer Farinelli (1705-1782). In **Journal of Anatomy**. v. 219 (5). 2011: p. 632-637. Disponível em <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3222842/> Acesso em 13.02.2017.

CAMPIONE, G. **Libro chiamato registro in cui vi sono notate tutte le partite del loro dare ed avere de' signori depositari alle casse, suffragio, sussidio e spese trasversali**. nr. Di Archivio VII/4. Bologna: Biblioteca della Accademia Filarmonica di Bologna, 1803 (consulta interna).

CARVALHO, Raimundo. Píramo e Tisbe: uma fábula de amor e morte. In **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, s. 2, ano 7, n. 8, 2011, p. 4-6.

DE SALVO, Salvatore. **Fasciotti, Giovanni Francesco. Dizionario Biografico degli Italiani**. V. 45 (1995). Disponível em <[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-fasciotti_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-fasciotti_(Dizionario-Biografico)/>) Acesso em 26.10.2015.

DODERER, Gerhard e FERNANDES, Cremilde Rosado. A Música da Sociedade Joanina nos Relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750). In **Revista Portuguesa de Musicologia**, v. 3. Lisboa: 1993, p. 69-146.

DUKE, Theodore. Ovid's Pyramus and Thisbe. **The Classical Journal**, v. 66, n.4, 1971, p. 320-327.

FREIRE, Francisco José. **As Transformações de Publio Ovidio Nasam, traduzidas por Candido Lusitano**, ms. original, Biblioteca Pública de Évora, 4º, 4 vol., 1771, codices CXIII / 1-5 d; 1-6 d; 1-7 d; 1-8 d.

FROSCH, William A. The sopranos: post-op virtuosi. In **the FASEB Journal** 20 (abril): 595-597, 2006.

GHERARDI, Gianbattista. **Il Cantore di Peia come Fitzcarraldo alla conquista del Brasile nell'Ottocento.** Disponível em: http://www.ecodibergamo.it/stories/storie-dimenticate/il-cantore-di-peia-come-fitzcarraldo-alla-conquista-del-brasilenellottocento_106791_11/?utm_source=ListStory1068791&utm_medium=Site&utm_campaign=ListStory Acesso em 26.10.2015.

PACHECO, Alberto José Vieira. Angelica Catalani's Voice According to a Method of Statistical Analysis. **The Journal of Singing**, v. 69, n. 5, p. 557-567, May/June 2013.

_____. O Libreto de Augurio di Felicità, o Sia Il Trionfo d'Amore de Marcos Portugal: um pastiche literário. In Revista **Música Hodie** V.2 – n.1. Goiânia, 2012, pp. 104-116.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e obra do Padre José Maurício Nunes Garcia. In: **Estudos mauricianos**. Edição comemorativa dos sesquicentenário. Rio de Janeiro: Funarte / INM / Pro-Memus, 1983.

ROSSELLI, John. The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850. In **Acta Musicologica**, n. 60 (2). Basileia: Bärenreiter-Verlag, 1988, p. 143-179.

Salazar, Carlos Miguel. **Letterature d'America. El discurso mítico en la escritura y en las imágenes de nueva Cronica i Buen Gobierno.** Anno XXIII, n. 95, anno 2003.

SHERR, Richard. The Spanish Nation in the Papal Chapel, 1492-1521. In **Early Music**, n. 20(4), Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 601-609.

SILVESTRE, Giovanni. **Serie Cronologica delle Rappresentazioni Drammatico-Pantomimiche Poste Sulle Scene dei Principali Teatri di Milano Dall'autunno 1776 sino all'intero autunno 1818. Coi rispettivi elenchi dei signori poeti, maestri di musica, compositori dei balli, titoli delle rappresentazioni, primi attori di canto, ec. ec.** Milano: G. C., 1818.

APÊNDICES

APÊNDICE A: Nossa edição da cantata *Piramo*

PIRAMO

Cantata a Voce Sola

Giovanni Francesco Fasciotti

Edição: Sérgio Anders

Larghetto

Piramo

Dov' è, dov' è il mio

Piano

p

7

be - ne? Per - ch'è non vie - ne Un cor che pal - pi - ta A con - so - lar?

11

Per - ch'è non vie - ne A con - so -

14

lar - mi? Per - ch'è non vie - ne Un cor che pal - pi - ta A con - so -

17

lar? Bar - ba - ro_a - mo - re, Mo - rir mi

17

fp

20

sen - to, mo - rir mi sen - to, Se un sol mo - men - to, se un sol mo -

20

23

men - to, Lo — fai, lo — fai — tar - dar. Il mio

23

26

be - ne Per - chè non vie - ne Un cor che pal - pi - ta, un cor che

26

30

pal - pi-ta A con-so - lar, — un cor che pal - pi - ta a con - so -

33

- lar, a con - so - lar?

36

In - cer - tez - za cru -

40

del! Al mio pen - sie - ro S'af - fo - lan mil - le, og - get - ti Di tor - men-to e d'or -

43 **Largo**

ror. For - se, per vi - a

45 Qual - che pas - tor a - man - te. Ah! No, ta - ce - te ter - ri - bi - li in -

45 *f*

47 que - te, Sma - nie di ge - lo - si - a! Non è il mio ben ca - pa - ce Di tur - bar la mia

47 *p*

50 cal - ma, di tur - bar la mia cal - ma, E la mia pa - ce

50 *f*

53 **Larghetto** **Allegro** *Recitativo*

Ma, ohi-

dolce *sfz*

57 *a tempo*

me, che mi-ro? Un ve - lo, un ve - lo

60

la - ce - ro, In - san - gui - na - to. I - o tre - mo, Io

63

tre - mo! Ah, que - sto Io man-co!

cresc. **Lento**

66 **Larghetto** *Recitativo*

È ques - to il ve - lo Dell' in - fe - li - ce Tis - be! Or - sa cru -

71 **Allegro**

del!

73 **Andantino**

Ne be - be il san - gue, E ne squar - ciò le mem - bra.

76

Pi - ra - mo, che fa - ra - i?

80

Pi-ra - mo, sven-tu - ra - to! Ah, l'a - do-ra-to

83

be - ne! Se qui per - de la vi - ta, Col su - o mo - rir, Il tuo do -

86

Largo

ver, il tuo do - ver t'ad - di - ta.

p

90

90

94
 Om - bra do - len - te e ca - ra, Sul ne - gro stin - ge er -

94
 ran - te, M'at - ten - di un sol is - tan - te, Che

100
 ti rag - giun - ge - rò. M'at - ten - di, om - bra do -

103
 - len - te, Che ti rag - giun - ge -

106

rò. Om - bra do - len - te_e

108

ca - ra, M'at - ten - di un sol - mo - men - to, che

110

ti rag - giun - ge - rò, che ti rag - giun - ge -

113

rò, che ti rag - giun - ge - rò. Se in

117 **Mosso**

ques - ta vi - ta mi - se - ra Ti fui co - stan - te o -

120

gn'o ra, In sen dell om - bra an - co - ra, Co -

123

stan - te a te sa - rò, co - stan - te a te sa -

126 **Andante con Moto**

rò.

130

Sen - za il mio be - ne,

134

Vi - ver non so. Sen - za il mio be - ne, sen - za il mio

137

Allegro

be - ne, Vi - ver non so.

ff

140

Ah, voi dell'

ff

143

E - re-bo, In - vo - co_o fu - rie, I - ne - so -

143

146

ra - bi-li! In - vo-co_o fu - rie! Af - fret-ta,il ter - mi-ne Del - le mie

146

149

pe - ne, del - le mie pe - ne. Af - fret - ta,il

149

p dol.

152

ter - mi-ne Del-le mie pe - ne. Ah, mor-te,af - fret - ta! Af - fret - ta,il

152

155

ter - mi - ne Del - le mie pe - ne.

ff

159 **Andante con Moto**

p

163

Sen - za_ il mio be - ne, Vi - ver non

166

so. Sen - za_ il mio be - ne, senza il mio be - ne, Vi - ver non

169 **Allegro**

so Ah, mor-te, af - fret - ta - ti!

f cresc. *Smorzato* *f cresc.*

172 *allargando colla Parte*

Af - fret - ta il ter - mi-ne, af - fret - ta il

Smorzato *f cresc.* *sfz*

175

ter - mi-ne Del - le mie pe - ne. Sen - za il mio be - ne, Vi - ver non

p

178 *a tempo*

so. Ah, mor - te, af - fret - ta - ti!

f cresc. *Smorzato* *f cresc.*

181 *colla parte*

Af - fret - ta il ter - mi-ne, af - fret - ta il

Smorzato *f* *cresc.* *sfz*

184

ter - mi-ne Del - le mie pe - ne. Sen-za il mio be - ne, Vi - ver non

p

187 *a tempo*

so. Ah, mor-te, af - fret - ta - ti! Af - fret - ta il ter - mi-ne! Sen-za il mio

f p f p f p f p f p f p

190

be - ne, Vi - ver non so. Ah, mor-te, af - fret - ta - ti! Af - fret - ta il

f p f p f p f p

193

ter - mi ne! Sen - za il mio be - ne, Vi - ver non so. Sen - za il mio

193

f *p* *f* *p* *p*

colla parte

196

be - ne, Vi - ver non so. Sen - za il mio be - ne, Vi - ver non

196

a tempo

199

so.

199

f *cresc.* *Smorzato*

201

201

f

APÊNDICE B: Notas da nossa edição

As notas que se seguem têm o seguinte formato: **Ins. C n**

- “Ins.” indica o instrument em questão (**V**, voz; **Pe**, piano mão esquerda; **Pd**, piano mão direita).
- “C”, em números arábicos, informa compasso.
- “n”, em números romanos, indica a posição da nota no compasso, desconsiderando pausas.

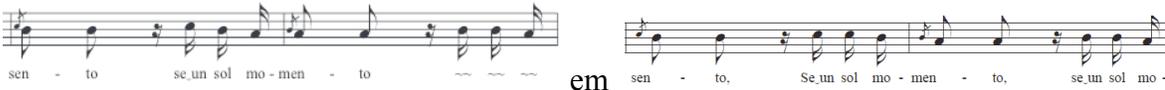
Exemplo: “**V 10 ii**” quer dizer “Voz, compasso 10, segunda nota.”

V 18 iii inserido bequadro (escala melódica descendente de mi menor)

Pd 19 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Ex: 

V 22 iii, iv e v a o texto foi inserido onde a escrita melódica, sem texto, não revela um vocalise.

Ex: 
sen - to se,un sol mo - men - to ~ ~ ~ em sen - to, Se,un sol mo - men - to, se,un sol mo -

V 23 i e ii texto inserido por extenso

V42 vii inserido bequadro

Pd 48 i e ii inversão: o acorde foi colocado na primeira colcheia da voz, e a pausa na segunda colcheia

Pe 48 i e ii inversão: o acorde foi colocado na primeira colcheia da voz, e a pausa na segunda colcheia

Pd 49 as notas sob o trêmulo foram escritas por extenso

V 50 iv inserido bequadro

Pd 51 inserido bequadro na nota Ré do acorde

Pd 51 i e ii inversão: o acorde foi colocado na primeira colcheia da voz, e a pausa na segunda colcheia.

Pe 51 i e ii inversão: o acorde foi colocado na primeira colcheia da voz, e a pausa na segunda colcheia.

Pe 51 iii inserido bequadro

Pd 58 a Pd 62 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

V 62 iii texto inserido por extenso

V 63 i e ii texto inserido por extenso

Pd 63 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pd 64 vii inserido bequadro

Pe 64 iii inserido bequadro

V 64 iv inserido bequadro

V65 i e ii inserido bequadro

Pd 72 iv, v, viii inserido suspenso

Pe 72 as notas foram escritas por extenso

Pd 73 i inserido suspenso na nota Fá do acorde

Pe 73 i inserido suspenso na nota Fá do acorde

Pe 79 as notas foram escritas por extenso

Pd 90 xv e xvi as duas fusas finais foram substituídas por duas semicolcheias

Ex:  em 

Pd 94 a Pd 98 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pd 100 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pd 102 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

V 121 iv inserido bequadro

Pd 122 a Pd 123 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pd 124 viii inserido suspenso na sensível do tom

V 125 ii, iii, iv e iv inserido suspenso

Pd 126 viii inserido suspenso na sensível do tom

Pe 126 viii inserido suspenso na sensível do tom

Pe 129 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pd 131vi a nota Dó foi substituída pela nota Si

Pd 132 a Pd 134 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pd 140 x inserido bequadro

V 142 i, ii e iii inserido bequadro

Pd 142 i, iii, v, vii, ix, xi, xiii e xv inserido bequadro em todas as notas Ré

Pe 142 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pe 142 iii, vii, xi e xv inserido bequadro em todas as notas Fá

V 143 ii inserido bequadro

Pd 143 a Pd 145 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pe 143 a Pe 145 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

V 144 ii e iii inserido bequadro

V 145 ii inserido bequadro

Pd 146 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pe 146 i e ii inserido bequadro

V 149 iv inserido bequadro

Pd 149 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

V 150 falta pauta de mínima; pausa inserida

V 150 ii inserido bequadro

Pe 150 i inserido bequadro

V 152 v e vi inserido bequadro

Pd 152 ii inserido bequadro na nota Sol

V 153 v inserido bequadro

Pd 153 ii inserido bequadro na nota Lá

Pe 153 i inserido bequadro na nota Sol

Pe 154 i e ii as notas Sol foram substituídas por notas Mi, para completar a harmonia

Pd 157 viii e xx inserido suspenso na sensível do tom

Pe 157 viii e xx inserido suspenso na sensível do tom

Pe 159 a Pe 161 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pd 163 a Pd 165 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pd 169 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pe 170 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pd 171 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pe 172 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pd 173 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pd 178 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pe 179 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pd 180 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pe 181 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pd 182 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

V 183 ii, iii e iv texto inserido por extenso

V 184 i, ii e iii texto inserido por extenso

Pd 199 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

Pe 200 as notas repetidas foram escritas por extenso, sem o uso de sinais de repetição

APÊNDICE C: Nossa edição de *Laudamus a solo di soprano*, da *Missa Festiva com todo o instrumento de 1817*, de Marcos Portugal

Laudamus Te

(a solo di soprano)

Marcos Portugal
(1762-1830)

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Clarinetto in Si \flat I
- Clarinetto in Si \flat II
- Fagotto I
- Fagotto II
- Corno I in Mi \flat
- Corno II in Mi \flat
- Soprano solo
- Violini I
- Violini II
- Viole
- Violoncelli e Contrabassi

The score is in common time (C) and the key signature has two flats (B \flat , E \flat). The tempo and performance instructions are *f e sciolte*. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, often in groups of three. The solo soprano part is currently silent, indicated by a whole rest in each measure.

Laudamus Te

2
4

Solo
3 3
Dolce espressivo

Cl. I
Cl. II

Fg. I
Fg. II

Cor. I
Cor. II

S.

Viol. I
Viol. II

Vle.

Vc. e C.

p stacc.

[*p*]

[*p*]

p stacc.

p stacc.

p stacc.

p stacc.

Laudamus Te

3

8

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Cor. I

Cor. II

S.

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e C.

[p]

[p]

[p]

[p]

3 3 3 3 6

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Laudamus Te'. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are: Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Flute I (Fg. I), Flute II (Fg. II), Cor Anglais I (Cor. I), Cor Anglais II (Cor. II), Saxophone (S.), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Vle.), and Cello/Double Bass (Vc. e C.). The music is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score begins at measure 8, indicated by a '8' above the first staff. The Clarinet I part features a melodic line with triplets and a sextuplet. The Flute and Cor Anglais parts have rests in the first two measures, followed by a melodic line starting in the third measure, marked with a piano dynamic [p]. The string parts (Violins, Viola, and Cello/Double Bass) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Saxophone part has rests throughout the four measures shown. The page number '3' is located in the top right corner.

Laudamus Te

5

15

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Cor. I

Cor. II

S.

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e C.

p staccate

p staccate

p staccate

p staccate

p staccate

Lau - da - mus te Lau - da - mus Lau - da - mus te Lau -

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Laudamus Te', page 5. The score is written for a full orchestra and a vocal soloist. The instruments listed on the left are Clarinet I and II, Flute I and II, Cor Anglais I and II, Soprano, Violin I and II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The vocal line is in the soprano part, with lyrics: 'Lau - da - mus te Lau - da - mus Lau - da - mus te Lau -'. The music is in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score begins at measure 15. The flute I part has a melodic line starting with a grace note. The flute II part has a similar line. The flute I and II parts are marked *p staccate*. The violin I and II parts also have melodic lines, with the violin II part marked *p staccate*. The viola and cello/bass parts have a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked *p staccate*. The vocal line enters in measure 15 with the lyrics. The score is divided into four measures.

Laudamus Te

7

23

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. I *f* *p*

Fg. II *f* *p*

Cor. I *f*

Cor. II *f*

S. *f* *p*
te Be - ne - di - ci - mus Be ne - di - ci - mus Be - ne -

Viol. I *f* *p*

Viol. II *f* *p*

Vle. *f* *p*

Vc. e C. *f* *p*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Laudamus Te'. The score is written for a full orchestra and a vocal soloist. The instruments listed are Clarinet I and II, Flute I and II, Cor Anglais I and II, Violin I and II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The vocal line is for a Soprano. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is divided into four measures. The first measure starts at rehearsal mark 23. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). The vocal line has lyrics: 'te Be - ne - di - ci - mus Be ne - di - ci - mus Be - ne -'. The vocal line begins with a fermata on the word 'te' and then continues with the rest of the phrase.

Laudamus Te

8

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Cor. I

Cor. II

S.

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e C.

27

f

f

f

f

f

f

di - ci - mus Be - ne - di - ci - mus Be - ne - di - ci - mus te A - do - ra - mus A - do - ra -

f p *f p* *f p* *f p* *cresc.*

f p *f p* *f p* *f p* *cresc.*

f p *f p* *f p* *f p* *cresc.*

f p *f p* *f p* *f p* *cresc.*

Laudamus Te

Musical score for 'Laudamus Te' featuring various instruments and a vocal line. The score is in 3/4 time and B-flat major. It includes parts for Clarinet I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, Soprano, Violin I and II, Viola, and Violoncello/Contrabass. The vocal line has lyrics: 'mus A - do - ra - mus A - do-'. The score is divided into three measures. The first measure starts with a fermata over the first beat. The second and third measures begin with a piano (*p*) dynamic. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes in the second and third measures, with triplets indicated by a '3' above the notes. The vocal line has a melodic line with lyrics. The woodwinds have melodic lines with slurs and ties. The brass parts are mostly rests.

3333 33333 3 3

Laudamus Te

10

34

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Cor. I

Cor. II

S.

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e C.

f p

f e sciolte

ra - mus - te A - dō - ra - mus A - do - ra - mus A - do - ra - mus

Detailed description: This page of a musical score, numbered 10, is for the section 'Laudamus Te'. It features a vocal soloist (S.) and a full orchestra. The vocal line begins at measure 34 with the lyrics 'ra - mus - te A - dō - ra - mus A - do - ra - mus A - do - ra - mus'. The instrumental parts include Clarinets I and II, Flutes I and II, Cor Anglais I and II, Violins I and II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and performance instructions like *f e sciolte* (forte e sciolte). Triplet markings (3) are used throughout the instrumental parts.

Allegro maestoso ma brillante

38

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. I *p* *f*

Fg. II *p* *f*

Cor. I *f*

Cor. II *f*

S. *te*

Viol. I *f* *mezza voce*

Viol. II *f*

Vle. *f*

Vc. e C. *f*

Laudamus Te

12

Musical score for measures 43-47 of 'Laudamus Te'. The score includes parts for Cl. I, Cl. II, Fg. I, Fg. II, Cor. I, Cor. II, S., Viol. I, Viol. II, Vle., and Vc. e C. The key signature is B-flat major (two flats). The score is marked with a dynamic of *p* (piano) in several places. Measure 43 is marked with a rehearsal mark ⁴³. The woodwinds and strings are mostly silent, with some activity in the strings and bassoon in the final measure. The violins play a melodic line with a triplet in measure 43.

Laudamus Te

Musical score for measures 48-51 of 'Laudamus Te'. The score includes parts for Cl. I, Cl. II, Fg. I, Fg. II, Cor. I, Cor. II, S., Viol. I, Viol. II, Vle., and Vc. e C. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measures 48 and 49 show the beginning of the section with various instruments. Measures 50 and 51 feature more complex rhythmic patterns, including triplets and accents, primarily in the Violin I, Violin II, and Viola parts.

Laudamus Te

14

Musical score for measures 52-55 of 'Laudamus Te'. The score is for a full orchestra and a soloist. The instruments and parts are:

- Cl. I (Clarinet I)
- Cl. II (Clarinet II)
- Fig. I (Fagotto I)
- Fig. II (Fagotto II)
- Cor. I (Corni I)
- Cor. II (Corni II)
- S. (Soloist)
- Viol. I (Violini I)
- Viol. II (Violini II)
- Vle. (Violoncelli)
- Vc. e C. (Violoni e Contrabbassi)

The score is in 3/4 time and B-flat major. The dynamic marking is *f* (forte). The soloist part (S.) has a vocal line starting in measure 54 with the word "Glo".

Laudamus Te

Musical score for measures 56-59 of 'Laudamus Te'. The score includes parts for Cl. I, Cl. II, Fg. I, Fg. II, Cor. I, Cor. II, S. (Soprano), Viol. I, Viol. II, Vle., and Vc. e C. The key signature is B-flat major (two flats). The score features dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte) across various instruments. The vocal line (S.) has lyrics: "ri - fi - ca - mus — te A - do - ra - mus A - do -".

56

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Cor. I

Cor. II

S.

ri - fi - ca - mus — te A - do - ra - mus A - do -

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e C.

Laudamus Te

16

60

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. I *f*

Fg. II *f*

Cor. I *f*

Cor. II *f*

S. *f*

ra - mus Be - ne - di - ci - mus

Viol. I *f* *p* *f*

Viol. II *f* *p* *f*

Vle. *f* *p* *f*

Vc. e C. *f* *p* *f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 16, is titled 'Laudamus Te'. It features a vocal line and an orchestral accompaniment. The vocal line, marked with a '60' rehearsal mark, begins with the lyrics 'ra - mus Be - ne - di - ci - mus'. The vocal part is written in a soprano clef and includes dynamic markings of *f* and *p*. The orchestral parts include Clarinets I and II, Flutes I and II, Cor Anglais I and II, Violins I and II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The woodwinds and strings are marked with *f* (forte) and *p* (piano) dynamics. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature. The page number '194' is located at the bottom center.

Laudamus Te

63

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Cor. I

Cor. II

S.

Glo - ri - fi - ca - mus - te - - - Glo - fi - ca - mus Glo - ri - fi -

Viol. I

p

Viol. II

p

Vle.

p

Vc. e C.

p

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Laudamus Te', is page 17. It features a vocal soloist (S.) and a full orchestra. The vocal line begins at measure 63 with the lyrics 'Glo - ri - fi - ca - mus - te - - - Glo - fi - ca - mus Glo - ri - fi -'. The instrumental parts include Clarinets I and II, Flutes I and II, Cor Anglais I and II, Violins I and II, Viola, and Violoncello/Contrabass. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The vocal part is in a soprano range. The instrumental parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the vocal soloist performs a melodic line.

Laudamus Te

18

66

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

66

Cor. I

Cor. II

S.

ca - mus Lau - da - mus Lau -

Viol. I

Viol. II

Vlc.

Vc. e C.

p

p

p

Detailed description: This page of a musical score, numbered 18, is titled "Laudamus Te". It features a vocal line and an orchestral accompaniment. The vocal part, marked with a "66", begins with the lyrics "ca - mus Lau - da - mus Lau -". The orchestration includes woodwinds (Clarinets I and II, Flutes I and II), brass (Cori I and II), strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass), and a solo voice. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass and strings provide harmonic support. The score is written in a key with two flats and a common time signature. Dynamic markings include *p* (piano) for the strings and woodwinds.

Laudamus Te

71

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

71

Cor. I

71

Cor. II

71

S.

da - mus A - do - ra - mus

71

Viol. I

Viol. II

Vle.

71

Vc. e C.

violoncello solo

Detailed description: This page of a musical score, numbered 19, is titled 'Laudamus Te'. It features a vocal soloist (S.) and a full orchestra. The vocal line begins at measure 71 with the lyrics 'da - mus A - do - ra - mus'. The instrumental parts include Clarinets I and II, Flutes I and II, Cor Anglais I and II, Violins I and II, Viola, and Violoncello (Solo). The score is written in a key signature of two flats and a common time signature. The vocal part has a melodic line with some grace notes and a fermata at the end. The instrumental parts provide harmonic support, with some woodwinds and strings playing rhythmic patterns.

Laudamus Te

20

75

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

75

Cor. I

75

Cor. II

75

S.

Lau da - mus te — Lau - da - mus Lau

75

Viol. I

Viol. II

Vle.

Tutti

Vc. e C.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 20, is titled 'Laudamus Te'. It features a variety of instruments and a vocal soloist. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and begins at measure 75. The instruments include Clarinet I and II, Flute I and II, Cor Anglais I and II, Soprano, Violin I and II, Viola, and Violoncello/Contrabass. The vocal soloist (S.) has a line of lyrics: 'Lau da - mus te — Lau - da - mus Lau'. The Flute I part has a triplet of eighth notes in the second measure. The Flute II part has a triplet of eighth notes in the second measure. The Viola part has a 'Tutti' marking in the first measure. The Violoncello/Contrabass part has a 'Tutti' marking in the first measure. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for each instrument and a vocal line for the soloist.

Laudamus Te

79

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

79

Cor. I

79

Cor. II

79

S.

da - mus A - do - ra - mus Lau - da - mus te Lau - da -

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e C.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Laudamus Te', contains measures 79 through 82. The score is for a full orchestra and a soloist. The instruments listed are Clarinets I and II, Flutes I and II, Cor Anglais I and II, Soloist (S.), Violins I and II, Viola, and Violoncello and Contrabass (Vc. e C.). The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The soloist's part includes the lyrics 'da - mus A - do - ra - mus Lau - da - mus te Lau - da -'. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The page number '21' is in the top right corner, and the rehearsal mark '79' is placed above the first measure of each instrument's part.

Laudamus Te

22

83

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Cor. I

Cor. II

S.

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e C.

f

mus Lau-da - mus te

Be - ne - di - ci - mus

Detailed description: This page of a musical score, numbered 22, is titled 'Laudamus Te'. It features a full orchestral arrangement with a vocal soloist. The score is divided into systems. The first system includes Clarinets I and II, Flutes I and II, Cor Anglais I and II, and a Soprano voice part. The second system includes Violins I and II, Viola, and Violoncello/Contrabass. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, with many parts marked with a forte (*f*) dynamic. The vocal line begins at measure 83 with the lyrics 'mus Lau-da - mus te' and continues with 'Be - ne - di - ci - mus'. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

Laudamus Te

87

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Cor. I

Cor. II

S.

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e C.

p

p

p

p

p

p

p

p

A - - - - - do-

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Laudamus Te', contains measures 87 through 90. The score is for a full orchestra and a soloist. The instruments listed are Clarinet I and II, Flute I and II, Cor Anglais I and II, Soprano, Violin I and II, Viola, and Violoncello/Contrabass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'p' (piano). The Soprano part has lyrics 'A - - - - - do-' under the notes. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of quarter notes and rests. The strings play a steady eighth-note accompaniment. The woodwinds play a rhythmic pattern of quarter notes and rests. The strings play a steady eighth-note accompaniment. The woodwinds play a rhythmic pattern of quarter notes and rests. The strings play a steady eighth-note accompaniment.

Laudamus Te

24

90

Cl. I *f sf*

Cl. II *f sf*

Fg. I *f sf*

Fg. II *f sf*

Cor. I *f sf*

Cor. II *f sf*

S. *tr*
ra - mus — A - do - ra - mus - te Lau - da - mus Be - ne - di - ci - mus A - do -

Viol. I *fp fp fp fp sf*

Viol. II *fp fp fp fp sf*

Vlc. *f p fp f sf*
violoncello solo

Vc. e C. *f p fp f sf*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 24, is titled 'Laudamus Te'. It features a vocal soloist (S.) and a full orchestra. The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line begins at measure 90 with the lyrics 'ra - mus — A - do - ra - mus - te Lau - da - mus Be - ne - di - ci - mus A - do -'. The instrumental parts include Clarinets I and II, Flutes I and II, Cor Anglais I and II, Violins I and II, Viola, Violoncello (marked 'violoncello solo'), and Double Bass/Double Contrabass. Dynamics are indicated throughout, with the vocal line starting at *f* and *sf*, and the strings using *fp* and *f*. The woodwinds and brass parts also feature *f* and *sf* markings. The score is written for a full orchestra and a vocal soloist.

Laudamus Te

26

99

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

99

Cor. I

Cor. II

99

S.

da - mus te - Lau - da - mus Lau - da - mus A - do - ra - mus Lau -

Viol. I

Viol. II

Vlc.

Vc. e C.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 26, is titled 'Laudamus Te'. It features a vocal soloist (S.) and a full orchestral ensemble. The vocal line is in a soprano register, with lyrics 'da - mus te - Lau - da - mus Lau - da - mus A - do - ra - mus Lau -'. The instrumental parts include two flutes (Cl. I and Cl. II), two fagots (Fg. I and Fg. II), two horns (Cor. I and Cor. II), two violins (Viol. I and Viol. II), a viola (Vlc.), and a violin and cello (Vc. e C.). The score is marked with a forte dynamic (99) and includes various musical notations such as rests, notes, and triplets. The key signature has two flats, and the time signature is common time.

Laudamus Te

Musical score for 'Laudamus Te', page 27, measures 103-105. The score includes parts for Cl. I, Cl. II, Fg. I, Fg. II, Cor. I, Cor. II, S. (Soprano), Viol. I, Viol. II, Vle., and Vc. e C. The Soprano part has lyrics: da - mus - te - Lau - da - mus Lau - da - mus -

103

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

103

Cor. I

Cor. II

103

S.

da - mus - te - Lau - da - mus Lau - da - mus -

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e C.

Laudamus Te

28

Musical score for 'Laudamus Te', page 28. The score includes parts for Clarinet I and II (Cl. I, Cl. II), Flute I and II (Fg. I, Fg. II), Cor Anglais I and II (Cor. I, Cor. II), Soprano (S.), Violin I and II (Viol. I, Viol. II), Viola (Vle.), and Violoncello and Contrabass (Vc. e C.).

The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music begins at measure 106. The Clarinet and Flute parts have a 'Soli' marking above them. The dynamic marking *f* (forte) is indicated for several instruments starting at measure 106.

The vocal line (S.) has the lyrics: "te Be - ne - di - ci - mus".

The score is written in a system of ten staves. The first two staves are for Clarinet I and II. The next two are for Flute I and II. The fifth and sixth staves are for Cor Anglais I and II. The seventh staff is for Soprano. The eighth and ninth staves are for Violin I and II. The tenth staff is for Viola and Violoncello/Contrabass.

Laudamus Te

Musical score for measures 109-111 of 'Laudamus Te'. The score includes parts for Cl. I, Cl. II, Fg. I, Fg. II, Cor. I, Cor. II, S. (Soprano), Viol. I, Viol. II, Vle., and Vc. e C. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked *p* (piano). The Soprano part has lyrics 'A - - - - - do-' under measures 109-111. The woodwinds and strings are mostly resting or playing simple accompaniment.

Laudamus Te

30

112

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. I *f*

Fg. II *f*

Cor. I *f*

Cor. II *f*

S. *f* *tr*
ra - mus Lau - da - mus

Viol. I *p* *f*

Viol. II *p* *f*

Vle. *f* *p*

Vc. e C. *f* *p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 30, is titled 'Laudamus Te'. It features a vocal soloist (S.) and a full orchestra. The vocal line begins at measure 112 with the lyrics 'ra - mus Lau - da - mus'. The soloist's part includes a trill (tr) in the final measure. The orchestral parts are arranged in a standard symphonic format: Clarinets I and II, Flutes I and II, Cor Anglais I and II, Violins I and II, Viola, and Violoncello/Contrabass. Dynamics are indicated by *f* (forte) and *p* (piano). The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Laudamus Te

32

119

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. I *f*

Fg. II *f* *p*

Cor. I *f*

Cor. II *f*

S. *f* *p*
ra - mus Lau - da - mus Lau - da - mus A - do-

Viol. I *f* *p*

Viol. II *f* *p*

Vle. *f* *p*

Vc. e C. *f* *p*
Tutti

Detailed description: This page of a musical score, numbered 32, is titled 'Laudamus Te'. It features a vocal soloist (S.) and a full orchestra. The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line begins at measure 119 with the lyrics 'ra - mus Lau - da - mus Lau - da - mus A - do-'. The instrumental parts include Clarinets I and II, Flutes I and II, Cor Anglais I and II, Violins I and II, Viola, and Violoncello/Contrabass. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). A 'Tutti' marking is present in the lower strings. The score is divided into four measures, with the vocal line continuing across the measures.

Laudamus Te

123

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

123

Cor. I

Cor. II

123

S.

ra - mus ^{Gle} - fi - fi - ca - mus - te Lau -

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e C.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Laudamus Te', is page 33. It features a vocal soloist (S.) and a full orchestra. The vocal line begins at measure 123 with the lyrics 'ra - mus' and continues with 'Gle - fi - fi - ca - mus - te' and 'Lau -'. The instrumental parts include Clarinets I and II, Flutes I and II, Cor Anglais I and II, Violins I and II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The vocal line is in a soprano range, and the instrumental parts are arranged in a standard orchestral layout. The page number '33' is located in the top right corner, and the section title 'Laudamus Te' is centered at the top.

Laudamus Te

34

127

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

127

Cor. I

Cor. II

127

S.

da - mus Be - ne - di - ci - mus - te

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e C.

f

f

f

f

f

f

f

f

f

Laudamus Te

130

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Cor. I

Cor. II

S.

Glo - ri - fi - ca - mus te

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e C.

p

f

Laudamus Te

Musical score for measures 136-138. The score includes parts for Clarinet I and II, Flute I and II, Cor I and II, Soprano, Violin I and II, Viola, and Violoncello/Contrabass. The Soprano part has lyrics: "ca - - - mus Glo-ri - fi - ca - - - mus".

136

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

136

Cor. I

Cor. II

136

S.

ca - - - mus Glo-ri - fi - ca - - - mus

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e C.

Laudamus Te

38

139

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. I *f*

Fg. II *f*

Cor. I

Cor. II

S. *f*
te - Glo - fi - fi - ca - mus te - Glo -

Viol. I *f* *f p* *f p* *f*

Viol. II *f* *f p* *f p* *f*

Vle. *f*

Vc. e C. *f* *f p* *f p* *f*

Laudamus Te

Musical score for 'Laudamus Te' featuring various instruments and a vocal soloist. The score is in 3/4 time and B-flat major. The instruments include Clarinets I and II, Bassoons I and II, Cor Anglais I and II, Soprano, Violins I and II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The vocal soloist (S.) has the lyrics: - ri - fi - ca - mus te. Glo - fi - fi - ca - mus -

142

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Cor. I

Cor. II

S.

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e C.

f p *f p* *f*

f p *f p* *f* *f*

Laudamus Te

40

Musical score for measures 145-148 of 'Laudamus Te'. The score includes parts for Clarinet I and II, Flute I and II, Cor Anglais I and II, Soprano, Violin I and II, Viola, and Violoncello/Contrabass. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The Soprano part has the lyrics 'te' above the first measure. The Flute I and Violin I parts have a fermata over the first measure. The Flute II part has a fermata over the first measure. The Viola part has a fermata over the first measure. The Violoncello/Contrabass part has a fermata over the first measure.

145

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

145

Cor. I

Cor. II

145

S.

145

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e C.

te

Laudamus Te

Musical score for measures 149-153. The score includes parts for Cl. I, Cl. II, Fg. I, Fg. II, Cor. I, Cor. II, S., Viol. I, Viol. II, Vle., and Vc. e C. The key signature is B-flat major (two flats). The dynamic marking *p* (piano) is present in measures 149, 150, and 153. The woodwinds (Cl. I, Cl. II, Cor. I, Cor. II) and strings (Vc. e C.) play a simple harmonic accompaniment. The flutes (Fg. I, Fg. II) play a melodic line with eighth-note patterns. The violins (Viol. I, Viol. II) play a more active melodic line with sixteenth-note runs and triplets. The viola (Vle.) plays a supporting role with eighth-note patterns. The score is written in a standard orchestral format with a grand staff for each instrument.

Laudamus Te

42

154

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. I *f*

Fg. II *f*

Cor. I *f*

Cor. II *f*

S. *f*

Viol. I *f*

Viol. II *f*

Vle. *f*

Vc. e C. *f*

Laudamus Te

43

Musical score for 'Laudamus Te', page 43, measures 158-160. The score is for a full orchestra and includes a vocal line. The instruments and parts are:

- Cl. I (Clarinet I)
- Cl. II (Clarinet II)
- Fg. I (Flute I)
- Fg. II (Flute II)
- Cor. I (Coronet I)
- Cor. II (Coronet II)
- S. (Soprano)
- Viol. I (Violin I)
- Viol. II (Violin II)
- Vlc. (Viola)
- Vc. e C. (Violoncello and Contrabass)

The score is in 4/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music begins at measure 158. The vocal line (S.) is silent throughout. The instrumental parts feature a rhythmic pattern of quarter notes and rests, with some instruments playing chords. The score concludes at measure 160.

**APÊNDICE D: Nossa edição de *Recitativo e Rondó*, do segundo ato da ópera *Coriolano* do
Sig. Lavigna, de 1806**

Rondò del Maestro Lavigna

Cantato dal Sig^o Fasciotti nell Imperial Teatro di Torino

Flauto

Clarino 2°

Clarone "a 2"

Fagotti

Corni in G 1

Corni in G 2

Andante Sostenuto

Sicinio

Violini

Viola

Celli & Bassi

The musical score is written for a full orchestra. It features ten staves: Flauto (Flute), Clarino 2° (Clarinets), Clarone (Clarinet in A), Fagotti (Bassoons), Corni in G 1 and 2 (Horns), Sicinio (Tuba), Violini (Violins), Viola, and Celli & Bassi (Cellos and Double Basses). The score is in the key of G major and common time (C). The tempo is marked 'Andante Sostenuto'. The music consists of three measures. The Flauto and Clarino 2° parts play a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Clarone part has a '2' above it, indicating a second ending. The Fagotti part plays a similar melodic line. The Corni in G 1 and 2 parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Sicinio part is mostly silent. The Violini part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola part plays a melodic line with quarter notes. The Celli & Bassi part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains three measures of whole rests, with a '3' above the first measure.
- Clr. 2° (Clarinet 2):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains three measures of whole rests, with a '3' above the first measure.
- Clr. (Clarinet):** Bass clef, key signature of one sharp (F#). This part has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in the first measure and a sixteenth-note run in the third measure.
- Fgt. (Bassoon):** Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains three measures of whole rests, with a '3' above the first measure.
- Cr. G 1 (Horn 1):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains three measures of whole rests, with a '3' above the first measure.
- Cr. G 2 (Horn 2):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains three measures of whole rests, with a '3' above the first measure.
- Sic. (Trumpet):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains three measures of whole rests, with a '3' above the first measure.
- Vln. (Violins):** Two staves in treble clef, key signature of one sharp (F#). The first staff has a melodic line with eighth notes and rests. The second staff has a similar line with eighth notes and rests.
- Vla. (Viola):** Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff has a melodic line with eighth notes and rests.
- Cl. & Bas. (Cello & Bass):** Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff has a melodic line with eighth notes and rests.

Rondò del Maestro Lavigna

6

Fl.

6

Clr. 2°

6

Clr.

Fgt.

6

Cr. G 1

6

Cr. G 2

6

Sic.
nel las - ciarti o ca - ro — be - ne — pal - pi - tare il 6 cor mi

6

Vln.

Vla.

Cl. & Bas.

10

Fl.

10

Clr. 2°

10

Clr.

Fgt.

10

Cr. G 1

Cr. G 2

10

Sic.

sen - to pal - pi - tar mi sen - to il *f*

10

Vln.

(f) *(p)*

Vla.

Cl. & Bas.

f

Rondò del Maestro Lavigna

13

Fl. *p* *f*

Clr. 2° *p* *f*

Clr. *f*

Fgt. *f*

Cr. G 1 *f*

Cr. G 2 *f*

Sic. cor co - me mai si fier tor - men - to que - sto

Vln. *f p f p f*

Vla. *p*

Cl. & Bas. *p f p f p f p f p*

16

Fl.

16

Clr.
2°

16

Clr.

Fgt.

16

Cr. G 1

16

Cr. G 2

16

Sic.
cor — so - frir non sa co - me mai si fier tor - mento que-sto cor — so -

16

Vln.

f

Vla.

Cl. & Bas.

f

Rondò del Maestro Lavigna

19

Fl.

19

Clr.
2°

19

Clr.

Fgt.

19

Cr. G 1

19

Cr. G 2

19

Sic.
frir so - frir non _____ sa nel la - sciar - ti o ca ___ ro ___ be ___ ne pal ___ pi -

19

Vln.
p

19

Vla.

19

Cl. &
Bas.
f

23

Fl.

23

Clr. 2°

23

Clr.

Fgt.

Allegro

a 2

p

23

Cr. G 1

Allegro

p

23

Cr. G 2

Allegro

p

23

Sic.

tar _____ mi sen - to il cor

23

Vln.

con la parte

Allegro

cresc.

23

Vla.

con la parte

Allegro

p

23

Cl. & Bas.

con la parte

Allegro

p

Rondò del Maestro Lavigna

26

Fl.

26

Clr.
2°

26

Clr.

Fgt.

26

Cr. G 1

26

Cr. G 2

26

Sic.

26

Vln.

Vla.

Cl. &
Bas.

f

f

f

f

f

f

go - di - pur go - di

30

Fl.

30

Clr. 2°

30

Clr.

Fgt.

30

Cr. G 1

30

Cr. G 2

30

Sic.

pur del - le mie pe - ne non va -

30

Vln.

30

Vla.

30

Cl. & Bas.

Rondò del Maestro Lavigna

33

Fl.

33

Clr.
2°

33

Clr.

Fgt.

33

Cr. G 1

33

Cr. G 2

33

Sic.
cil - la il mio va - lor non va -

33

Vln.

33

Vla.

33

Cl. &
Bas.

Detailed description: This page of a musical score is for the 'Rondò del Maestro Lavigna'. It features a vocal line and several instrumental parts. The vocal line (Sic.) has lyrics: 'cil - la il mio va - lor non va -'. The instrumental parts include Flute (Fl.), Clarinet 2nd (Clr. 2°), Clarinet (Clr.), Fagotto (Fgt.), Corno 1 (Cr. G 1), Corno 2 (Cr. G 2), Violini (Vln.), Viola (Vla.), and Clarinet/Bassoon (Cl. & Bas.). The score is in G major and 3/4 time. The vocal line starts at measure 33. The instrumental parts have various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

37

Fl.

Clr. 2°

Clr.

Fgt.

Cr. G 1

Cr. G 2

Sic.
cil - la il mio va - lor

Vln.

Vla.

Cl. & Bas.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 12, is titled 'Rondò del Maestro Lavigna'. It features a multi-staff arrangement. The top section includes Flute (Fl.), Clarinet 2nd (Clr. 2°), Clarinet (Clr.), and Fagotto (Fgt.). The middle section includes Cor Anglais 1 (Cr. G 1) and Cor Anglais 2 (Cr. G 2). The vocal part (Sic.) has the lyrics 'cil - la il mio va - lor' under the notes. The bottom section includes Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Clarinet/Bassoon (Cl. & Bas.). The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The number '37' is written above the first measure of each staff. The Flute, Clarinet 2nd, Clarinet, and Fagotto parts play a melodic line starting with a whole note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The Cor Anglais parts play a rhythmic accompaniment. The vocal part has a melodic line with lyrics. The Violin and Viola parts play a fast, rhythmic accompaniment. The Clarinet/Bassoon part plays a rhythmic accompaniment.

Rondò del Maestro Lavigna

40

Fl.

Clr. 2°

Clr.

Fgt.

Cr. G 1

Cr. G 2

Sic.
nò nò

Vln.
Allegro Pizzicato
pizz.
p

Vla.

Cl. & Bas.

f

The musical score is arranged in a system of ten staves. The top staff is for Flute (Fl.), followed by Clarinet 2nd (Clr. 2°), Clarinet (Clr.), Fagotto (Fgt.), Cor Anglais 1 (Cr. G 1), Cor Anglais 2 (Cr. G 2), Soprano (Sic.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Clarinet/Bassoon (Cl. & Bas.). The score begins at measure 40. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Flute and Clarinet parts play a melodic line with a repeat sign. The Clarinet 2nd part plays a similar line. The Fagotto part plays a similar line. The Cor Anglais parts play a rhythmic pattern. The Soprano part has the lyrics 'nò nò'. The Violin part has a 'pizz.' marking and a dynamic of 'p'. The Viola part plays a rhythmic pattern. The Clarinet/Bassoon part plays a similar line. The score ends with a repeat sign.

44

Fl.

44

Clr. 2°

44

Clr.

f *p*

Fgt.

44

Cr. G 1

44

Cr. G 2

44

Sic.

sol - con - ser - - va o dol - cea - mo - re - - la pro - mes - - sa fe - del - ta

44

Vln.

44

Vla.

44

Cl. & Bas.

Rondò del Maestro Lavigna

50

Fl.

50

Clr. 2°

50

Clr.

Fgt.

50

Cr. G 1

50

Cr. G 2

50

Sic.

sol - con - ser - va o dol - ce a - mo - re

50

Vln.

Vla.

Cl. & Bas.

55

Fl.

55

Clr. 2°

55

Clr.

ad. libitum

55

Fgt.

a²

55

Cr. G 1

55

Cr. G 2

55

Sic.

la pro - mes - sa la pro - mes - sa fe - del - ta ahquel

Tutto Furio

Virgilia

ahquel

55

Vln.

arco

p

55

Vla.

arco

55

Cl. & Bas.

arco

p

fp

Rondò del Maestro Lavigna

60

Fl.

60

Clr. 2°

60

Clr.

Fgt.

60

Cr. G 1

60

Cr. G 2

60

Tut. Fur.

cor non ha piú pa - ce ah quel

Virg.

cor non ha piú pa - ce ah quel

60

Vln.

Vla.

Cl. & Bas.

62

Fl.

62

Clr. 2°

62

Clr.

Fgt.

62

Cr. G 1

62

Cr. G 2

62

Tut. Fur.

cor non ha piú pa - ce ma se vuol tri - on -

62

Virg.

cor non ha piú pa - ce ma se vuol tri - on

62

Vln.

Vla.

Cl. & Bas.

Rondò del Maestro Lavigna

65

Fl.

65

Clr.
2°

65

Clr.

65

Fgt.

65

Cr. G 1

65

Cr. G 2

65

Tut.
Fur.

far vuol tri - on - far vuol tri - on - far del mio *Sicinio*

Virg.

far vuol tri - on - far vuol tri - on - far

65

Vln.

Vla.

Cl. &
Bas.

68 *con la parte* *a tempo*

Fl.

68 *con la parte* *a tempo*

Clr.
2°

68 *con la parte* *a tempo*

Clr.

68 *con la parte* *a tempo*

Fgt.

68 *con la parte* *a tempo*

Cr. G 1

68 *con la parte* *a tempo*

Cr. G 2

68 *con la parte* *a tempo*

Sic.
cor la be - la — pa - ce quan - do mai po - tro spe - rar quan - do mai — po - tro — spe -

68 *a tempo*

Vln.
p

68 *a tempo*

Vla.

68 *a tempo*

Cl. &
Bas.

68 *a tempo*

Rondò del Maestro Lavigna

73

Fl.

73

Clr. 2°

f

73

Clr.

f

73

Fgt.

f

73

Cr. G 1

73

Cr. G 2

73

Sic.

rar po - trò spe - rar po - trò spe - rar tu sol con-

73

Vln.

f *p*

73

Vla.

p

73

Cl. & Bas.

p

78

Fl.

78

Clr. 2°

78

Clr.

Fgt.

78

Cr. G 1

78

Cr. G 2

78

Sic.
- ser - va o dolce a - mo-re - la - pro mes - sa fe - del - tà la pro

78

Vln.

Vla.

Cl. & Bas.

Rondò del Maestro Lavigna

84

Fl.

84

Clr. 2°

84

Clr.

Fgt.

84

Cr. G 1

84

Cr. G 2

84

Sic.
me - ssa fe - del - ta sol _____ con - ser - va o

84

Vln.

Vla.

Cl. & Bas.

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Rondò del Maestro Lavigna'. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are: Flute (Fl.), Clarinet 2nd (Clr. 2°), Clarinet (Clr.), Bassoon (Fgt.), Horn 1 (Cr. G 1), Horn 2 (Cr. G 2), Soprano (Sic.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Clarinet & Bassoon (Cl. & Bas.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The number '84' is written above the first measure of each staff. The vocal line (Sic.) has lyrics: 'me - ssa fe - del - ta sol _____ con - ser - va o'. The instrumental parts include various rhythmic patterns, with the Clarinet (Clr.) and Violin (Vln.) parts showing more active melodic lines.

89

Fl.

89

Clr. 2°

89

Clr. *ad. libitum*

Fgt.

89

Cr. G 1

89

Cr. G 2

89

Sic.
dol - ce a - mo - re sol con - ser - - -

89

Vln. arco

89

Vla. arco

89

Cl. & Bas. arco

Rondò del Maestro Lavigna

93

Fl.

93

Clr. 2°

93

Clr.

Fgt.

93

Cr. G 1

93

Cr. G 2

93

Sic.
va la _____ pro - mes - sa fe - del - tà _____

93

Vln.

Vla.

Cl. & Bas.

98
Fl.

98
Clr. 2°

98
Clr. *ad. libitum*

Fgt.

98
Cr. G 1

98
Cr. G 2

98
Sic. *sol con - ser - va*

98
Vln.

98
Vla.

98
Cl. & Bas. *ad. libitum*

Rondò del Maestro Lavigna

103

Fl.

103

Clr. 2°

103

Clr. *a tempo*

(*f*)

Fgt.

103

Cr. G 1

103

Cr. G 2

103

Sic.
la _____ pro - mes - sa _____ fe - del - tà nel las-

103

Vln.

(*f*)

103

Vla.

103

Cl. & Bas. *a tempo*

107

Fl.

107

Clr. 2°

107

Clr.

Fgt.

107

Cr. G 1

107

Cr. G 2

107

Sic.
ciar - ti o ca - ro be - ne pal - pi - tare il cor mi sen - to ah con-

107

Vln.

107

Vla.

107

Cl. & Bas.

cresc. più

cresc. più

cresc. più

cresc. più

Rondò del Maestro Lavigna

III

Fl.

III

Clr. 2°

III

Clr.

Fgt.

III

Cr. G 1

III

Cr. G 2

III

Sic.

ser - va o - dolce a - mo - re la pro - mes - sa fe - del ta la pro -

III

Vln.

f

Vla.

Cl. & Bas.

115

Fl. *f*

115

Clr. 2° *f*

115

Clr. *f*

Fgt. *f*

115

Cr. G 1 *f*

115

Cr. G 2 *f*

115

Sic. *f*
mes - sa fe - del - ta la pro - mes - sa fe - del ta

115

Vln. *f*

Vla. *f*

Cl. & Bas. *f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 30, is for the 'Rondò del Maestro Lavigna'. It features a vocal line (Sic.) and multiple instrumental parts. The vocal line includes the lyrics 'mes - sa fe - del - ta la pro - mes - sa fe - del ta'. The instrumental parts include Flute (Fl.), Clarinet 2nd (Clr. 2°), Clarinet (Clr.), Bassoon (Fgt.), Corn 1 (Cr. G 1), Corn 2 (Cr. G 2), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Clarinet & Bassoon (Cl. & Bas.). The score is marked with a forte (*f*) dynamic and a rehearsal mark (115) at the beginning of each part. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line is in the soprano clef, while the instrumental parts are in their respective clefs. The vocal line has a fermata over the final note, and the instrumental parts have a fermata over the final note. The dynamic marking *f* is placed below the final note of each part.

Rondò del Maestro Lavigna

119 Fl. $\text{b}^{\flat}2.$

119 Clr. 2^o

119 Clr.

119 Fgt.

119 Cr. G 1

119 Cr. G 2

119 Sic.
la pro - mes - sa — fe - del - tà

119 Vln. *f*

119 Vla.

119 Cl. & Bas.

123

Fl.

123

Clr. 2°

123

Clr.

Fgt.

123

Cr. G 1

Cr. G 2

123

Sic.

123

Vln. *f*

Vla.

Cl. & Bas.

Rondò del Maestro Lavigna

126

Fl.

126

Clr. 2°

126

Clr.

Fgt.

126

Cr. G 1

Cr. G 2

126

Sic.

126

Vln.

Vla.

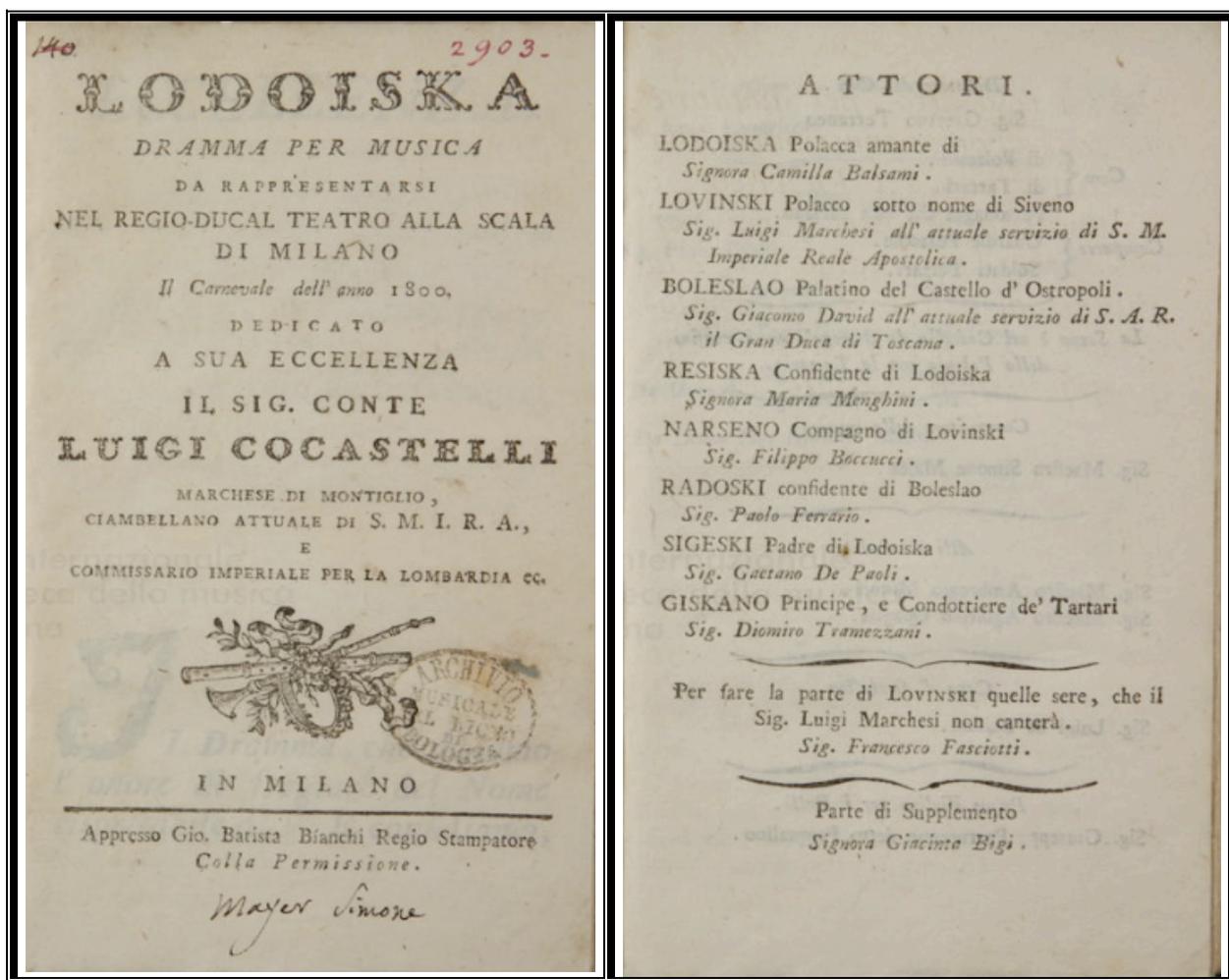
Cl. & Bas.

ANEXOS

ANEXO A: Recortes de 26 libretti de óperas com a participação de Fasciotti, em ordem cronológica: documentos coletados em Milão, Parma, Bolonha, Veneza e Florença.

- I. *Lodoiska*, ópera de Giovanni Simone Mayr (1763-1845): no Teatro alla Scala, Milão, no Carnaval de 1800.

Fasciotti interpretou Lovinski, polonês, sob o nome de Siveno (substituindo o *castrato* Luigi Marchesi).



II. *Idante, ovvero I Sacrifizj D'Ecate* (Idante ou o Sacrificio de Hécate), ópera de Marcos Portugal (1763-1845): no Teatro alla Scala, Milão, no Carnaval de 1800.

Fasciotti interpretou Idante, príncipe Idiano prometido como esposo Zamea

<p style="text-align: center;">IDANTE OVVERO I SAGRIFIZJ D'ECATE DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL REGIO-DUCAL TEATRO ALLA SCALA DI MILANO Il Carnevale dell'anno 1800. DEDICATO 62932 A SUA ECCELLENZA IL SIG. CONTE LUIGI COCASTELLI MARCHESE DI MONTIGLIO, CIAMBELLANO ATTUALE DI S. M. I. R. A., E COMMISSARIO IMPERIALE PER LA LOMBARDIA CC.  IN MILANO Per Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore Colla Permissione.</p>	<p style="text-align: center;">ATTORI</p> <p>IDANTE Principe Indiano promesso Sposo a <i>Sig. Luigi Marchesi all'attuale servizio di S. M. Imperiale Reale Apostolica.</i></p> <p>ZAMEA <i>Signora Cecilia Balsani.</i></p> <p>KAIBAR Re della Tauride <i>Sig. Giacomo David all'attuale servizio di S. M. R. il Gran Duca di Toscana.</i></p> <p>FAONE amico di Idante <i>Sig. Filippo Baccari.</i></p> <p>ESILLA Confidente di Zamea <i>Signora Maria Mangini.</i></p> <p>GONIPPO Confidente di Kaibar <i>Sig. Paolo Ferrari.</i></p> <p>OMBRA di TAGOR, Principe Indiano, e Padre d'Idante.</p> <p>Corno di Cortigiani di Kaibar.</p> <p style="text-align: center;"><i>Comparsa.</i></p> <p>Seguaci d'Idante Guardie di Kaibar Sacerdoti d'Ecate</p>	<p>Per fare la parte d'IDANTE quelle voci, che il <i>Sig. Luigi Marchesi non canterà</i> <i>Sig. Francesco Fasciotti.</i></p> <hr/> <p>Parte di Supplemento <i>Signora Giocina Elgi.</i></p> <hr/> <p style="text-align: center;"><i>Compositore della musica.</i></p> <p><i>Sig. Maestro Marco Porcogallo.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Alli Cornali.</i></p> <p><i>Sig. Maestro Ambrogio Minno.</i> <i>Sig. Maestro Agostino Quaglia.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Corno d'Occhiefo.</i></p> <p><i>Sig. Luigi de Ballou.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Primo Violino per i Balli.</i></p> <p><i>Sig. Giuseppe Pertusone detto Paupolino.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Mantovone.</i></p> <p><i>Sig. Paolo Graff.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Capi-Seni Accorati del Violino.</i></p> <p>De Uomini { <i>Sig. Antonio Rosari.</i> <i>Sig. Giuseppe Corca.</i></p> <p>De Donne <i>Sig. Antonio Masi.</i></p>
--	---	--

III. *Ginevra ed Ariodante* (Guinevra e Ariodante), ópera de Giacomo Tritto (1733-1824): no Teatro San Carlo, Nápoles, 13/08/1801.

Fasciotti interpretou Ariodante, cavaleiro italiano, amante de Ginevra.

<p>GINEVRA , ED ARIODANTE <i>1798</i> <i>DRAMMA TRAGICO PER MUSICA</i> <i>5419</i> DI DOMENICO PICCINNI Da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 13. di Agosto 1801. PER FESTECCIARSI LA NASCITA DI S. M. LA REGINA ED ALLA REAL MAESTA' DI FERDINANDO IV. NOSTRO AMABILISSIMO SOVRANO DEDICATO.</p> <p> </p> <p>IN NAPOLI MDCCCL. NELLA STAMPERIA FLAUTINA Con Licenza de' Superiori. <i>Tritto Giacomo</i></p>	<p>ATTORI.</p> <p>GINEVRA figlia del Re di Scozia amante di Ariodante. <i>La Sig. Caterina Angiolini.</i></p> <p>DALINDA Damigella di Ginevra: <i>La Sig. Angela Albertini.</i></p> <p>RE DI SCOZIA padre di Ginevra: <i>Il Sig. Domenico Mombelli, virtuoso di S. M. Sarda.</i></p> <p>ARIODANTE Cavaliere Italiano amante di Ginevra. <i>Il Sig. Francesco Fasciotti.</i></p> <p>POLINESSO Duca d'Albania, e Gran Contestabile del Regno di Scozia: <i>Il Sig. Lodovico Olivieri.</i></p> <p>LURCANIO fratello di Ariodante. <i>Il Sig. Francesco Antonio Valled.</i></p> <hr/> <p><i>La Musica è del Signor D. Giacomo Tritta Maestro di Cappella Napoletano, e Maestro del Real Conservatorio della Pietà de' Turchini.</i></p> <p style="text-align: right;">AT-</p>
---	--

IV. *Scipione in Cartagena* (Cipião em Cartagena), ópera de Domenico Cercià (1770-1829):
no Teatro San Carlo, Nápoles, 04/11/1801.

Fasciotti interpretou Alúcio, general celtibero.

The image shows two pages of an opera program. The left page is the title page, and the right page is the cast list.

Left Page:

254
SCIPIONE
IN CARTAGENA *952*
DRAMMA PER MUSICA
DI PAOLO FERRETTI
Da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo
nel dì 4. di Novembre 1801.
PER FESTEggiarsi
IL GLORIOSO NOME DI S. M.
LA REGINA
ED ALLA REAL MAESTA'
DI
FERDINANDO IV.
NOSTRO AMABILISSIMO SOVRANO
DEDICATO.

IN NAPOLI MDCCCL.
NELLA STAMPERIA FLAUTINA
Con Licenza de' Superiori.
Cercià Domenico

Right Page:

8
ATTORI.
SCIPIONE Generale de' Romani.
*Il Sig. Domenico Mombelli, virtuoso
di S. M. Sarda.*
PALMIRA Nobile Celtibera promessa spo-
sa di
La Sig. Cecilia Bolognesi.
ALLUCCIO Generale Celtibero.
Il Sig. Francesco Fasciotti.
LIVIA Confidente di Palmira.
La Sig. Angela Albertini.
ARIMANE Padre di Palmira.
Il Sig. Lodovico Olivieri.
GELLIO Confidente di Scipione.
Il Sig. Francesco Antonio Valled.

*La Musica è del Sig. D. Domenico Cercià
Maestro di Cappella Napoletano.*
AT-

V. *Sesostri* (Sesóstris), ópera de Gaetano Andreozzi (1755-1826): no Teatro San Carlo, Nápoles, 12/01/1802.

Fasciotti interpretou Atamaro, general de Sesóstris, iniciado.

160

172

SESOSTRI

DRAMMA PER MUSICA

Da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo
nel dì 12. Gennaro 1802.

FESTECCIANDOSI

LA NASCITA DI FERDINANDO IV.

NOSTRO AMABILISSIMO SOVRANO
ED ALLA S. R. M.
DEDICATO.

IN NAPOLI MDCCCII.
NELLA STAMPERIA FLAUTINA
Con Licenza de' Superiori.

Andreozzi Gaetano

ATTORI.

SESOSTRI Re di Egitto, e Padre di
*Il Sig. Domenico Mombelli, virtuoso
di S. M. Sarda.*

NITOCRI educata col nome di Azema gran
Sacerdotessa d'Iside.
La Sig. Cecilia Bolognesi.

ATAMARO Generale di Sesoftri, Iniziato
Il Sig. Francesco Fasciotti.

BEROE Sacerdotessa d'Iside.
La Sig. Angela Albertini.

OTTANE gran Sacerdote d'Osiri
Il Sig. Ludovico Olivieri.

COMETE confidente di Sesoftri, Iniziato
Il Sig. Francesco Antonio Valled.

Coro di Sacerdoti, d'Iniziati.
Varie comparse.

La Scena è nell'Egitto.

La Musica è del Sig. D. Gaetano Andreozzi
Maestro di Cappella Napoletano.

AT

VI. *La Selvaggia nel Messico* (A selvagem no México), ópera de Giuseppe Nicolini (1762-1842): no Teatro Comunale, Bolonha, na temporada do outono de 1803.

Fasciotti interpretou Corasco, Príncipe da Lança Mortal, amante correspondido de Zulira.

89 346

**LA SELVAGGIA
NEL MESSICO**

DRAMMA SERIO PER MUSICA
DA RAPPRESENTARSI
IN BOLOGNA
NEL TEATRO DELLA COMUNE

L' Autunno del corrente Anno 1803.
Seconda della Rep. Italiana.



BOLOGNA

PER LE STAMPE DEL SASSI.
Con Approvazione.

Nicolini Giuseppe

PERSONAGGI

ZULIRA Figlia di Magiscà, Cacichè della Montagna, prigioniera dei Messicani
Teresa Bertinotti Radicati.

CHIMALPO Re del Messico, amante di Zulira, e Padre di
Francesco Fiorini.

CORASCO Principe della Lancia Mortale, amante corrisposto di Zulira
Francesco Fasciotti.

MAGISCA' Caciche della Montagna prigioniero de' Messicani
Giuseppe Tommasini.

METILDE Principessa del sangue Reale promessa Sposa di Corasco.
Giuseppa De-Polli.

ASSUR Capitano delle Guardie Reali amico confidente di Corasco.
Giuseppe Barbieri.

Coro di Grandi del Regno.
Guardie Reali.
Sacrificatori, e Sacerdoti.
Soldati Messicani, e
Selvaggi prigionieri.

La Scena si rappresenta nella Città di Messico.

La Musica è del Celebre Maestro
Giuseppe Nicolini.

MU-

VII. *Il Ritorno di Serse* (O ritorno de Xerxes), ópera de Marcos Portugal (1762-1830): no Teatro della Pergola, Florença, Carnaval de 1804.

Fasciotti interpretou Sebaste, filho de Xerxes e amante de Argênide.

The image shows two pages from a historical document, likely a program or cast list for the opera 'Il Ritorno di Serse'. The left page contains the title and production details, while the right page lists the cast members and their roles.

**IL RITORNO
DI SERSE**
DRAMMA SERIO PER MUSICA
DA RAPPRESENTARSI NEL REGIO TEATRO
DI VIA DELLA PERGOLA
NEL CARNEVALE DEL 1804.
SOTTO LA PROTEZIONE
DELLE LORO MAESTA
CARLO LODOVICO
INFANTE DI SPAGNA
RE DI ETRURIA ec. ec. ec.
MARIA LUISA
INFANTA DI SPAGNA
REGINA REGGENTE


CORO di Grandi del Regno, e di Soldati.
Personaggio che non parla
Arbante Capitano di Serse.
Soldati. Magi.

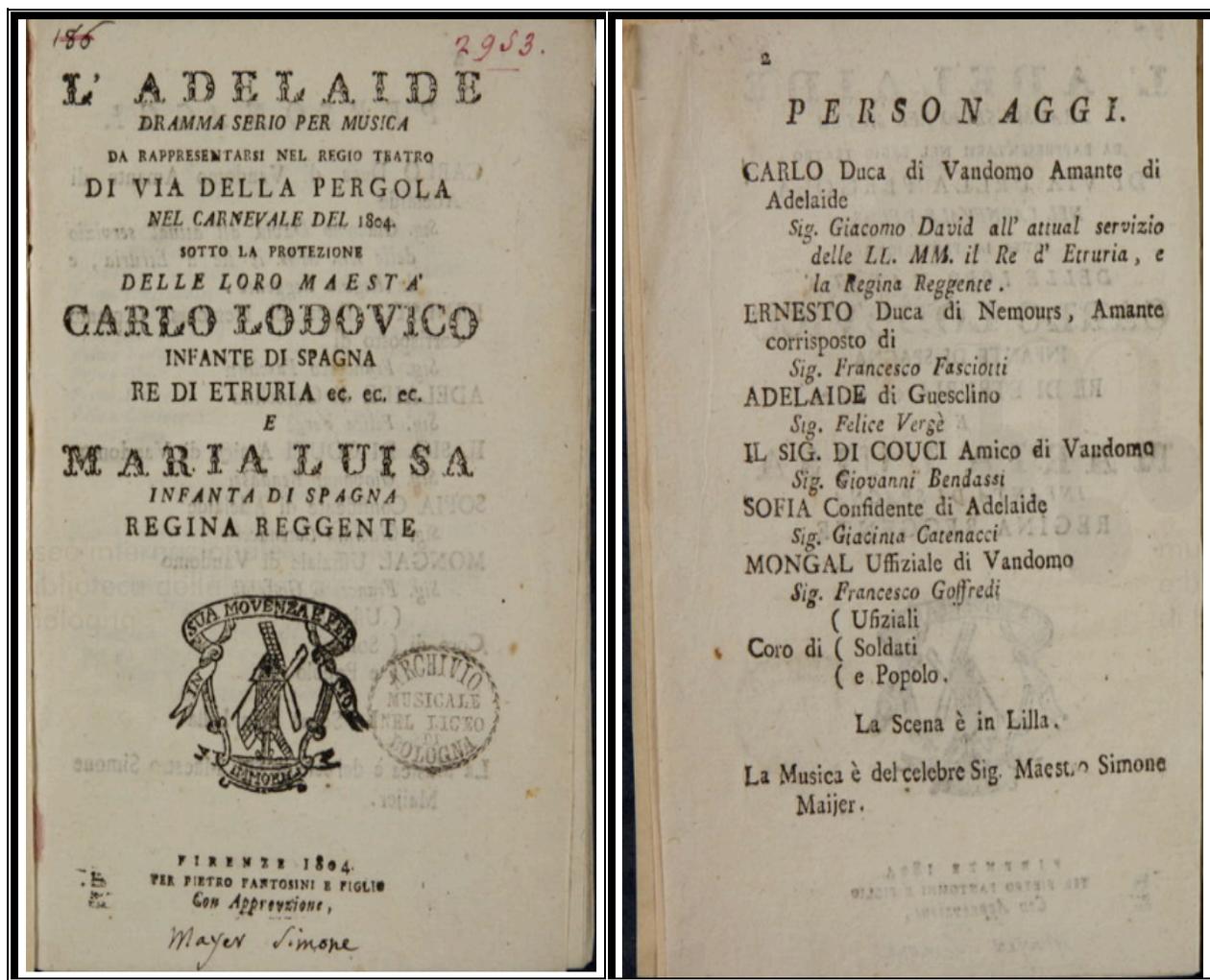
La Scena è in Persepoli.
La Musica è del celebre Sig. Marco Portogallo
La Poesia è dell' Autore della *Lodoiska*.

ATTORI
ARGENIDE Principessa de' Parti promessa Spesa di Serse, e Amante di Sebaste
Sig. Felice Vergè.
SERSE Re di Persia
Sig. Giacomo David all' actual Servizio delle LL. MM. il Re d' Etruria e la Regina Reggente.
SEBASTE Figlio di Serse Amante di Argenide
Sig. Francesco Fasciotti.
MERASPE Grande del Regno
Sig. Giovanni Bendassi.
BARSENE rivale di Argenide
Sig. Giacinta Casenacci.
SELINDO Confidente di Argenide
Sig. Francesco Goffredi.
CORO di Grandi del Regno, e di Soldati.
Personaggio che non parla
Arbante Capitano di Serse.
Soldati. Magi.
La Scena è in Persepoli.
La Musica è del celebre Sig. Marco Portogallo
La Poesia è dell' Autore della *Lodoiska*.

VIRENZE 1804.
PER PIETRO FANTOSINI E FIGLI
Con Approvazione.

VIII. *L' Adelaide* (Adelaide), ópera de Giovanni Simone Mayr (1763-1845): no Teatro della Pergola, Florença, Carnaval de 1804.

Fasciotti interpretou Ernesto, Duque de Nemours, amante correspondido de Adelaide



IX. *La Virginia* (Virgínia), ópera de Francesco Federici (1764-1826): no Teatro Comunale, Ravenna, temporada da primavera de 1804.

Fasciotti interpretou Icílio, esposo prometido a Virgínia.

<p>1599</p> <p>LA VIRGINIA DRAMMA SERIO IN MUSICA CON BALLI DA RAPPRESENTARSI IN RAVENNA NEL TEATRO COMUNALE LA PRIMAVERA DELL' ANNO MDCCCIV.</p> <p>ARCHIVIO MUSICALE TEATRO COMUNALE RAVENNA</p> <p>Ravenna presso Roveri e Casali.</p> <p><i>cop. M. musica di Francesco Federici</i></p>	<p>4</p> <p>A T T O R I</p> <p>APPIO CLAUDIO Decemviro. <i>Luigi Zambelli.</i></p> <p>VIRGINIO Padre di Virginia. <i>Massimiliano Fidanza.</i></p> <p>VIRGINIA. <i>Teresa Bertinotti Radicati.</i></p> <p>ICILIO promessole Sposo. <i>Francesco Fasciotti.</i></p> <p>LENTULO amico di Virgino. <i>Giuseppe Micucci.</i></p> <p>CAMILLA. <i>Marina Dupen.</i></p> <p>MARCO confidente d' Appio. <i>Giovanni Rossi.</i></p> <p>CORO di Popolo. CORO di Congiunti. SACERDOTI di Marte. GUERRIERI.</p> <p>La Scena è in Roma. La Musica è del celebre Maestro Francesco Federici Maestro di Cappella Genovese</p>
---	---

X. *Zaira*, ópera de Francesco Federici (1764-1826): no Teatro La Fenice, Veneza, na temporada do outono de 1804.

Fasciotti interpretou Nerestano, guerreiro franco.

<p style="text-align: center;">Z A I R A DRAMMA SERIO IN MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL NOBILISSIMO TEATRO L A F E N I C E E AUTUNNO 1 8 0 4.</p> <p style="text-align: center;"></p> <p style="text-align: center;">I N V E N E Z I A . NELLA STAMPERIA DI VINCENZO RIZZI. <i>Con Regia Permissione.</i></p>	<p style="text-align: right;">7</p> <p style="text-align: center;">A T T O R I .</p> <p>OROSMANE Soldano di Gerusalemme <i>Il Sig. Gerolamo Marzocchi.</i></p> <p>LUSIGNANO Prince dei Re Franchi di Gerusalemme <i>Il Sig. Michele Benedetti.</i></p> <p>ZAIRA schiava di Orosmane <i>La Sig. Teresa Fischer.</i></p> <p>NERESTANO guerrier Franco <i>Il Sig. Francesco Fasciotti.</i></p> <p>FATIMA altra schiava di Orosmane <i>La Sig. Caterina Salvadori.</i></p> <p>COBOSMINO confidente d'Orosmane <i>Il Sig. Luigi Santi.</i></p> <p>GASTIGLIONE seguace di Nerestano <i>Il Sig. Pasquale Baglioni.</i></p> <p>Coro di Musulmani. Coro di schiavi Franchi. Guardie di Orosmane.</p> <p style="text-align: center;"><i>La Scena si finge nel Serraglio del Sultano in Gerusalemme.</i></p> <p style="text-align: right;">A 4 II</p>
--	---

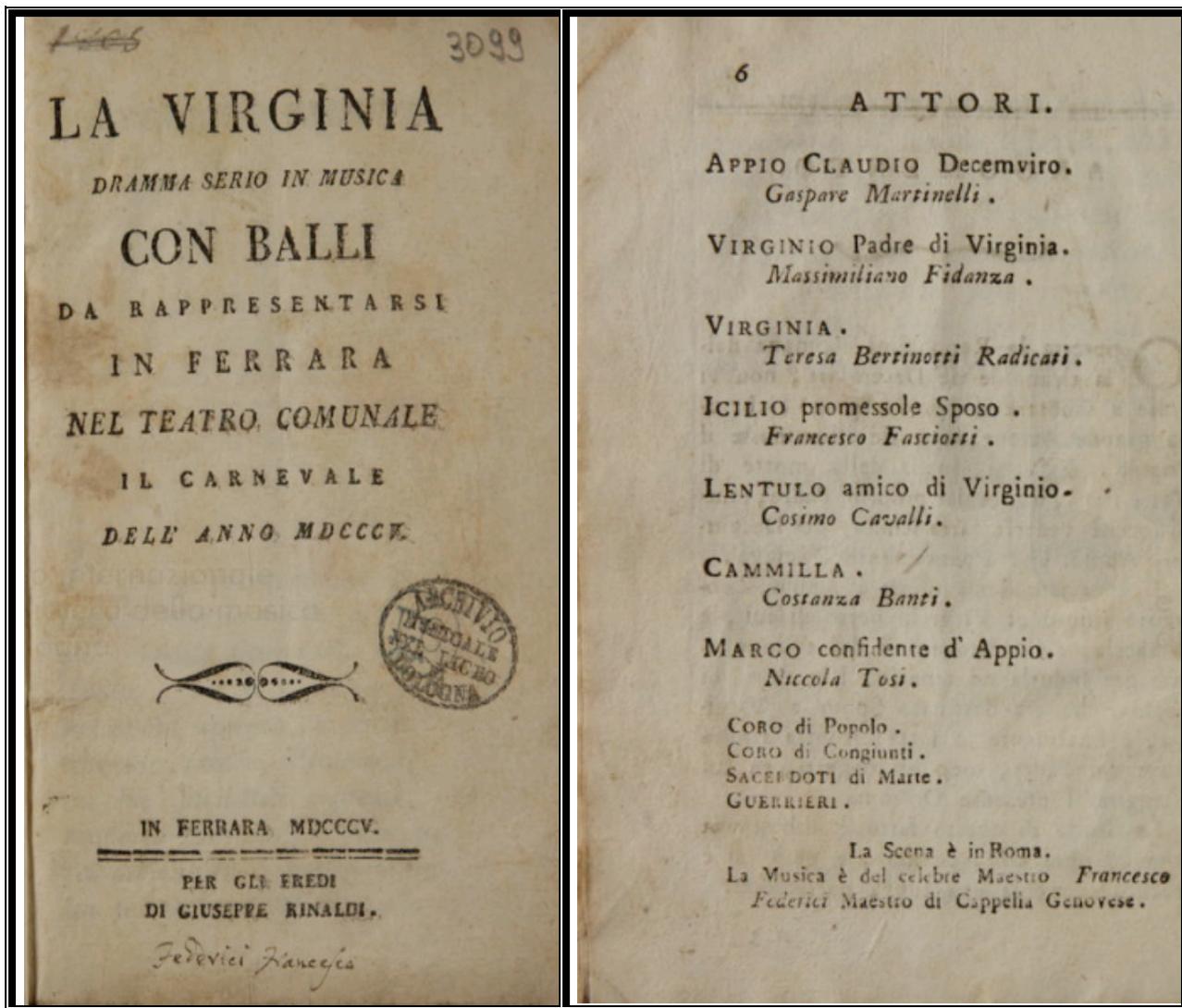
XI. *Il Trionfo della Religione* (O triunfo da religião), ópera de Francesco Federici (1764-1826): no Teatro Comunale, Ferrara, na temporada de 1805.

Fasciotti interpretou Nerestano, guerreiro franco.

<p style="text-align: right;">33</p> <p style="text-align: center;">IL TRIONFO DELLA RELIGIONE <i>DRAMMA SACRO PER MUSICA</i> DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO COMUNALE <i>DI FERRARA</i> L'ANNO 1805. IV. DELLA REPUBBLICA ITALIANA.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">IN FERRARA MDCCCV. PER GLI EREDI DI GIUSEPPE RINALDI.</p>	<p style="text-align: center;">4 P E R S O N A G G I .</p> <p>OROSMANE Soldano di Gerusalemme . <i>Massimiliano Fidanza.</i></p> <p>LUSIGNANO Principe dei Re Cristiani di Gerusalemme . <i>Luigi Zambelli.</i></p> <p>ZAIRA Schiava di Orosmane . <i>Teresa Bertinotti Radicati.</i></p> <p>NERESTANO Guerriero Cristiano . <i>Francesco Fasciotti.</i></p> <p>FATIMA altra Schiava d' Orosmane . <i>Costanza Banti.</i></p> <p>CORASMINO Confidente d' Orosmane . <i>Gaspere Martinelli.</i></p> <p>CASTIGLIONE seguace di Nerestano . <i>Niccola Tosi.</i></p> <p>Coro di Musulmani . Coro di Schiavi Cristiani . Guardie di Orosmane .</p> <p style="text-align: center;"><i>La Scena si finge nel Serraglio del Soldano in Gerusalemme .</i></p>
--	---

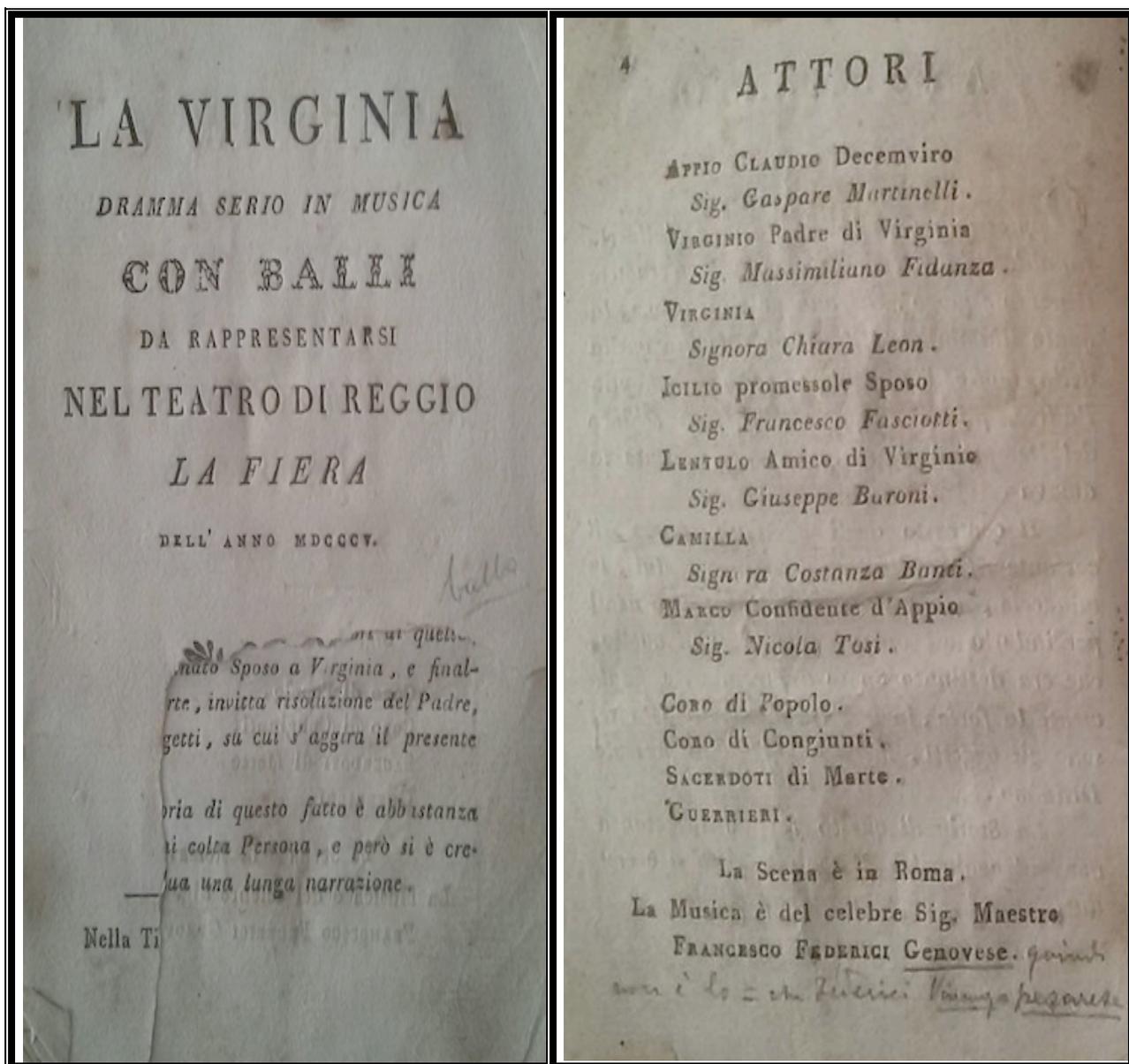
XII. *La Virginia* (Virgínia), ópera de Francesco Federici (1764-1826): no Teatro Comunale, Ferrara, na Carnaval de 1805.

Fasciotti interpretou: Icílio, esposo prometido a Virgínia.



XIII. *La Virginia* (Virgínia), ópera de Francesco Federici (1764-1826): no Real Teatro, Reggio Emilia, na Feira de 1805.

Fasciotti interpretou Icílio, esposo prometido a Virgínia.



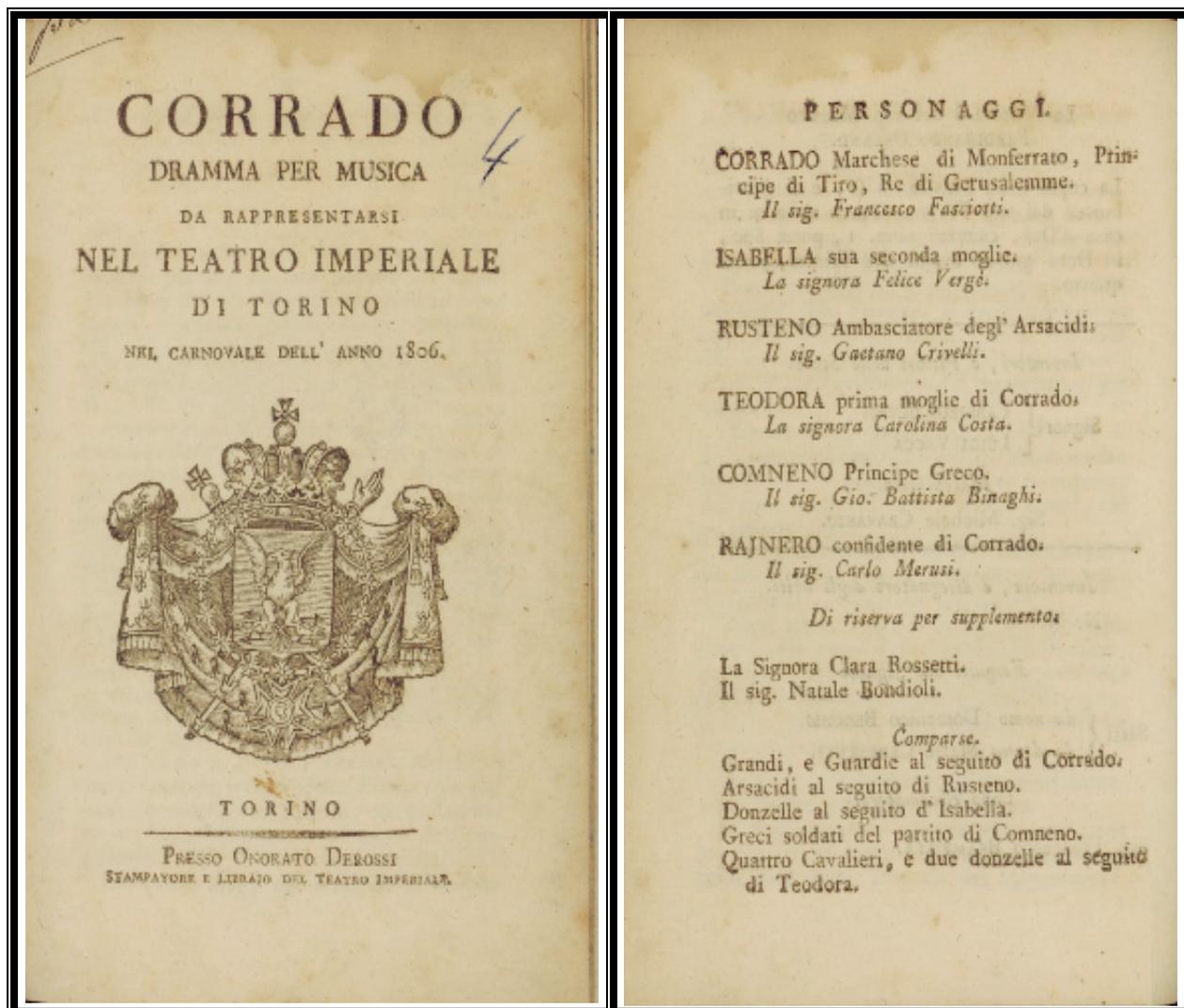
XIV. *Coriolano*, ópera de Vincenzo Lavigna (1776-1836): no Teatro Regio, Torino, Carnaval de 1806.

Fasciotti interpretou Sicínio, romano, primeiro tribuno da plebe.



XV. Corrado, ópera de Orlandi Ferdinando (1777-1848): no Teatro Imperiale, Torino,
Carnaval de 1806.

Fasciotti interpretou: Corrado, Marquês de Monferrato, Príncipe de Tiro, Rei de
Jerusalém.



XVI. *Coriolano*, ópera de Vincenzo Lavigna (1776-1836): no Teatro De' Quattro Signori Compadroni, Pavia, no Carnaval de 1807.

Fasciotti interpretou Sicínio, romano, primeiro tribuno da plebe (primeiro soprano absoluto).

CORIOLOANO
DRAMMA PER MUSICA
DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO
DE' QUATTRO SIG.^{RI} COMPADRONI
Nel Carnovale dell' anno 1807.
DEDICATO
AGLI ORNATISSIMI SPOSI
IL SIGNOR
GIROLAMO GIORGI
E SIGNORA
MARIANNA GIORGI
NATA CACCIA.
PAVIA.
Dalla Stamperia Bolzani.

6
NEL NUOVO TEATRO DI PIACENZA
IL CARNEVALE MDCCCIX.
SI RAPPRESENTERANNO DUE OPERE SERIE
LA PRIMA DELLE QUALI SARA'
IL CORIOLOANO
Musica del celebre Signor Maestro *Vincenzo Lavigna.*
LA SECONDA DA DESTINARSI
ATTORI
Prima Donna seria assoluta
Signora Luigia Francioni.
Primo Soprano assoluto *Primo Tenore assoluto*
Sig. Giovanni Francesco Fasciotti; Sig. Giuseppe Duris.
Seconda Donna
Signora Nina Francioni.
Secondo Soprano *Secondo Tenore*
Signora Marietta Sessoni Signor Giuseppe Durelli.
Basso
Signor N. N.
Supplemento alle due prime Parti di voce Bianca
Signora Rosa Bassi.
LI BALLI SARANNO COMPOSTI E DIRETTI DAL SIG. LUIGI PARRI.
PRIMO BALLO MITOLOGICO
ARIANNA E TESEO
SECONDO BALLO VILLERECCIO
IL FATTORE
Primo Ballerino per le Parti, e Compositore
Signor Luigi Paris suddetto.
Primi Ballerini serj assoluti
Signor Felice Viotti. Signora Vittoria Paris.
Primi Grotteschi a perfetta vicenda
Signor Paolo Brugnoli. Signora Giuseppa Brugnoli.
Signor Vincenzo Paris. Signora Francesca Ghelli.
Secondo Grottesco
Signor Giuseppe Grassini.
Primi Ballerini fuori di Concerto
Signor Luigi Fabri. Signora Giuseppa Paris.

XVII. *Adelasia e Aleramo* (Aleramo e Adelásia), ópera de Giovanni Simone Mayr (1763-1845):
no Teatro Imperiale, Torino, Carnaval de 1808.

Fasciotti interpretou Aleramo, esposo de Adelásia.

2987

ADELASIA E ALERAMO
DRAMMA PER MUSICA
DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO IMPERIALE
DI TORINO
NEL CARNOVALE DELL' ANNO 1808



TORINO
PRESSO ONORATO DEROSI
STAMPATORE E LIBRAJO DEL TEATRO IMPERIALE.

Mayr Simone

LIBRERIA
MUSICALE
NEL LICEO
DI BOLOGNA

PERSONAGGI

OTTONE Imperatore,
il signor Serafino Gentili.
TEOFANIA, sua moglie,
la signora Catterina Moretti.
ADELASIA, loro figlia,
la signora Teresa Belloc.
ALERAMO, sposo di Adelasia,
il signor Giovanni Francesco Fasciotti.
RAMBALDO, confidente d'Otone,
il signor Salvatore Magrignani.
ROBERTO, fratello di Aleramo,
il signor Gaetano Chizzola.
Di riserva per supplemento.
la signora Carolina Costa
Due fanciulli, figli di Aleramo, e Adelasia.
 { Contadini.
 { Cacciatori.
CORO di { Grandi.
 { Guerrieri.
 { Damigelle.
Altri Guerrieri, Contadini, Cacciatori, Dami-
gelle, che non parlano.

*L'azione si rappresenta nella Città d'Alba
Pompeja, e suoi contorni.*

La Poesia è del signor Luigi ROMANELLI.
La Musica è di nuova composizione del
signor Maestro Giovanni SIMONE MAYR.

XVIII. *La Conquista delle Indie Orientali* (A conquista das Índias Ocidentais), ópera de Vincenzo Federici (1764-1826): no Teatro Imperiale, Torino, Carnaval de 1808.

Fasciotti interpretou Alfonso, nobre português, conquistador e Vice-Rei das Índias.

159

LA CONQUISTA
DELLE INDIE ORIENTALI
DRAMMA PER MUSICA
DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO IMPERIALE
DI TORINO
NEL CARNOVALE DELL' ANNO 1808

TORINO
PRESSO ONORATO DEROSI
STAMPATORE E LIBRAJO DEL TEATRO IMPERIALE.

Federici Vincenzo.

PERSONAGGI.

ALFONSO Grande Portoghese, Conquistatore
e Vice-Re delle Indie,
il signor Giovanni Francesco Fasciotti.
ZELMIRA Regina d'Aden Araba,
la signora Teresa Belloc.
DUARTE Re d'Aoxa, prigioniero d' Alfonso,
ed amante di Zelmira,
il signor Serafino Gentili.
ERISSENA Principessa Indiana amante di Al-
fonso,
la signora Catterina Moretti.
MIRZA Ambasciatore Persiano,
il signor Gaetano Chizzola.
RAMIRO Portoghese, confidente, e nemico
d'Alfonso, ed amante di Erissena,
il signor Salvatore Magrignani.

Di riserva per supplemento
la signora Carolina Costa.

Comparse
Grandi Portoghesi.
Guardie Portoghesi.
Soldati Portoghesi.
Cavalleria Portoghese.
Principi Indiani.
Soldati Indiani.
Cavalleria Indiana, Negri.
Guardie Persiane con Mirza.
Marinari Arabi.
Donzelle Arabe con Zelmira.

XIX. *Coriolano*, ópera de Vincenzo Lavigna (1776-1836): no Teatro di Piacenza, Piacenza, no Carnaval de 1809.

Fasciotti interpretou Sicínio, romano, primeiro tribuno da plebe (primeiro soprano absoluto).

<p style="text-align: center;">CORIOLOANO DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL NUOVO TEATRO DI PIACENZA IL CARNEVALE 1809.</p> <p style="text-align: center;"></p> <p style="text-align: center;">PIACENZA DALLA STAMPERIA D'IGNAZIO ORGESSI</p>	<p style="text-align: center;">6 NEL NUOVO TEATRO DI PIACENZA IL CARNEVALE MDCCCIX. SI RAPPRESENTERRANNO DUE OPERE SERIE LA PRIMA DELLE QUALI SARA' IL CORIOLOANO Musica del celebre Signor Maestro <i>Vincenzo Lavigna</i>. LA SECONDA DA DESTINARSI</p> <hr/> <p style="text-align: center;">ATTORI</p> <p style="text-align: center;"><i>Prima Donna seria assoluta</i> Signora Luigia Franconi.</p> <p style="text-align: center;"><i>Primo Soprano assoluto</i> <i>Primo Tenore assoluto</i> Sig. Giovanni Francesco Fasciotti. Sig. Giuseppe Dotis.</p> <p style="text-align: center;"><i>Seconda Donna</i> Signora Nina Franconi.</p> <p style="text-align: center;"><i>Secondo Soprano</i> <i>Secondo Tenore</i> Signora Marietta Sessoni Signor Giuseppe Durelli.</p> <p style="text-align: center;"><i>Basso</i> Signor N. N.</p> <p style="text-align: center;"><i>Supplemento alle due prime Parti di voce Bianca</i> Signora Rosa Bassi.</p> <hr/> <p style="text-align: center;">LI BALLI SARANNO COMPOSTI E DIRETTI DAL SIG. LUIGI PARIS.</p> <p style="text-align: center;">PRIMO BALLO MITOLOGICO ARIANNA E TESEO</p> <p style="text-align: center;">SECONDO BALLO VILLERECIO IL FATTORE</p> <hr/> <p style="text-align: center;"><i>Primo Ballerino per la Parti, e Compositore</i> Signor Luigi Paris suddetto.</p> <p style="text-align: center;"><i>Primi Ballerini serj assoluti</i> Signor Felice Viotti. Signora Vittoria Paris.</p> <p style="text-align: center;"><i>Primi Grotteschi a perfetta vicenda</i> Signor Paolo Brugnoli. Signora Giuseppa Brugnoli. Signor Vincenzo Paris. Signora Francesca Chelli.</p> <p style="text-align: center;"><i>Secondo Grottesco</i> Signor Giuseppe Grassini.</p> <hr/> <p style="text-align: center;"><i>Primi Ballerini fuori di Concerto</i> Signor Luigi Fabri. Signora Giuseppa Paris.</p>
---	---

XX. *Alonso e Cora* (Alonso e Cora), ópera de Giovanni Simone Mayr (1763-1845): no Teatro Riccardi, Bérgamo, na Feira de 1809.

Fasciotti interpretou Alonso, espanhol, general da armada de Ataliba.

<p><i>Libretto. 1</i></p> <h1>ALONSO E CORA</h1> <p>DRAMMA PER MUSICA IN DUE ATTI DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO RICCARDI IN OCCASIONE Della Fiera del 1809 DEDICATO AL SIG. CONSIGLIERE PREFETTO GIUSEPPE PALLAVICINI CAVALIERE DEL REAL ORDINE DELLA CORONA DI FERRO</p>  <p>BERGAMO Dalla Tipografia Sonzogni.</p>	<h2>PERSONAGGI.</h2> <p>ATALIBA, Re di Quito. signor <i>Tommaso Berti</i>.</p> <p>CORA, Vergine del sangue degl' Incassi. signora <i>Margherita Chabrand</i>.</p> <p>PALMORO, Grande del regno, Padre di Cora. signor <i>Giovanni Bendassi</i>.</p> <p>ALONSO, Spagnuolo, Generale dell' armata di Ataliba. signor <i>Gio. Francesco Fasciotti</i>.</p> <p>IDALIDE, confidente di Cora. signora <i>Carolina Nagher</i>.</p> <p>TELASCO, Figlio di Ataliba. signora <i>Margherita Perrelli</i>.</p> <p>GRAN SACERDOTE. signor <i>Gaetano Perrelli</i>.</p> <p>GRANDI del regno. POPOLO. SACERDOTI. VERGINI dedicate al Sole. SOLDATI.</p> <p><i>La Scena è in Quito Capitale del regno di Ataliba nel Perù.</i></p> <p>Con num. 12 Coristi.</p> <p><i>La Musica è del celebre Maestro signor Gio. Simone Mayr.</i></p> 
---	---

XXI. *Il Ritorno di Serse* (O retorno de Xerxes), ópera de Marcos Portugal (1776-1836): no Real Teatro, Reggio Emilia, na Feira de 1809.

Fasciotti interpretou: Sebaste, filho de Xerxes, amante dr Argênide.

<p>5</p> <p>IL RITORNO DI SERSE DRAMMA SERIO IN MUSICA DA RAPPRESENTARSI PER LA FIERA DELL' ANNO IX. REPUBBLICANO NEL TEATRO DI REGGIO</p> <p>LIBERTA'  EGUAGLIANZA</p> <p>IN REGGIO</p> <p>NELLA STAMPERIA DAVOLIO.</p>	<p>3</p> <p>A T T O R I</p> <p><i>ARGENIDE</i> Principessa dei Parti promessa Sposa di Serse, ed amante di Sebaste Citt. CATERINA ANGIOLINI</p> <p><i>SERSE</i> Re di Persia Citt. SALVATORE DE LORENZI</p> <p><i>SEBASTE</i> figlio di Serse amante di Argenide Citt. FRANCESCO FASCIOTTI.</p> <p><i>MERASPE</i> Citt. ANTONIO COLDANI.</p> <p><i>BARSENE</i> Rivale di Argenide Citt. MASSIMILLA PONTIGGIA.</p> <p><i>ARBANTE</i> Capitano di Serse Citt. GIUSEPPE GIUSTI.</p> <p>CORO di grandi del Regno SOLDATI. DAMIGELLE.</p> <p>Personaggi, che non parlano SOLDATI. MAGGI.</p> <p>La Musica del Dramma è del celebre Maestro Marco Portogallo.</p>
--	--

XXII. *Il Trionfo di Davide* (O triunfo de Davi)- Peça sacra musicada de Niccolò Antonio

Zingarelli (1752-1837): no Teatro alla Scala, Milão, na Quaresma de 1811.

Fasciotti interpretou David, pastor.

<p>IL TRIONFO DI DAVIDE</p> <p>AZIONE SACRA PER MUSICA</p> <p>IN DUE PARTI</p> <p>DA RAPPRESENTARSI</p> <p>NEL R.º TEATRO ALLA SCALA</p> <p>NELLA QUARESIMA</p> <p>DELL'ANNO 1811.</p>  <p>MILANO</p> <hr/> <p>Dalla Società Tipografica de' CLASSICI ITALIANI Contrada del Cappuccio.</p>	<p>5</p> <p>ATTORI.</p> <p>SAULLE Re d'Israele, Padre di <i>Il Sig. Claudio Bonoldi, Virtuoso di Camera di S. M. il Re di Spagna.</i></p> <p>GIONATA, e di <i>Il Sig. Gaetano Granata.</i></p> <p>MICHOLLE, amante di <i>La Signora Maddalena Pietralia.</i></p> <p>DAVIDE, Pastore <i>Il Sig. Gio. Francesco Fasciotti, Accademico Filarmonico di Bologna.</i></p> <p>SAMUELE, Sommo Sacerdote <i>Il Sig. Luciano Bianchi.</i></p> <p>ABNER, Generale degli Israeliti <i>Il Sig. Pietro Vasoli.</i></p> <p>CORO D'ISRAELITI.</p> <p><i>Ballo analogo all'azione.</i></p> <p>GUERRIERI } Israeliti. } Filistei.</p> <p><i>La Scena è in Gerusalemme, e nelle sue vicinanze.</i></p> <p><i>La Musica è del Sig. NICCOLA ZINGARELLI Maestro di Cappella Napolitano.</i></p> <p><i>Il Ballo intrecciato all'azione è composto dal Sig. LORENZO PANZIERI.</i></p>
---	---

XXIII. *Angelica di Scio* (Angélica de Scio), ópera de Giovanni Arcangelo Gambarana (1819-):
no Teatro Sant'Agostino, Gênova, no Carnaval de 1812.

Fasciotti interpretou Ludovico, filho de Vignoso e amante de Almira.

<p>ANGELICA DI SCIO DRAMMA SERIO PER MUSICA DEL SIGNOR N. N. GENOVESE DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO DA S. AGOSTINO NEL CARNEVALE 1812 DEDICATO AL SIGNOR M. A. BOURDON PREFETTO DI GENOVA, Batone dell'Impero, Officiale della Legion d'onore</p> <hr/> <p>GENOVA, STAMPERIA DELLA MARINA, E DELLA GAZZETTA DI GENOVA. Piazza Nuova, N.º 43.</p>	<p>A T T O R I.</p> <p>ANGELICA, ultimo rampollo della Real stirpe de' Marteni, in abito pastorale, sotto il nome di ALMIRA, <i>La Signora Adelaide Dalmani,</i> al servizio di S. M. I. e R., ascritta all'Accademia delle belle Arti in Parigi, ed alla filarmonica in Bologna.</p> <p>VIGNOSO, Capitano Generale de' Liguri ed Ammiraglio della Flotta, <i>Il Sig. Giovanni David.</i></p> <p>LUDOVICO, figlio di Vignoso ed amante di Almira, <i>Il Sig. Gio: Francesco Fasciotti.</i></p> <p>ERNESTO, Vice-Ammiraglio e Generale delle truppe di sbarco, <i>La Signora Marianna Rossi.</i></p> <p>TOALDO, Archimandrita di Scio, <i>Il Sig. Francesco Pazzini.</i></p> <p>MIRSA, <i>Il Sig. Gerolamo Carpi.</i></p> <p>ALSINGO, vecchio Pastore, supposto Padre di Almira, <i>Il Sig. Ercole Fasciotti.</i></p> <p>Coro di Sacerdoti di Scio. Coro di Guerrieri Liguri.</p> <p><i>Musica del Sig. Giovanni GAMBARANA,</i> <i>membro del real Conservatorio de' Filarmonici in Napoli.</i> L'Azione si rappresenta in Scio.</p> <p><i>La partitura è del Padre Sessa</i></p>
--	---

XXIV. *Amuratte II* (Murad II), ópera de Pietro Raimondi Romano (1786-1853): no Teatro

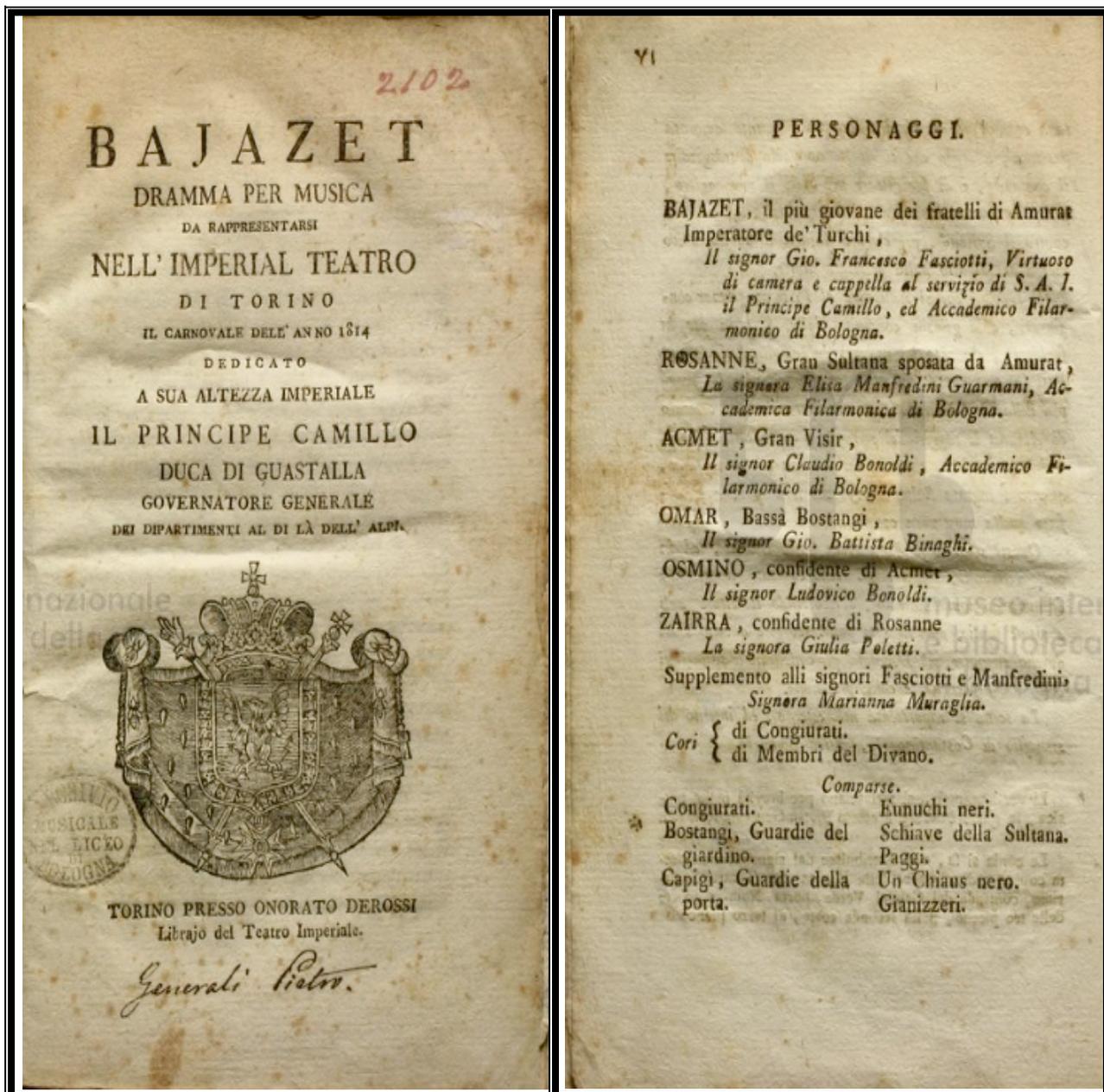
Argentina, Roma, no Carnaval de 1813.

Fasciotti interpretou Idreno, general grego prisioneiro.

<p>AMURATTE II. DRAMMA SERIO PER MUSICA <i>47686</i> DA RAPPRESENTARSI NEL NOBIL TEATRO A TORRE ARGENTINA Il Carnevale dell'anno 1813.</p> <p><i>Dono Sanvitale</i>  Nella Stamperia di Crispino Puccinelli presso S. Andrea della Valle. Con licenza de' Superiori.</p> <p><i>DC. 24/404</i></p>	<p>A T T O R I AMURATTE Gran Sultano Ottomano Sposo di <i>Sig. Antonio Debezzi.</i> DESPENA Sultana. <i>Fondano</i> <i>Sig. Caterina Amati.</i> ADRENO Generale Greco Prigioniero Sposo di <i>Sig. Gio. Franc. Fasciotti al servizio di S. A. I.</i> <i>il Principe D. Camillo Borghese Governatore Generale del Dipartimento al di la dell'Alpi.</i> EMIRA Principessa Greca amata da Amuratte da lei non corrisposto <i>Sig. Eufemia Echart Neri.</i> ALJ Gran Visir Padre di Despina <i>fratello</i> <i>Sig. Giuseppe Belolli.</i> ORCANE Gran Cancelliere Confidente di Despina. <i>Sig. Zenobio Vitarelli.</i> CORO di Corsari, e di Soldati Turchi CORO di Soldati Greci. La Scena si finge in Adrianopoli. La Poesia è del Sig. <i>Filippo Tarducci Rom.</i> La Musica è del Maestro Sig. <i>Pietro Raimondi Romano.</i></p> <p>PITTORI DELLE SCENE <i>Sig. Luigi Tasca</i> per le Scene, cioè (Giardino Imperiale. (Carcere. (Lido di Mare. <i>Sig. Francesco Cocchi Bolognese</i> per le Scene. (Sala d'Udienza. (Atrio. Il Vestiario è inventato, e diretto dal <i>Sig. Federico Marchesi.</i></p>
---	--

XXV. *Bajazet*, ópera de Pietro Generali (1773-1832): no Teatro Imperiale, Torino, no Carnaval de 1814.

Fasciotti interpretou: Bajazet, o mais jovem dos irmãos de Murad, Imperador dos Turcos.



XXVI. *Cesare in Egitto* (César no Egito), ópera de Ercole Paganini (1770-1825): no Teatro Imperiale, Torino, no Carnaval de 1814.

Fasciotti interpretou Caio Júlio César, ditador.

144

3763

CESARE IN EGITTO
MELODRAMMA SERIO
DA RAPPRESENTARSI
NELL' IMPERIAL TEATRO
DI TORINO
IL CARNOVALE DELL' ANNO 1814
DEDICATO
A SUA ALTEZZA IMPERIALE
IL PRINCIPE CAMILLO
DUCA DI GIUSTALLA
GOVERNATORE GENERALE
DEI DIPARTIMENTI AL DI LÀ DELL' ALPI.



TORINO PRESSO ONORATO DEROSI
Librajo del Teatro Imperiale.

Paganini Ercole

PERSONAGGI.

CAJO GIULIO CESARE, Dittatore,
Il signor Gio. Francesco Fasciotti, Virtuoso di camera e cappella al servizio di S. A. I. il Principe Camillo, ed Accademico Filarmonico di Bologna.

CLEOPATRA, sorella di Tolomeo,
La signora Elisa Manfredini Guarmani, Accademica Filarmonica di Bologna.

TOLOMEO, Re d' Egitto,
Il signor Claudio Bonoldi, Accademico Filarmonico di Bologna.

ACHILLA, Generale dell' armi e confidente di Tolomeo, amante occulto di Cleopatra,
Il signor Gio. Battista Binaghi.

ARSINOE, sorella di Cleopatra e di Tolomeo, amante di Apollodoro,
La signora Giulia Poletti.

APOLLODORO, confidente di Cleopatra, amante d' Arsinoe,
Il signor Ludovico Bonoldi.

Supplemento alli signori Fasciotti e Manfredini,
Signora Marianna Muraglia.

Littori } Romani. Guardie } Egizj.
Legioni } Grandi del Regno }
Cavalleria } Cavalleria }

Donzelle di Cleopatra e d' Arsinoe.
Egizj, seguaci di Cleopatra.
Schiavi Mori.
Fanciulli sotto le spoglie di Genj e d' Amorini.
Donzelle sotto le spoglie delle Grazie e di Ninfe.
Coro di Egizj sotto le spoglie di Sacerdoti di Venere.
Popolo Egizio.
La Scena in Alessandria d' Egitto.

ANEXO B: *Neste anexo reunimos as fotos digitais de vários periódicos coletados em nosso trabalho de campo na Itália. Podemos, assim, comprovar muitas das informações históricas que constam nesta tese. Além disso, disponibilizando estes documentos na íntegra, esperamos fornecer outras informações que não chegaram a ser transcritas no corpo desta tese e que poderão ser relevantes para outros pesquisadores com interesses afins.*

JORNAL DO COMMERCIO,

FOLHA COMMERCIAL E POLITICA.

O JORNAL DO COMMERCIO se publica diariamente. O Preço da assignatura he de 4\$000 Rs. por quatro mezes, e de 12\$000 Rs. por anno, sempre pagos adiantado. Recebem-se as Assignaturas, e todos os Anuncios e Correspondencias, a excepção daquellas que forem pessoais, em casa de P. PLANCHER-SEIGNOT, na rua do Ouvidor, n.º 95, primeiro andar.

RIO DE JANEIRO. — TERÇA FEIRA 28 DE JULHO DE 1829.

CAMBIOS.

Rio de Janeiro 27 de Julho de 1829,
às 4 horas da tarde.

Londres.....	26 a 26 1/2, 90 d/v nominal.
Paris.....	555 rs. por fr. dito.
Bahia.....	50 a 55 por cento premio.
Pernambuco.....	70 a 72 " " " "
Santos.....	50 a 55 " " " "
Paranagua.....	40 a 45 " " " "
Rio-Grande.....	70 a 75 " " " "
Dobros Espanhoes...	29,000 a 30,000 rs. hum.
Pezos Hespanhoes...	1,900 a 1,980 rs. hum.
Moedas de 6,400.....	170 a 175 rs. por cento premio.
Dito de 4,000.....	175 " " " "
Dito de Prata.....	82 a 84 " " " "
Dito de Cobre.....	26 a 27 " " " "

PARTE POLITICA.

A Lei proposta a Camera dos Deputados de França sobre o estabelecimento de Paquetes para o Rio de Janeiro, e Buenos Ayres, passou a huma grande maioria. Porém em lugar de navios de guerra, este serviço será feito por navios de commercio — Em hum dos seus proximos numeros fallaremos desta empresa extremamente util aos dous Paizes, se os interesses geraes se não sacrificão aos particulares.

— Huma carta de Madrid de 18 de Maio diz que as Armas da Gran Bretanha, collocadas sobre a porta da casa do Embaixador Britanico, foram tiradas, e que este diplomata pedira sem successo. O correspondente attribue esta medida, como huma desapprovação do Gabinete de Londres à franqueza do porto de Cadix.

— O Paquete Inglez Frolic, chegado no dia 23 do corrente; traz Gazetas Inglezas até 7 de Junho, de que nos nossos proximos numeros daremos alguns extractos, a pesar de não conter noticias de grande interesse.

Cartas particulares de Paris dizem, que depois que o Exército Russo tinha sidado a Sibéria, os Turcos tenderão ali introducir 1,500 cabeças de gado, ao que os Russos se oppozerao, do que seguiu-se huma batalha geral, que foi sustentada com encarnamento por ambos os Exercitos, ficando os Russos vencidos com a perda de quatro a cinco mil homens, em cujo exercito he certo que existem grandes necessidades.

As mesmas cartas dizem que Mr. Gordon e Mr. Guilleminot devião sair para Sicyra no dia 20 de Maio para obter informações antes da sua partida para Constantinopla. O Embaixador Francez devia embarcar-se a bordo do Brasil de 80 peças e o Embaixador Inglez no Revange sob o commando por huma Galota.

Paris 30 de Maio

Lê-se no Courier que o Visconde da Pedra Franca, ex-Ministro de S. M. o Imperador do Brasil em França, chegou à Londres vindo de Paris. O Visconde foi apresentado a S. M. a Rainha de Portugal: segunda-feira, e hantem teve entrevistas com S. A. o Duque de Orleans, chegado a Londres a 15 de Maio, assim como o Duque de Chartes, seu filho mais velho.

— O Marquez de Palmella voltou em 31 de Maio de Paris para Londres. Dizem que d'esta Capital deve partir para a Terceira, onde se instalou huma Regencia em nome de S. M. F. a Rainha D. Maria. Pertende-se que esta ultima medida foi approvada pelos gabinetes de Londres, e Paris, e que sobre este objecto as duas Cortes assignarão huma convenção.

PARTE COMMERCIAL.

DECLARAÇÕES.

Declara-se, que o annuncio feito por este Jornal para a venda das propriedades da rua d'Ajuda numeros 161, e 163, e a outra da rua Nova d'Ouvidor n.º 45 hoje 28 do corrente não tem effeito, por estarem concordes os herdeiros em que fique com as mesmas o Inventariante e Testamenteiro, e dar as tornas aos mais herdeiros.

Obras publicadas.

Sahio o n.º 101 do Analista contendo artigos interessantes; e sahio hoje o n.º 102 com Correspondencias: sobre o n.º 16 do Amigo da Verdade; de hum commercio por carta anonima na Villa de Alagó; huma sessão de feras e bichos; duas perguntas à Aurora; continuação das fallas do Nobre Visconde de Gira no Senado, e hum Soneto ao verbo Insufflar, e seus derivados.

Leilões.

Goupil acabará o leilão do Sr. Carnevillier, rua d'Ouvidor n.º 216, hoje Terça feira 28 do corrente, das fazendas não vendidas, e se arrematao infallivelmente por todos os preços alguns trastes, espelhos, quatro rios, lampadas, lustros, porcelanas, bijuterias, quincalherias, e tambem se venderá hum torão com todos os seus pertencentes.

Principiará as 11 horas.

Fersudy faz leilão hoje Terça feira 28 do corrente, em sua casa na rua do Ouvidor n.º 96, de huma grande porção de livros em Politicas mathematicas, Medicina, Novellas Francezas e Inglezas, que todas hão de ser vendidas por todo o preço, pertencentes a huma pessoa que se retira para fora da terra, e se assigna que todas as obras sao completas.

Principiará às 3 horas e meia.

N. B. Tambem ha de se vender huma moleca, e huma grande porção de caquihs e christal.

Leilão Sabbado 1.º de Agosto na Lapa n.º 46, deffenda.

da Banca Publica, de varias segas de quatro rodas, car-
rinhos, seccaveis, arceles e selicas para moer &c., tudo de
superior qualidade, e de ottimo gosto vindo de Vizeas.
Principia ás 4 horas da tarde.

N. D. Tudo se póde ver a qualquer hora do dia.

Vendas.

1 Na rua da Colónia n. 45 ha huma porção das seguintes
terras segadas, e-boalho, cenoura, couve de liffanda, rebol-
necas rous, cou, tabaquetas rous cozpidas, rabão, salada
primitiva, salsa, agriões, correfolho, alubia de varias, e
interno, alipo, cenoura longo, reit de Salsita, o que se vende
em porções pequenas e grandes; quem a quizer dirija-se a
casa acima.

2 Quem quizer comprar as hereditarias de huma sitio no
lugar denominado São Paulo, em terras do Major José Sa-
viano do Barreto, com boas casas de telhas, muita gaa-
dica velha e nova, com de Easer farinha com frouca, e
tudo os seus pertences, tendo de taxa da Sa. braga, e de
fundo 300, juntamente hum escravo, apto para todo o ser-
vicio, e não fazer frouca; quem a quizer dirija-se a rua
d'Alfada n. 173.

3 Quem quizer comprar a posse de huma casa de aca-
de pouco, a qual serve para qualquer negocio, com com-
modas para pequena familia, sita no beco da Boa Morie
n. 17, que se achará com quem tratar.

4 Quem quizer comprar huma preta cozinhadeira, e qual
criança bom menino de massas, segea Bengala, e de
fundo 40 annos, quem a pretender comprar procure na rua
da Quitanda loja de fundo n. 185.

5 Vende-se hum lindo moleque, com principios de Or-
tives, abito novo, prompto e limpar a casa em hora
e total e o gas forte, bravia as unhas e dentes, e todo
o mais serviço de huma casa, sendo como por huma casa;
quem a quizer comprar pode dirija-se a rua d'Alfada n.
95, e o andar, o motivo da venda he por sua Sr. retirar-se
para fora da terra.

6 Vende-se huma preta de idade de 14 a 15 annos, de
nação Moçambique, tem 6 mezas d'estada presta Carter, e
he muito propria para moçada de qualquer Sr., seu Sr.
affirma a quem a comprar, que não tem vicio algum, e
quem esta servir dirija-se a rua da Ribeira n. 164, e os
motivos da venda se dirão ao comprador.

7 Vende-se huma negriinha recolhida, de idade 13 an-
nos, huma dellas he creola, abito novo e fazer todo o
servicio de huma casa, não se vendem por vicio; quem a
pretender procure no beco de Manoel do Capelão n. 5, que
achará com quem tratar.

8 Quem quizer comprar algumas heças de terra com
30 heças de fundo pouco mais ou menos, no atturada pa-
sando a ponta do Rocio, no pé de huma casa nova de pia
apico cercada de taboado, presente na rua da Quitanda n.
114, ou na rua do Aral canto da rua Formosa n. 35.

9 Na rua dos Invalidos esta terra no pé do n. 4, se
vendem duas pretas boas para a casa, os choros, e a ser-
vicio qualquer serviço pesado, e por commo preço, jor-
nalmente hum rapaz de 18 a 20 annos, bom costume, e
capomadeiro, lavadeiro, e pegoa, não se vende por de-
fectos que os ate tem, a razão he por sua Sr. se retirar para
fora da Provincia.

10 Vende-se hum peão de centaris que tem des pol-
mos e não, e igualmente quatro janellas de sete ditos, e
meia; quem a pretender comprar procure ao Mestre Pa-
dreiro Antonio Morim no beco da rua de S. Pedro ao
pé da casa do Sr. Manoel José Pereira Graça para tratar
do ajuste.

11 Na rua da Quitanda n. 146 ha para vender huma
negriinha de idade 11 a 12 annos, a qual tem principio
de costura e faz todo o serviço de huma casa, e seu preço
é de 30000 libras para o vendedor, e o motivo da venda
a vicio se dá.

12 Vende-se huma moçada de casa de sebede com gra-
des de ferro, e huma pequena quintal e preço com 15000
sita no Aerial de S. Gonçalo distante da Praia Grande
duas leguas, tendo quatro heças e mais de frente 6 dez
de fundo, sendo muito propria para negocio, e não muito
boa commoda para familia; quem a pretender dirija-se
a rua Direita n. 44.

Caspos.

13 Quem tiver e quizer terer hum zeloso de parede,

ou mesmo de cima do mezo, com corda para B. de S. que
dei quartos, meios horas, e horas, ainda que seja Anti-
go: dirija-se a rua dos Ogrivos, casa n. 78, para se ver
e ajustar.

14 Quem quizer vender hum armario pequeno para livros,
annuncie por este Jornal para ser procurado, ou dirija-se
a rua da Quitanda, canto da de S. Pedro n. 221.

Aluguéis.

15 Na praia Formosa de S. Diego aluga-se huma ma-
rada de casa assobracada, com a portier e-mo-hedeyra
boas commoas para huma grande familia, has apioas,
cozeiro, cavalheiro, bom quintal, e desembarque; quem
a pretender procure na rua de trás do Galvão n. 181, que
achará com quem tratar.

16 Quem tiver para alugar huma preta que saiba co-
zinhar o ordinario de huma casa, lavar, e engombar; di-
rja-se a rua dos Ogrivos n. 27, e o andar.

17 Aluga-se a chácara da Viçosa de S. Regento Mor Miguel
João de Almeida, sita na Praia Pequena defronte da
Praia Grande, quem a pretender dirija-se a rua do Alce-
ga n. 183.

18 Aluga-se ha a preta para serviço de casa, que sa-
be lavar, engombar lin, e cozinhar, quem a pretender di-
rja-se a rua do Alcega n. 183.

19 Quem tiver hum choro de seis altavas ou de cinco
e mais e a quizer alugar queira annunciar por este Jornal
para ser procurado.

20 Pede-se alugar huma pequena chácara nos arredores
desta cidade, que tenha agua, e cum para a agricultura;
quem a tiver e quizer alugar pode dirija-se a rua d'Al-
buquerque n. 9.

21 Na rua de S. Pedro aluga-se huma loja propria para
negocio, já com negocio, advertido que não se consente
seus negocios de fendas e-cas; quem della precizar diri-
ja-se a rua n. 125, ou no armario de Louca n. 182.

22 Aluga-se humas casas de sebede na rua de Francisco
n. 12, com muitas commoas, e muito bom vicio para o
mar, propria para qualquer familia, assim grande como pe-
quena.

23 Deseja-se alugar huma pequena casa e terra, para huma
familia de 4 pessoas, ainda mesmo que seja de hum só par-
te, com tanto que tenha commoas, e que se exija he que
seja nas ruas de trás da Lapa; e Lavradio, e que não es-
coda a 50000; quem tiver dirija-se a rua do Castello em
huma Ferraria junto a guarda, que achará com quem possa
tratar.

24 Quem tiver preta ou pretas proprias para vender qui-
tanda, e os quizer alugar, procure na rua de trás do Hap-
pico n. 141, até as 9 horas da manhã, e das An-Marias
per diante, que achará com quem tratar, ou depre a sua
interdia por este Jornal.

25 Na rua do Salão no canto n. 17, e fundo da casa
que foi Praça do Commercio aluga-se huma boa sala e hum
bom quarto, todo com janellas para a rua, preferre-se por
melhor preço a quem somente a occupar de dia.

26 Quem quizer alugar hum preta assim bom Buleiro,
o safrivel cozinhadeira, bom capomadeiro, fôr, e hum grão, e
se serve muito bem dentro de casa, va a Valongo em huma
venda pegada a ladeira do Livramento n. 2.

Noticias particulares.

27 Antonio Maria de Avela, comprouo usadas bilhetes
de Quarto Lateria a beneficio das obras das Igrejas de S.
José desta Corte, e de S. João Baptista de São Real da
Praia Grande, por sua conta e de S. João Martins Gop-
alves Campolido, numeros 3916, 515.

28 Domingos Marques Moreira Kowak, he sciencia ao
respeito do Publico, que fazendo ir o João a Manoel Fer-
reira da Silva e para lhe satisfazer a quantia de 250000 re-
is, no dia no dia do corrente de hoje; que he he devedor,
e, cunhando-se o annuncio de sua annuncio, mesmo
em João no segunda, consultario para lhe satisfizer em 4
meses, exigindo o annuncio de annuncio hypotheca pa-
ra arguente de sua dívida e não pode contornar, e por-
que deçido a espera dos ditos quatro meses em satis-
fizer; por isso he a presente annuncio a fim de que nin-
guem capre sem lega transacção alguma com o Sr. de
negocio de milhores de annuncio em Mattos de 114 n. 4
por que desde já protesta ir contra qualquer pessoa, que
haz o contrario, e ficar nella em vicio, sem que o an-

annunciado, receber recibo do annunciante de estar pago a satisficão de dita quantia e costas, e se não obstar a igu-
rança.

29 Qualquer Sr. que precise calafetar alguma casa, pode procurar na praça de D. Manoel, no bairro da Matriz de Moura, no 22 do segundo Corpo de Artilheria, na casa n. 3.

30 Rega-se ao Ilmo Sr. Cadellano, queira ter a honra de dirigir-se ao largo do Paço para negocio que lhe intere-
ssar.

31 Deseja se saber se existe nesta Corte a Sr. Antonio Pinto da Silva que navega para o Costa de Leste a mais de 20 annos, pois deseja-se-lhe fallar de negocio de seu interesse na rua do Ovidio n. 43.

32 Qualquer Sr. Solteiro ou Viuva de boa idade que tenha boa conducta e que queira hir para a casa de hum doutor Solteiro para reger e educar algumas crias que tem, por boa taxa, comer, e vestir, e será tratado como Sr., isto não sendo parentes; quem estiver nestas circunstancias queira dirigir-se ao largo do Capim n. 33, que lá lhe dirão quem a portar.

33 Precisa-se de hum rapaz de meoer idade para ensinar de hum pequeno grammario na rua do Cano n. 277, e quem lhe convier pode dirigir-se a mesma casa para se apresentar.

34 Dingo Mene participa ao respeitavel Publico, que tendo-se empregado nesta Corte como Professor da Lingua Inglesa pelo espaço de tres annos, e julgando-se agora sufficientemente perito no idioma Portuguez, deseja admittir na sua Aula, rua defraza do Hospicio n. 116, alguns discipulos Brasileiros, que queira entrar no estudo da referida Lingua.

O mesmo, continua a dar lições todas as noites, em sua casa.

35 Quem quiser receber em Pernambuco transações sobre outra segura; queira dirigir-se em rua dos Luteiros n. 97.

36 Rega-se ao Sr. Manoel Rodrigues, queira declarar por este Jornal o que sahio por sotto nos bilhetes de sua filha, que promettes estabelecer em a primeira Lotaria da fabrica d'Estamparia e papel em Anarchy, numero 4756 e 4758, assim como com que Lotaria corria a mesma filha, em consequencia de não ter lugar com a dita mencionada, segundo os seus annuncijs; com esta declaração fica suspenso todos os seus juizes que lhe pedem pelo silencio guardado até aqui.

37 A pessoa que fez o annuncio n. 58 deste Jornal da dia 24 do corrente mez, haja de fallar na rua de Quitanda n. 209.

38 João Jacinto Pastana, Socio que foi da casa de Leite e Aquino em Iguazu, protesta não ser mais responsavel desde o dia 1.º do presente mez de Julho por diante, por qualquer transacção, ou annua que possa haver, debaixo da firma de Leite Aquino e Pastana, pois que o annuncio desta dissolvida a dita Sociedade, assim como protesta não pagar Leite, ou conta alguma ou outra qualquer moeda, que não seja directamente aos Srs. Luciano Leite e Aquino, os quaes para esta são avizos para se apresentarem no lugar da residencia, e estabelecimento do annuncio em Iguazu cujo annuncio ha feito por motivos particulares.

39 Joaquim José Barroo Cirurgião da Imperial Camara de S. M. chegado a pouco tempo a esta Corte, e vindo do Exercito do Sul donde se achava servindo, offerece o seu presticio ao respeitavel Publico, assim como tambem se offer a pessoa que elle está pronto a servir-lhe gratuitamente podendo hizeo a casa de sua residencia na rua da Cadeia n. 170 todas as dias as 7 horas da manhã.

40 Rega-se a imparcialidade e Justiça do Ilmo Sr. Intendente Geral da Policia a js de mandar illuminar a rua Foz deza da Cidade Nova, que antigamente como se de mais por que até hum infeliz hospicio que ali ha esse anno mora no espedimento das escarragadas desta Administração.

41 Regra-se para fora da terra, de hum homem Nacional, ou Estrangeiro, que ostenda de businho, e queira eligir-se em alguma casa de pasta, o que se saber n'outra e-n-quasi nos procure na rua dos Pescadores n. 31, onde se achará com quem tratar.

42 Na rua das Escadotas n. 31, ha alguma casa para o Sr. Clorgio Mar Manoel Joaquim de Menezes.

43 O proprietario da recorta de rapé Princesa

mais conhecido pelo nome de Gaste de Bowen fructo do que fabrica o dito rapé a mais de 20 annos em Portugal faz sciencia ao respeitavel Publico que tem estabelecido na Fabrica nesta Cidade rua d'Ajuda n. 80, onde oferece o indicado artigo em grosso e details pelas preças seguintes: rapé Princesa a 1300 a libra em cobre 1600 em papel, e 50 rs. mais ouça virgula grosso 800 rs. a libra em cobre 960 rs. em papel, e 30 rs. mais ouça.

44 O Sr. Negociante Nacional, ou Estrangeiro, que precisar de hum escriptor buente da Primsira e Segunda Linha, sabe-lhe ler; e escrever, tanto para cobranças como para Allandeg, de todo entende soffivel, quem delle precisar queira annunciar por este Jornal ou dirigir-se a rua do Rozario n. 99, lá se dará as informações da sua conducta.

45 F. M. d'Assesjo, compra por conta e ordem do Sr. A. V. Fortana marador em Porto Alegre, o bilhete da Lotaria de S. José, e S. João Baptista de n. 4736.

46 Vigente Ignacio Ferreira de Carvalho (Filho do Bergamim importador) che ado proximoamente do Porto, deseja empacchadamente fallar ao Sr. Bronsagildo Gomes Ferreira, para negocio de grandes circumstancias, e como ignora sua moradia, queira dirigir-se a rua de S. Pedro n. 48.

47 Compron Manoel Fernandes da Trindade, hum bilhete intimo n. 3137 da Quarta Lotaria de S. José desta Corte, pertencente a Valeriano Ramos da Fonseca da Cidade de Louanda.

Escrvas Fugidos.

48 No dia 25 de Junho do corrente anno, fugio a João Francisco Estreito, de idade da Tizana, hum escravo do nome João, por nomeado Gaudido, idade 24 para 25 annos, branco, magro, não Cabado, levou vestido camisa, e corcova de algodão, hums calças de basta azul, e hum co-bertor de algo de sereno.

No dia 26 de Maio do corrente anno tambem fugio ao annuncio outro preto do nome Francisco, não Banguella, idade mais de 30 annos, baixo, magro, olhos grandes, escaras e botadas para fora, levou vestido camisa, e corcova de algodão, e outra camisa e corcova do mesmo, e hum co-bertor de dito sereno; roga-se com todo o empenho a qualquer pessoa, ou algum Capião do Marão, que souber de qualquer d'elles, dirigir-se ao sítio annuncioado ou a sua de-zeza do Hospicio n. 259, que além de agradecerem, receberá boas alvirgas.

O annuncioante avverte que, se algum dos mencionados escravos estiverem em poder de alguma por dolo, ou malicia, protesta contra quem for, por perdas e danacos, desde o dia da filta dos mencionados pretos.

49 No dia 6 do corrente, desappareceu hum escravo branco por nome Manoel, com officio de Capataez, levando vestido calça de brisa, camisa de lã de malha grande, chapéo de alvado, estatura baixa, com ponta de brisa, e com as pernas alguma coisa arquiadas; o dito escravo he filho de Pernambuco, e desconfia-se queira ir para aquella, ou mesmo trabalhar nesta Cidade pelo seu officio, por isso roga-se aos Srs. que tiverem leji este officio no caso que tenham noticias do mesmo, queira participar na rua dos Pescadores n. 57, que se gratificará o seu trabalho, e se lhe ficará muy obrigado.

50 No dia 19 do corrente, fugio hum negro branco por nome Zé, de nome Moysambique, idade 17 para 18 annos, com hum dolo na cara que parece queimadura, vestido com hum vestido de malha escuro, e com longo do pescoço tambem de malha encarnada, com humas de costas de coroa, não local; quem a pegar e levar a rua do Ovidio n. 25, terá boas alvirgas.

51 No dia 15 do corrente, fugio hum preto escravo de Moysambique, por nome Griego, levou vestido calça e camisa de algodão de Miassa, he de estatura alto, tem no braço esquerdo huma marca de fogo quadrada, e andava vendendo verduras em hum a stoa quera da mesma andava ou tiver noticia, dirija-se ao Logradouro Novo defrente da Igreja em casa de João Guilherme Gite, ou na rua do S. Pedro n. 54, que receberá boas alvirgas.

52 Sexta feira 24 do corrente a tarde, desappareceu e hum moleque que não sabe suas, ando levar hum recorta de hum vestido, he Moysambique, chama-se Bellardo, tem sinuca de braga, com a marca F. P. B. no peito, e as pernas alguma tanto arquiadas, levava vestido calça, e camisa de riscadillo azul; quem o levar a casa de seu Sr.

no nº 20. Pato: n. 18. ... que então receberá muito boas vivências.

53. Fugiu em dia 25 de Junho p. p. huma negrinha por nome Maria, fugiu Benguelo, de idade 14 a 15 annos, bonita, polinta, e com a marca M. H. no peito esquerdo...

Perdas.

54. Esta desercionista do hum volume das obras completas de Jean Jacques Rousseau, he o 23.º, na ordem das volumes, e o tomo 1.º da Confissões, da edição impressa em 1793...

55. Domingos 26 da corrente, desercionistouse hum cavallo que havia parado diante do hotel-quin da Lapa...

56. Desercionista hum bilhete n. 445 de que a Letra de J. Jose, que puzo para dentro 27 do corrente com a sua extracção...

57. Fraçoes de doze de Fialta faz sciante que perd-u huma Carta de Bando de Paizavel, por falta quem ach-u...

58. Na noite de dia 22 do corrente, desappareceu huma cacha com leite de leite de D. Manoel, assim se alguma...

Achados.

59. No dia 23 de Junho appareceu hum envelope de chapéo de palha grande, fiquito de panno branco, e alguns de lã...



NOTICIAS MARITIMAS.

PARA SUCARANA. O muito superior e veloz Bergeatin Ingles MINERVA, fôrada e pregada de cobre e da pátina classe Capitão J. Watson, que se acha em direccao para o ditto...

PARA BARRAGAN. A muito superior e veloz Galera Pranceza PHEENIX, Capitão Lemaire, fôrada e pregada de cobre...

PARA MONTAVIEUX E BERGATA-ATRES. A Senaca Argentina MELISSA, que se acha com muito de modo da carga...

commodas; e quem convier dirija-se ao seu Consignatario Dionisio Urioste na rua detraz do Hospicio n. 94.

PARA MONTAVIEUX. A nova e veloz facena Montevideana MARIA GREGORIA recobro carga e passageiros para o que tem excellentes recomodações...

PARA ANTOIA, com moda por Benguelo. A Galera SANTA ANNA FLOR DE LOANIA, abita e mais breve, possivel, para ja tem parte do seu carregamento...

PARA O PORTO A sobre com muita brevidade o Bergeatin ESTRELLA DO NORTE, Capitão Antonio Faria Neves fôrada de cobre...

PARA LONDA. Ha de carregar com brevidade a Galera Portuguez LISIA, fôrada de cobre, e veloz; quem na mesma quizer carregar...

PARA TRINIDAD Bergeatin Americano JEFFERSON, Capitão Pedro fôrada e pregada de cobre e da primeira classe...

PARA HAMBURGO. A muito veloz Galera Hamburguez DOROTHEA, Capitão Jansén, fôrada e pregada de cobre...

PARA HAMBURGO. O muito superior e veloz Bergeatin Ingles HENRY BRUNNEM, fôrada e pregada de cobre...

PARA VENEZA. O Brigue Francês SEIS DE SEPTEMBRO, chapado gradualmente de Angola, fôrada hu bem novo...

TELEGRAMAS.

Saldos no dia 27.

O Brigue de Guerra Ingles Zebra, para o Sul d'America?

Entradas no dia 27.

A Galera Inglesa Carlota, de Londres 55 dias (1), passando 26 dias de familia Inglesa, segue para a Nova Hollanda...

Alcancamos Mds.

- (1) A Miller e Comp.
(2) Sal, e vinho ao Caixa.
(3) Sal, sepreira, e gembes ao Capitão.
(4) Vinhos, fôradas, e ferragens a Ricardo de Vasconcellos.
(5) Vinhos, e papel, a Joaquim Chelca.
Machô, Leacha Conceição 5 dias, melleiras, e refilho ao Mestre.
Ficou a barra a Natio, e ao Norte a Bergatins.



GIORNALE D' INDIZJ GIUDIZIARJ

DELLA

PROVINCIA DI BERGAMO

N. 7876.

E D I T T O

D'ordine dell' I. R. Tribunale Civile di prima Istanza in Bergamo, e sopra le istanze di Giuseppe Riccardi, possidente in Bergamo, difeso dall' Avvocato Giuseppe Persico, si notifica a chiunque, essere stato fissato il giorno 19. Gennajo 1819. pross. vent., alle ore 11. della mattina per la vendita giudiziale al pubblico incanto del fabbricato, e locale del Teatro Riccardi posto in questo Borgo S. Leonardo, di ragione degli eredi del fu Bortolo Riccardi pure di Bergamo, in odio de' quali è stato oppignorato, e stimato in tutto nella somma di L. 64373. 732., e come dall' atto della relativa perizia del giorno 20. Luglio 1818., e che il primo incanto avrà luogo nel sovrà indicato giorno nell' aula verbale del suddetto Tribunale avanti i Regj Commissarij dallo stesso a ciò delegati, per essere deliberato l'immobile predetto al maggior offerente purchè il prezzo non sia minore della stima, e non altrimenti, che sotto i seguenti capitoli, obblighi e condizioni, cioè:

1. Nessuno potrà essere ammesso come obblatore se non previo deposito da farsi nelle mani dei delegati non minore di L. 600., il quale sarà tosto restituito a chi non rimarrà deliberatario, e caderà poi in conto di prezzo quello fatto da chi risulterà deliberatario che dovrà servire al pagamento delle spese di procedura, e subasta.

2. L'asta sarà aperta sul prezzo summenzionato della perizia, e siccome nella perizia medesima furono compresi anche i locali servienti ad uso d'osteria attualmente posseduti da Gaetano Previtali, così questi locali si dichiarano esclusi dalla presente vendita, e conseguentemente viene ad essere diminuito il totale predetto valore della somma di L. 4002. 72. per l'esborso delle quali furono assegnati allo stesso Previtali i sopradetti locali; salvi però sia agli oppignorati, sia al deliberatario, tutti i diritti contro di esso Previtali onde obbligarlo alla restituzione dei ripetuti locali, previa la restituzione al medesimo delle somme, che gli fossero dovute, se, e come sarà di ragione.

3. Il prezzo sarà pagato ai creditori dietro analoga procedura, e ne rimarrà frattanto depositario il deliberatario.

4. Il prezzo sarà pagato in valuta sonante d'oro, e d'argento, escluso qualunque altro surrogato.

5. Tutte le spese successive all'asta saranno a carico del deliberatario a cui incomberà anco ogni pratica ulteriore per immettersi in possesso.

6. Il possesso sarà dato col giorno della delibera all'aggiudicatario a di cui carico decorrerà dal detto giorno il prò del 5. per 100. sul prezzo della stessa delibera, e fino all'effettuato pagamento, oltre le gravanze pubbliche, e pesi tutti inerenti.

7. Mancando l'aggiudicatario alle premesse condizioni, si procederà tosto al reincanto del detto stabile a tutto di lui rischio, e pericolo.

8. Lo stabile si vende tale, e quale si troverà all'atto della delibera, e con tutte le di lui azioni, ragioni, livelli, canoni, e spese attive, e passive, compreso l'annuo canone di L. 250., salvo errore, da pagarsi a questo Ospitale Maggiore, per l'occupazione del fondo, e senza alcuna garanzia nè per parte dell' oppignorante, nè della facoltà oppignorata.

9. Li palchi tutti della quarta fila, e N. 7. 10. terza fila sinistra, 4. 7. 16. 17. terza fila destra sono di esclusiva ragione del Teatro, e gli altri sono di proprietà di particolari, soggetti ai consueti canoni di L. 60. 05. a favore del medesimo fissati col contratto 30. Giugno 1790. a rogito del fu Notajo in Bergamo Giuseppe Pio, esclusi i seguenti i quali sono esenti da ogni canone, cioè li Numeri 13. proscenio a sinistra, 6. 11. 13. terza fila sinistra, 8. e 13. terza fila destra e 14. peppiano a sinistra.

10. Il proprietario del detto palco N. 14. Gio. Batt. Mottini di Bergamo ha libero l'accesso con sua moglie a qualunque spettacolo senza obbligo del biglietto d'ingresso, potranno però essere messi in corso tanto il pagamento del canone pel detto palco N. 14., quanto il biglietto d'ingresso di cui è esente l'anzidetto Mottini, mediante pagamento allo stesso di L. 767. 519. a termini del suo contratto 11. Settembre 1809.

11. Il palco peppiano proscenio a sinistra, ed accessorio è stato venduto alli Caumel, e Cavalier esente dal canone, e dal biglietto d'ingresso ad ogni commedia, ed ogni serata per tre persone di loro famiglia per L. 2400. da essi pagate a due creditori verso la facoltà Riccardi, potranno però detti palco, e diritti accessorj essere redenti, mediante la rifusione delle anzidette L. 2400., e delle spese relative all'istromento di vendita, da effettuarsi prima del giorno 10. Marzo 1819. ai nominati Caumel, e Cavalier.

A comodò dei concorrenti restano depositati presso quest'Ufficio di Spedizione i surriferiti capitoli, ed atto di stima, ed il certificato dei crediti iscritti sullo stabile predetto, con facoltà a chiunque di averne l'ispezione, ed anco la copia sopra domanda.

Il presente Editto sarà stampato, pubblicato, ed affisso nei soliti luoghi, non che inserito nella gazzetta di Milano, e nel foglio indizj di questa Città.

Bergamo, dall' I. R. Tribunale Civile di Prima Istanza, li 12. Ottobre 1818.

DE BATTISTI, PRESIDENTE.

DE MENGHIN } CONSIGLIERI.

P. STAMPA }

PIPINI, Aggiunto.

N. 1711.

E D I T T O

D'ordine dell' I. R. Pretura di Treviglio si porta a pubblica notizia, che Gio. Battista, Elena, Teresa, e Maria fratello e sorelle Rotoli pure di Treviglio col loro libello N. 1711 presentato il 25 corrente Novembre hanno domandato, che sia citato a comparire entro un'anno il loro fratello Fermo Rotoli già caccia-

tore a cavallo nell'armata italiana perduto in Russia nell'anno 1813, sotto la comminatoria, che non comparendo il medesimo, si passi alla dichiarazione di morte.

Avendosi per parte di questa I. R. Pretura costituito in di lui curatore l'Avvocato Gio. Giulio Arrigoni di Treviglio suddetto, gli si notifica questa delegazione, e nello stesso tempo si cita col presente Editto il medesimo a comparire avanti questa I. R. Pretura entro il termine di un'anno, coll'avvertenza, che non comparendo in tempo, o non dando in altra maniera notizia a questa Pretura della sua esistenza, si procederà alla dichiarazione di morte.

Dall'I. R. Pretura di Treviglio li 26 Novembre 1818.

L. E. R. CONSIGLIERE PRETORE

CARCANO.

BONPERTI Cancelliere

N. 10314.

EDITTO

Per parte dell'I. R. Tribunale di Prima Istanza Civile in Bergamo viene col presente Editto notificato a tutti quelli che vi possono avere interesse, essersi dal detto Tribunale decretato l'aprimiento del concorso sopra tutta la facoltà mobile, e stabile esistente nelle comuni di Vilminore, Barsento, e Trescore di Bernardino Giovanelli de' Noia abitante in detta comune di Trescore.

Perciò viene col presente avvertito chiunque credesse avere una pretesa contro il detto oberato Bernardino Giovanelli, doverla insinuare fino al giorno 13 Marzo 1819 p. v. in forma d'una regolare petizione presentata a questo Tribunale, e diretta contro l'Avvocato Bernardino Cometti qual deputato Patrocinatore della massa comprendendo non solo la sussistenza della sua pretesa, ma eziandio il diritto, in forza di cui egli intende di essere posto nell'una, o nell'altra classe, altrimenti scorso il suddetto giorno, nessuno verrà più ascoltato, anzi quelli i quali non avranno insinuato le loro pretese sino al giorno di sopra fissato, verranno senza eccezione espulsi da tutta la facoltà del sumentovato oberato esistente in dette comuni di Vilminore, Barsento, e Trescore in quanto la medesima venisse esaurita dai creditori che si fossero insinuati, e ciò ancorchè loro competesse un diritto di compensazione, o che avessero da pretendere dalla massa un proprio bene, od effetto, o finalmente che la loro pretesa avesse anche ipoteca sopra un bene stabile dell'oberato, di maniera che tali creditori, se mai fossero debitori alla massa, verrebbero costretti al pagamento, senza riguardo al diritto di compensazione, proprietà, o pegno che altrimenti avessero potuto loro competere.

Contemporaneamente restano avvisati tutti i creditori di comparire il giorno 20 Marzo 1819 alle ore 10 della mattina nella sala del Tribunale per passare all'elezione d'un amministratore della massa, o alla conferma di quello interinalmente nominato, come pure per nominare la delegazione de' creditori, coll'avvertenza che i non compariti si avranno per consententi ai compariti, e non comparendo alcuno, l'amministratore, e la delegazione saranno nominati da questo Tribunale a tutto pericolo de' creditori.

Il presente Editto sarà pubblicato, ed affisso nelle forme e luoghi di pratica non che inserito nel foglio degl'Indizj di questa R. Città.

Bergamo dall'I. R. Tribunale di Prima Istanza Civile li 26 Novembre 1818.

DE' BATTISTI Procuratore
P. STAMPA } Cancelliere
MAZZOLENI }

N. 6562.

EDITTO

D'ordine dell'I. R. Tribunale Civile di Prima Istanza in Bergamo, e sopra ricorso della Congregazione di Carità foresto per la Casa di Ricovero in Bergamo si notifica a tutti quelli i quali credessero di poter far valere un qualche diritto come eredi, come creditori, o per qualunque altro titolo legale sopra l'eredità lasciata dal defunto Prete Camillo, figlio del fu Gio. Francesco Pezzoli di Bergamo, che dovranno comparire innanzi questo Tribunale nel giorno 30 Gennaio 1819 p. v. alle ore 10 della mattina personalmente, o col mezzo di legittimo Procuratore, onde insinuare le loro pretese in concorso del Patrocinatore Gio. Pezzoli a tal fine deputato, mentre in caso diverso e non comparendo in detta giornata, si passerà alla liquidazione, e ventilazione dell'anzidetta eredità tra quelli che saranno compariti, e la medesima verrà rilasciata a quelli fra gli insinuati ai quali competerà il diritto.

Il presente Editto sarà stampato, pubblicato, ed affisso ne' soliti luoghi, non che inserito nel foglio degl'Indizj di questa R. Città.

Bergamo dall'I. R. Tribunale di Prima Istanza Civile li 26 Novembre 1818.

DE' BATTISTI Procuratore
DE' MENGHIS } Cancelliere
P. STAMPA }

DE' PONTI Agente

N. 10440.

EDITTO

D'ordine dell'I. R. Tribunale di Prima Istanza Civile in Bergamo, e sopra ricorso di Vincenzo del fu Pietro Colombara abitante in Invario stato piemontese erede ab intestato del fu Antonio Colombara, si notifica a tutti quelli i quali credessero di poter far valere un qualche diritto come eredi, come creditori, o per qualunque altro titolo legale sopra l'eredità del suddetto Antonio Colombara morto il giorno 27 Marzo 1813 in questa R. Città, che dovranno comparire innanzi questo Tribunale nel giorno 20 Gennaio 1819 p. v. alle ore 10 della mattina, personalmente, o col mezzo di legittimo Procuratore, onde insinuare le loro pretese in concorso dell'Avvocato Leonardo Piazzoli a tal fine deputato, mentre in caso diverso, e non comparendo in detta giornata, si passerà alla liquidazione, e ventilazione dell'anzidetta eredità fra quelli che saranno compariti, e la medesima verrà rilasciata a quelli fra gli insinuati ai quali competerà il diritto.

Il presente Editto sarà stampato, pubblicato, ed affisso ne' soliti luoghi, non che inserito nella Gazzetta di Milano, e nel foglio degl'Indizj di questa R. Città.

Bergamo dall'I. R. Tribunale di Prima Istanza Civile li 26 Novembre 1818.

DE' BATTISTI Procuratore
DE' MENGHIS } Cancelliere
MAZZOLENI }

LUNGARETTI A. G. Agente

N. 2838.

EDITTO

Per parte di questa Pretura si ordina, che tutti quelli, i quali credessero di poter far valere un qualche diritto come eredi, come creditori, e per qualunque altro titolo legale sopra l'eredità di Carlo Alberti già Cancelliere della Giudicatura di Pace di Vilminore morto li 13 Giugno 1810 dovranno insinuare le loro pretese a questa Cancelleria personalmente, o per mezzo di un legittimo Procuratore entro il termine di mesi quattro dalla data del presente Editto; altrimenti scorso il detto termine si passerà alla liquidazione, e ventilazione dell'eredità fra quelli, che

saranno computati, e la medesima verrà rilasciata a quelli, tra gl' insinuati, ai quali competerà di diritto. Dall' Imp. R. Pretura in Chiavone, li 3 Dicembre 1818.

L. L. A. CONSIGLIERE PRETORE
LAMPUGNANI.

Per il Cancelliere
ALBRICI Scritt.

al N. 1719. E D I T T O

L' Incita R. Pretura di Treviglio notifica a chiunque possa avervi interesse, qualmente è stato depositato nella di lei Cancelleria l' Istromento 11 Aprile 1816 in rogito del Notajo di Milano Giuseppe Simonetta di vendita fatta dal Marchese Don Carlo Camillo Carcano del fu Alessandro domiciliato in Milano nella contrada del Gesù al civico N. 1281 alli nobili signori Gio. Battista, Costanzo, Giuseppe, Innocente e Girolamo fratelli Piazzoni del fu sig. Giovanni, anche quai comproprietari della dita Gio. Battista e fratelli Piazzoni domiciliati in Bergamo contrada di Prato ai civici N. 1072 1066 con elezione di domicilio in Cereto presso il sig. Carlo Strazza loro amministratore del latifondio del Cereto, ed uniti, palco nel Teatro di Treviglio, e diciassette annui livelli attivi danti in complesso la somma di lire duecento novantatré, soldi sei e dinari nove di Milano pari a L. 225. 14. 2. Italiane, ed è stata fatta l' affissione in Cancelleria dell' Estratto di detto contratto del tenore qui esteso in calce col giorno 20 Novembre 1818.

Si notifica pure a chiunque possa avervi interesse qualmente per le funzioni affidate dal cessato Codice Civile al Regio Procurator Generale è stato nominato il sig. Dr. Gio. Battista Federici di Treviglio, qual Inquiltenente, e curatore anche per rappresentare l' interesse degli assenti, ad ignoti, che potessero avere diritti d' ipoteca legale, giudiziaria, e convenzionale sugli anzidetti fondi, dritti domoj e palco tanto anteriori, che posteriori al Codice Civile.

Si notifica finalmente, che qualora i pretendenti di avere tali ipoteche che non trovansi iscritte, non si insinuassero entro il bimestre portato dall' articolo 2195 del cessato Codice Civile, e dell' articolo 34 del decreto 25 Ottobre 1808 saranno sottoposti alle commissariorie portate dalle suddette Legislazioni ritenute vigenti colla Notificazione Governativa 16 Marzo 1816.

Il presente Editto sarà pubblicato ed affisso nei modi e luoghi soliti ed inserito per tre volte a norma di legge nella Gazzetta di Milano, nonchè in quella di Bergamo.

E il tenor dell' Estratto è il seguente.
Treviglio dall' Imp. R. Pretura il giorno 25 Novembre 1818.

L. L. A. CONSIGLIERE PRETORE
CARCANO.

BONIPERTI Cancelliere
E S T R A T T O

Del contratto seguito tra la dita di Gio. Battista fratelli Piazzoni, ossia i di lei rappresentanti, e comproprietari nobili Gio. Battista, Costanzo, Giuseppe, Innocente e Girolamo figli del fu Giovanni tutti possidenti e commercianti acquistati dal sig. Marchese Don Carlo Camillo Carcano possidente figlio del fu Alessandro venditore, risultante da scrittura 28 Marzo 1816 inserita nell' istromento 11 Aprile 1816 rogato in Milano dal Dottor Giuseppe Simonetta Notajo ivi residente.

I suddetti acquirenti sono abitanti in Bergamo nella contrada di Prato alli civici N. 1072 e 1066,

ed eleggono per causa del presente atto il loro domicilio nello stesso luogo di Castel Cereto presso il loro amministratore Carlo Strazza, ed il venditore abita in Milano nella contrada del Gesù al civico N. 1281.

L' acquisto si è del latifondio di Cereto, il quale consiste in pertiche 4776. 7. amatorio, bosclavo, prativo, con brughiere e vigna in Territorio di Treviglio, Gerra d'Adda in gran parte adacquatorie censite scudi 29624. 3. 4., ed in altre pertiche 44. 2. Territorio come sopra situato nella Comune di Pontirolo in parte parimenti adacquatorie e censite scudi N. 118. 4. 2. di un palco nel Teatro di Treviglio, e di diciassette dritti domoj, ossia annui livelli attivi per la complessiva somma di lire duecento novantatré soldi sei, dinari nove Milanesi pari ad Italiane lire duecento venticinque, centesimi quattordici, che si percepivano dalle dite seguenti così enunciato nel titolo d' acquisto, cioè:

L. 13 : 18 :	-	Milanesi da Pagliocchi.
" 21 : 1 : 9	da	Domenico Dominelli.
" 20 : 15 :	da	Ambragio Dominelli.
" 11 : 1 : 8	da	Francesco Cortesi.
" 14 : — :	da	Vincenzo Pellegrino.
" 14 : 3 : 1/4	da	Michèle Bolandrina.
" 14 : 3 : 1/4	da	Francesco Reducci, e Girolamo Pagliocchi.
" 14 : 2 : 9	da	Domenico Cortesi.
" 14 : 2 : 6	da	Giacomo Cortesi.
" 13 : 13 : 4	da	Santo Bolandrina.
" 11 : 16 : 3	da	Gio. Battista Possenti.
" 19 : 13 : 4	da	Felice Pagliocchi.
" 27 : 16 :	da	Pietro Besmini.
" 13 : 18 :	da	Savio Bosco.
" 15 : 7 : 6	da	Vitale.
" 30 : — :	da	Giuseppe Pagliocchi.
" 23 : 14 :	da	Gio. Carlo Invernizzi.

In tutto L. 293 : 6 : 9 Milanesi pari ad Italiano
L. 225 : 14 : 2.

I quali livelli attivi sono ora in parte consolidati nei nobili signori acquirenti, e in parte trasferiti, e riuniti in altre dite, come segue, ed infatti come segue sopra fondi situati nel comune di Treviglio, come al seguente perticato, ed Estimo nei numeri di Mappa 162 e 163 del Catasto del detto comune, cioè:

Nobili signori fratelli

Piazzoni sopra . . .	Pert. 33 : 14 :	-	Sc. 210 : 1 : 6 : —
Restini Alessandro qu.			
Giacomo, ed Elisabetta qu.	Alessandro sopra . . .	28 : 15 :	147 : - : 3 : —
Del Bosco Francesco qu.			
Giuseppe sopra	111 : 91 :	73 : 5 : 3 : —	
Del Bosco Gio. Battista e			
Gio. Antonio qu.	Giuseppe sopra	2 : 20 : 3	18 : 2 : 7 : 1/4
Del Bosco Sergio qu.			
Antonio sopra	2 : 20 : 3	18 : 2 : 7 : 1/4	
Del Bosco Bartolomeo			
qu. Gio. sopra	2 : 20 : 3	18 : 2 : 7 : 1/4	
Del Bosco Gio. Battista,			
Francesco e Lucia qu.	Giuseppe sopra	2 : 20 : 3	18 : 2 : 7 : 1/4
Pagliocchi Giuseppe qu.			
Carlo sopra	5 : 10 : 6	35 : 2 : - : 1/4	
Pagliocchi Felice qu.			
Alessandro sopra	5 : 10 : 6	35 : 2 : - : 1/4	

In tutto sopra Pert. 89 : 20 : Sc. 583 : 6 : 4 : —

Il prezzo è stato convenuto in lire trecento ottantatré mila, settecento cinquantanove, e centesimi venticinque Italiane.

Il possesso a favore degli acquirenti è incominciato col giorno 28 Marzo 1816: ed il godimento è incominciato col giorno di S. Martino dello stesso anno 1816.

È stato pattuito che in conto del suddetto prezzo si dovessero pagare prima dell'anno mille ottocento dieciotto, lire duecento trentasettemila novecento trenta, e centesimi ottantaquattro Italiane, e che le residue lire centoquarantacinquemila ottocento ventotto, centesimi cinquantauno, e millesimi nove Italiane, abbiano a pagarsi entro l'anno 1818.

Furono già prima d'ora pagate dagli acquirenti in conto di detto prezzo le sopra enunciate lire duecento trentasettemila novecento trenta centesimi settantiquattro Italiane, ed in oltre furono pagate dagli acquirenti stessi in conto di prezzo come sopra altre lire quindicimila trecentocinquanta, e centesimi trentasette Italiane, per cui non sono attualmente dovute a saldo del prezzo suddetto, che sole lire centotrentamila quattrocento settantotto, e centesimi quattordici Italiane.

È stata promessa la garanzia per li suddetti beni.

I carichi prediali sono a peso degli acquirenti dal giorno 1 Gennaio 1817 in avanti.

Li beni suddetti furono venduti col peso di due meste centate per ansoe Milanesi lire trentasei, ed una messa Festiva in ragione di lire tre cadauna, e di un annuo livello di Milanesi lire ventisei, soldi dieci, danari sei pagabile alla Signora Battaglia Vedova Caldarini assentato sopra il pezzo di terra, e case detto del Breviario.

NOTIZIE PATRIE

Questa Provincia che pel dono straordinario della natura ha sempre sostenuto la gloria delle Teatrali scene d'Italia, e di molta parte d'Europa nell'arte musicale, presenta in oggi una serie così grande d'illustri soggetti in questo genere, che l'ocultarne il nome farebbe un torto non solo alla celebrità di ciaschedun individuo, ma toglierebbe alla Patria quel lustro di cui v'è sì giustamente superba.

Siccome però oltre il qui sotto elenco trovansi moltissimi d'anni i sessi che qua e là sparsi sulle Itale scene sostengono lodevolmente le seconde parti, così ci giova sperare, che il meritato elogio de' primi servirà di stimolo agli altri nell'emerita carriera, sicchè potremo ben presto tributar loro quegli encomj, che a' virtuosi s'aspettano.

Fasciotti il maggiore Soprano a Rio Raimero
Fasciotti il minore Buffo a Lisbona
Capitanio Tenore a Lisbona
Donzelli Tenore a Palermo
Nozari Tenore a Napoli
Davide il Padre Tenore a Lodi
Davide il Figlio Tenore a Napoli
Bologni Tenore a Parigi
Belognesi Tenore a Venezia
Rubini il maggiore Tenore a Roma
Rubini il secondo Tenore a Monaco
Rubini il terzo Tenore a Cuneo
Fasciotti Sorella de' sopralodati Prima Donna a Rio Raimero
Marchesini Prima Donna a Brescia
Grazioli Prima Donna a Venezia

Stampa Margherita Prima Donna a Genova
Cassotti Prima Donna a Pisa
Beltran Prima Donna in Alessandria
Donizetti Scrittore di musica a Venezia
Rovelli celebre Violino alla Corte di Monaco
Zanetti il Padre Professore di Violoncello in viaggio per la Baviera con due tenori Figli sonatori d'Arpa e di Violoncello (vedi il n.º 10 di questo Foglio)
Zanetti il Figlio maggiore Professore di Fagotto nella R. Banda Sarda
Zanetti il secondo Professore d'Arpa in Milano
Zucchi il Figlio maggiore distinto sonatore di Violino, e supplente il celeberrimo Professore Boltra al Reale Conservatorio di Musica in Milano
Donizetti Fratello del suddetto, Capo Banda al servizio di S. M. il Re di Sardegna

NOTA dei prezzi medj delle Derrate seguiti nei Pubblici Mercati nei sotto descritti Comuni dal giorno 1. al giorno 7. del Mese di Dicembre anno 1816. in misura locale, e moneta Italiana.

Qualità delle Derrate	MERCATI DI			
	Bergamo	Sarnico	Treviglio	Romano
Formento	l. 27 23	l. 27 22	l. 28 10	l. 26 90
Riso . . .	„ 52 34	„ 41 37	„ 42 65	„ 42 21
GranoTurco	„ 14 35	„ 13 34	„ 13 05	„ 13 68

CALMIERI

STABILITI DALLA CONGREGAZIONE MUNICIPALE

DI BERGAMO NEI SOTTOSBORCHI

CALMIERO CORRENTE DEL PANE

Pane da Prestato di oncie tre, ed 2/3	Cent. 05.
Pane da Prestato di oncie cinque, ed 2/3	„ 05.
Pane Francese detto di Loro di oncie due, e 1/3	„ 05.
Detto, di oncie quattro, e 1/3	„ 05.
Pane detto da Peso per ogni libbra	„ 25.
Pane Francese in Pacotte per ogni libbra	„ 25.

CALMIERO CORRENTE DELLE FARINE E PASTE

Farina di Formento per ogni libbra	Cent. 28.
Farina di Malicium	„ 12.
Paste di prima qualità	„ 52.
Paste di seconda qualità	„ 14.

CALMIERO CORRENTE DELLE CARNI MASSIME

Carne di Manzo da grossa bucca, e fra	Cent. 50.
Carne di Vitello bella e buona colle solite giuste	„ 75.

CALMIERO CORRENTE DELLE CARNI SORIANE

Carne di Manzo, di Vacca, e di Vitello Soriani	„ 56.
Carne di Caprone colle solite giuste	„ 62.

CALMIERO CORRENTE DEL BUTTERO

Butiro di Lodi bello, e buono	l. 1. 74.
---	-----------

Da Luigi Scroggi, stampatore Provinciale.



Giovedì

30 Gennaio

GAZZETTA DI MILANO



Osservazioni meteorologiche fatte all' R. Osservatorio di Milano.

Giorni dell'osservaz.	Barometro	Termometro di Reaumur	Direzione del vento	Stato dell'atmosfera
29 Ore a sera.	pol. 27, lin. 8,6	+ 5,4	Est	Nuv.-Nebbia
30 - 9 mattina.	pol. 27 = 7,6	+ 4,8	Ovest	Nuv.-Nebbia

REGNO LOMBARDO-VENETO.

Milano 29 gennaio.

S. M. I. R. con venerata risoluzione del giorno 9 di dicembre p.º p.º, si è graziosamente degnata di concedere, giusta le norme e colle condizioni volute dalla sovrana patente dell'8 dicembre 1820, un privilegio esclusivo di cinque anni al barone Luigi de Königsbrunn, domiciliato in Gratz nella contrada Hirrengasse al n. 193, per l'invenzione, consistente in una tromba a vapore semplice e poca dispendiosa, che mediante il peso dell'acqua, innalzata e senza fondina e collo d'oca, reca essenziali vantaggi onde elevar l'acqua stessa.

Questa macchina può applicarsi non solo nelle manifatture, nelle birrerie e nelle fabbriche d'acquavite, ma ben anche trasportarsi per lavori idraulici, nell'asciugamento del terreno paludoso, e particolarmente si può unirle alle trombe da fuoco, affine di riempirle d'acqua senza l'ajuto di uomini.

BRASILE.

Rio-Janeiro 1.º novembre.

Il 25 di ottobre tutti i ministri del nostro nuovo impero diedero la loro demissione, e furono suppliti da altri individui. Il barone di S. Amaro è primo segretario di Stato; Luigi di Cunha, ministro della marina; don Tonic, della giustizia; Ignazio di Cunha delle finanze, e de Carvalho ministro della guerra. (Debate)

RUSSIA.

Pietroburgo 5 gennaio.

Il verno è stabilito fra noi, ma è assai mite. Una volta soltanto abbiamo avuto 10 gradi sotto al gelo nel termometro di Reaumur. La temperatura ordinaria è di soli 4 gradi di freddo, e talora ancor meno. La Niewa non fu presa dal ghiaccio che dal 21 di dicembre in poi, dopo essere stata libera per più di 9 mesi, ciò che è senza esem-

pio. Lo stesso giorno 21 di dicembre, è giunto alle coste di Cronstadt un bastimento da Bordò, ma non ha potuto entrare nel porto a cagione del ghiaccio, ed ora se ne sta immobile; siamo sempre senza neve, e il passaggio di comunicazione è aperto.

(Jour. de Franc.)

SVEZIA.

Stoccolma 7 gennaio.

In occasione del felice ritorno del principe reale, il Re assegnò agli stabilimenti di pubblica beneficenza di questa città il reddito annuo di 15,000 scudi di banco al 5 per 100. S. M. ne destinò un terzo a' poveri vergognosi, ed incaricò il governatore di presentarle un progetto pel rimanente della somma.

La Gazzetta dello Stato (Staatzeitung) pubblica il seguente articolo in data di Costantinopoli al finir di novembre:

« Una prova della sempre crescente attività del commercio di Svezia nel Levante, si è che negli ultimi 20 anni più di 550 bastimenti svedesi entrarono con carichi nei porti turchi e ne uscirono. In questo numero circa 300 erano destinati per Alessandria, 200 per Costantinopoli e per i porti del Mar-nero, e 50 per Smirne e l'Arcipelago. Se nella Grecia non fossero insorte le turbolenze che agitano quel paese, un maggior numero di bastimenti svedesi avrebbero corso le acque del Levante anche in quest'anno e ne' successivi a beneficio del commercio. »

Il Re ed il principe reale hanno onorato colla loro presenza una splendida festa da ballo, che gli ufficiali del presidio diedero il 4 di questo mese, ed a cui vennero invitate più di 800 persone. Vi si cantarono variazioni in onore delle LL. AA. il principe reale e la principessa di Leuchtemberg sua futura sposa. (Idem.)

N. XXX - APPENDICE CRITICO-LETTERARIA - 30 Gennaio.

Glisson, n'appayons pas.

VARIETA'

Notabile proprietà del clima di Bergamo per produrre bella voci di canto a principamenti da tenore. - Estratto dalla gazzetta musicale di Lipa.

Ci ha di molti fenomeni nella natura, le cui cagioni ed effetti saranno probabilmente per sempre un mistero per noi. L'Italia (così si argomenta in generale) trovasi al sud dell'Europa fra due mari; abbonda di fiumi e di laghi, ha dolce il clima, e per lo più un cielo sereno: circostanze tutte, le quali agiscono favorevolmente sull'organo della voce de' suoi abitanti; laonde questi, più d'ogni altra nazione, hanno una disposizione particolare pel canto. Tutto ciò è ben detto, ed in parte anche vero; per altro è cosa di fatto che nell'Italia meridionale scarse è il numero dei cantanti in confronto dell'Italia settentrionale, e nominatamente della Lombardia, che ne annovera molti. Se consideriamo inoltre che, per esempio, la città di Bergamo trovasi quasi alla punta settentrionale dell'Italia,

circondata all'est, ovest e nord da montagne, da colli e da valli; non ha né fiumi considerevoli, né clima tanto dolce, eppure vanta gran numero di cantanti e specialmente tenori; che la città di Milano, benché esposta nella cattiva stagione a frequenti nebbie, abbonda non di sole voci di contralto, come si pretende al di là dei monti, ma eziandio di buone voci di soprano e di tenore; che (sia permesso il dirlo) tanti esimj cantanti italiani, anche facendo una lunga dimora ne' più freddi paesi del nord, non cantano men bene (e che non avrebbe perduto la bella voce della Catalani fra le folte nebbie di Londra?), risulterà che le predette circostanze favorevoli alla voce non possono considerarsi come cagioni prossime del tutto, ma in parte. Dobbiamo quindi attribuire questa particolarità ad ignoti motivi locali di clima che manifestano una speciale influenza sulla struttura dell'organo della voce di certi individui, di modo che nello stato di sanità essa è singolarmente agile ed elastica.

Lo Stato romano e la Lombardia hanno climi speciali di uguale temperatura, e producono buoni cantanti. Il clima di Napoli e della Toscana ne produce meno di tutto il Veneziano. Ma la città di Ber-

PRUSSIA.

Berlino 17 gennaio.

3. M. l'Imperatore delle Russie è passato la sera del di 7 da Praga recandosi a Brechowitz, volendo proseguire per la via della Moravia, il suo viaggio alla volta di Varsavia. Passando dall'Alta Austria in Bassa, S. M. fece una visita alla famiglia del principe di Schöenberg a Fraustberg. (Idem)

SASSONIA.

Lipsia 17 gennaio.

Il principe greco Cantacuzeno, a qui giunto il giorno 20, proveniente da Dresda, ove abita da lungo tempo, ed ove soggiorna tutta la sua famiglia.

GERMANIA.

Magonza 17 gennaio.

È morto il filosofo Pitschalt, che si diceva gelato, a quante fiate, per essere ad una botte. È noto che un'antica malattia (Paraplegia) non lasciata volontariamente. Il medico olandese Diagen ha scelto un genere di morte affatto opposto, e giustificò il risaputo che avvenne al suo secondo alla filosofia di abbandonarsi agli estremi.

BAVIERA.

Munaco 16 gennaio.

Il Re, con lettera autografa, in data del 1.º del corrente, ha definitivamente nominato il generale Mullot, ministro della guerra.

— Il teatro di corte, che il fisco distasse il dì 14, era stato aperto il giorno 21 di ottobre del 1818; l'erede questo superbo edificio non ebbe che un'esistenza di 4 anni e tre mesi. È legge d'osservazione che quello di Wionville rimane intatto 20 anni fa, la sera appunto in cui fu inaugurata l'opéra (come che si contò al teatro di Mosca. (Idem)

SPAGNA.

Madrid 17 gennaio.

Nell'assemblea di ieri le cortes ricevettero, col mezzo del deputato Galliano, il progetto del messaggio da recarsi al Re, in risposta alle note diplomatiche dell'Austria, della Francia, della Prussia e della Russia.

— Il conte Demak, ministro di Danimarca, è partito Patriota di Madrid approfittando d'un congedo che aveva precedentemente ottenuto dalla sua corte.

— Le cortes decretarono di versare due milioni di reali di reddito iscritto sul gran libro del debito pubblico, affine di regolare col governo inglese le somme che egli reclama dalla Spagna per le già note perdite fatte dai corsari della perala.

— Il ministro delle finanze zarzo raccolse in una casa parecchi seguitanti di Madrid per ottenere dieci milioni di franchi, corrispondenti a 40 di reali, offrendo un'ipoteca di 500 milioni, che non esiste.

— La requisizione generale dei cavalli non ne produce che 100.

— Il deputato Isturiz, geniale tra i più famosi della famosa repubblicana, fu nominato il 7 presidente delle cortes, in luogo del sig. Oliver.

— Il reggimento d'Almania dei pastori da Madrid, e gli veterani di quello di Alcantara e quello di Isabella di Navarra. Dicei che questo trionfamento ebbe in mira di festeggiare il ministro contro i conservatori, il cui partito è favoreggiato dai capi del piano dei dotti reggimenti. (Monitor)

INGHILTERRA.

Londra 17 gennaio.

Finidi pubblici. Ancoi della banca 145 1/2; 3 per cento ridotti, 80; 4 per 100 consolidati, 120 1/2; 5 per 100 in corso, 80 1/2; 3 per 100 per 100, 120 1/2; 4 per 100, 95 1/2; 5 per 100, 95 1/2; 5 per 100 francesi, 88 fr. 10 c. — Abbiamo risposto con viva soddisfazione che la salute del Re prosegue a stabilirsi. (Courier)

FRANGIA.

Perpignano 8 gennaio.

Un armistizio di questa città è obbligato di provvedere l'esercito della Fede d'una gran quantità di fucili. Altri due individui, di cui l'uno è capofila, si sono presentati obbligati a cedere commissionazioni dei loro generi. Le scabelle verranno spedite nell'autunno seguente. Si dice che i soldati della Fede si esercitano nei loro alloggiamenti al maneggio delle armi, e che i loro ufficiali ostano la speranza di mettere queste prime armi nella patria loro. — A malgrado delle voci di pace, resta più che mai lavorando nell'arsenale di questa città, ove si allestisce gran numero di ciribucce, e fatto è un gran movimento. (Quotid.)

BOGONA 9 gennaio.

Spargesi la voce, fra i molti rifugiati spagnoli che abitano fra noi, che il generale Quenda giacerà qui da un istante all'altura per recarsi a riunire il comando dell'esercito della Navarra. Le voci di guerra colla penisola all'instaurazione cattura. (Idem)

PARIGI 10 gennaio.

Oggi dall'ambasciatore di Roma è partito un cortese straordinario per Pietroburgo; un'altro si parti dal ministero degli affari esteri per Madrid; un'altro si recò verso il duca di S. Lorenzo ambasciatore di Spagna, che partiva da Londra, e ne ha fatto spedire un'altro per Madrid.

— Associazioni onerosa annata più a' suoi un consiglio de' ministri, in cui si trattò del richiamo del nostro ambasciatore a Madrid. Aggiungo che la maggioranza fa di guerra che dovesse essere terminata immediatamente; e che il ministro labor di quest'ordine, al sig. Lagarde, sia stato spedito la sera scorsa. (Idem)

— Il giornale della Monella pubblicò che segue in data del 16 di gennaio.

« I disordini avvenuti in un paese del Belgio derivano dall'eccesso di libertà la guerra insuperata sulla macchina del grano. Parendi allungamenti abbina lungo in alcuni villaggi del gran distretto di Lox-lebourg, e alcuni degli impieghi delle dogane e delle contribuzioni compromettera la loro vita. Dicei che alcune famiglie del distretto d'Arice e de Vitte sono venute a cercare un asilo ne'»

parte di esse a tale riguardo un esempio che non ha il simile. Ad una approssimazione i seguenti costumi hanno viventi, e che quasi tutti sostengono l'arte loro in Europa e in America.

Trovi il Nazione di tutti i cantanti Giovanni David e suo figlio Giovanni, Vigonzi (*), Nanni, i tre fratelli Bolani, Bionelli, Belgio, De Capitani, Borlogi (maestro di canto nel R. conservatorio di Parigi), Bianchi Frosinini, Bianchi Adamo, Perini, De Ivani, Mangiamoni, Rossi, Pertini, Rosella, Lombardi, in tutte parti usate.

Fanti Fasiotti, Ben Giovanni, Maltrichini, Nè e Fontana. Cantatori. Crimi, Corini (ambidue soprani) Martellini, Coroni, Fasiotti (alto e tre contri-alti). Violini alla corte del Reale; Bertoldi, Ceresa, Gentili, Beretta (alto e quattro quartetti).

Alcune Fasiotti al servizio della corte del Reale. Questi sono i cantanti svedesi, per la maggior parte buoni, quali

(*) Questi cinque cantanti si sono negli ultimi giorni della nostra partenza.

in numero di guerra, che appartengono alla città di Bogona, e de' quali, fra gli altri, il maggior numero ha voce di tenore. Ma qualche altri viate anche fra i suoi figli il celebre Leonelli, fondatore di una nuova scuola di violini; l'egregio suonatore di violino Bartoli; e i famosi fabbricatori d'organetti organo fratelli Bernardi e fratelli Rossi, che ne costruiscono a centinaia. Trovansi anche alcuni i migliori suonatori di campana. Merita anche di questa città, nella cui provincia costruiscono i nostri tutti svedesi d'ogni maniera di lettere e di scienze e d'arti, di fornire istruzione l'istruzione del mondo materiale. Ma questa parte, intanto anche per la sua attenzione particolare e per la sua alta parte, resta del 1.º suo figlio ex Saverio Meyr, il quale, benché italiano di origine, si si è naturalizzato colla sua lunga dimora. E così meritò, come competitor, con grandissimo merito, e la sua seconda patria stessa in cui non meno l'egregio artista che l'uomo religioso, culto e bello.

villaggi del dipartimento della Manilla, limitati del Paralelo.

— Nel *Boletín* mensuale del 23 di gennaio si legge: « Un giornale della capitale menzionava che alcuni governi hanno ritenuto di utilità la reggenza di Spagna, e che questo importante notizia fu comunicata al sig. marchese di Malibarda presidente della reggenza stessa. Quantunque la decisione è la sola di questi fedeli spagnuoli sono meritevoli del più grande elogio, alcuni dei membri della reggenza non ha ancora fatto ufficiale a noi relativi, da parte di nessun governo. »

— Si dice in Parigi che il conte di Villèle, risolvendosi il movimento delle finanze, abbia data la sua dimissione dalla presidenza del consiglio.

Processo sul prelato della reggenza di Spagna
proferito dal governo rivoluzionario di quel reame.

Gran concorso di spettatori aveva occupato di buon'ora tutta la sala d'udienza del tribunale, le cui gallerie erano pure assiate di grandissimi curiosi. Tra i membri dell'ambasciata spagnuola e parecchie altre illustri persone stavano fra le molte file. I sigg. Mingia e Delacour-Franville, quest'ultimo della detta ambasciata, erano presenti come lo erano pure i sigg. Guarnier e Bouché di Le-Comberg francesi, e i loro avvocati. Il sigg. Mingia fece la sua deposizione, dopo di che il presidente ha chiesto ai presentati se ricordavano d'aver gli autori e distributori del progetto per il pretto. Ma l'uno dell'altro non sapeva niente, e la causa non potè essere rimessa a otto giorni, attesa l'assenza del sig. di Gotsche, la difesa di cui si adde, ed alcuni in attività d'obbligazione l'Alfaro. Questo giorno corrisponde a quello della seduta reale per l'apertura delle camere. Del tutto sembra certo che le conclusioni, le quali saranno prese a nome del sigg. Guarnier e Bouché dal sig. Guarnier, debbano per conseguenza riguardare la competenza del tribunale, e non della qualificazione di reggenza di Spagna, che aveva inserita nel progetto, riguardando come un'ovvia per S. M. Cattolica e la costituzione di questa monarchia d'indole assoluta, e non potendo assolutamente giudicare una tal qualifica, la quale spetta dal fatto al diritto del Re, ed è il suo patrimonio per virtù d'una successione della natura, del genere e della specie, e di assicurare i trattati d'alleanza. Il sigg. Guarnier e Bouché chiedono quindi che il caso di S. Lorenzo, di cui si è parlato a Parigi, sia soltanto di appello nel modo che ripeterà più appresso, e a S. M. il Re di Francia.

— Si sa che l'ambasciata francese a Londra sta per partire al sig. de la Bourdonnaye, ed una ambasciata si pensa di fare al sig. Delort; aggiungendosi che questi due il paese non l'accettarono. Si sa che il sig. Helye ambasciata si accinge a imbarcarsi a Costantinopoli, e che l'ambasciata partirà al suo posto. (F. F.)

Altra del 21.

L'ambasciata era al conte di Corbière, ministro dell'Interno, lunedì del 21.

— Nel S. M. si vedeva in particolare udienza il pretto della Camera, il duca di Louvois pari di Francia, e il sig. Fichet de la Rivière deputato.

— La mattina del 20 tutti i ministri si adunano in consiglio del ministro di Giustizia, e Chateaubriand ministro degli affari esteri.

— Sir Carlo Stuart, ambasciata inglese alla nostra corte, accorre per sua sua dimissione.

— Un generale militare si annunzia in modo positivo il richiamo del conte Lagarde dall'ambasciata di Madrid.

— Il colonnello di S. M., comandante il 3.º reggimento a piedi del corpo reale dell'artiglieria, e il colonnello Gatty, direttore delle regie fabbriche d'armi, furono promossi al grado di marescialli di campo.

— Tutti i deputati ricevettero la lettera d'invito per la seduta reale del 23 di gennaio.

— Quarantotto del 20 — 81 de. 20 e.

— Il *Messenger* del 21, citando l'*Étoile* di ieri, an-

nunciò queste notizie — « La tattica delle notizie è incompiuta oggi con attività e la futura loro non può essere pronunziata riconsiderata atteso un ribelle ribasso sui fondi. Ecco le voci che si diffondono, e che noi annunciamo coll'istesso valore — 1.º Dicitasi, giusta i giornali della mattina, che il marchese di Venos era giunto a Parigi dalla linea d'osservazione, ed attribuiti a questo arrivo notizie importanti. — Ma si sa che il marchese di Venos non partì punto dal dipartimento dei Paesi orientali. — 2.º Un dispaccio telegrafico, ricevuto da alcuni speculatori, annunzia che Mina aveva già analizzato l'esercito d'osservazione. — Ma Mina, secondo le più recenti notizie, si trovava a Barcellona; egli è alquanto lungi dai Paesi. — 3.º È deciso che un ministro vorrà al prefetto, e gli si dà una dose di accenti. — 4.º Si fa partire oggi per l'esercito il ministro della guerra accompagnato da S. A. R. il duca d'Angoulême. — 5.º Si è decretata una leva di 100,000 uomini sulle classi anteriori al 1848. — 6.º Diecimila uomini della guardia reale hanno ricevuto ordini di partire. — È facile lo scorgere che dalla stato attuale delle nostre relazioni col governo di Spagna derivano tutte queste voci, ma è certo che in questo momento esse materialmente circolano, ed hanno ciononostante grand'influenza sui fatti pubblici. »

— Le ultime notizie di Madrid rappresentano quella capitale affetta in preda al delirio rivoluzionario. Vi si rievocarono le scandalose scene dei tempi in cui questo delirio era agli estremi nel balzare della ribellione di Francia. Il deputato Argallès, che è il Marat della penisola, fu gettato in trionfo dai dimostranti. //

Notizie di Spagna.

Figueras e granja.

Mina, uscito il dì 2 dalla Sea con 1500 uomini, prese la direzione d'Figueras e giunse ad Olona il dì 3; lo stesso giorno un convoglio di 300 mulo, sotto la condotta di 200 uomini, giunse in quest'ultima città. Mina si recò incontro al convoglio partito da Barcellona, che sapeva dover passare da Olona ed Figueras, attraverso a vie dispartite e fuirescoltite ad un colpo di mano. Il dì 4 il convoglio presentò il suo cannone, e dopo averlo condotto a buon porto, Mina rientrò alla Sea la sera del 5; dopo questo momento le truppe si ritirarono a Gualillo, e dal lato de l'Andorra, il fragore è fortissimo. Tre bombe sono cadute sulla cattedrale della Sea, e protrono nell'interno dell'edifizio. (F. F.)

Strasburgo 15 gennaio.

La durata e l'intensità del freddo traggono dal fondo delle campagne del Voghesi e delle nostre foreste i lupi, la cui comparsa nelle nostre pianure è cosa per noi nuova. Questi animali vanno sollecitando la campagna, e spargendo dovunque il terrore. Il giorno 9 si ne vide uno sulla spianata, e vicinissimo alla porta dello spedale. Il cane di custodia andò a ferire in persona, e si aggrappò a una ruota del biro, che apriva questa uscita da quella di Geropolitica, ed ora si accostarono un lupo ed una lupa. Quest'ultima fuggì, ma il primo fermossi; il cane appunto il facile, gliela scorse contro. Il colpo non partì nell'istante cercato per mala sorte insensibile la polverire, ma col secondo il cane ferì il lupo nel ventre e lo distese al suolo. L'animale si rialzò ben tosto, e s'avvicinò contro il cane, che per buona ventura fu salvato da un altro cacciatore, il quale accorse in di lui aiuto, e tentò d'uccidere il lupo ferito. Altri due lupi furono qui poi recati da Feggereheim, ove rimasero accinti. Gli scorsi giorni un viaggiatore trovando sulla strada di Parigi tra Fardoulain e Malbroum, un lupo che egli non vide appiattato, stava in pensiero di scagliargli addosso, allorché giunse la diligenza di Parigi. Gli si gridò ch'è taluno sollecitamente sull'imperiale della carrozza, lo che il viaggiatore ebbe appena il tempo di fare. La diligenza partì di gran galoppo, ed il lupo spaventato fuggì a traverso le campagne. (Idem.)

SVIZZERA.

Il conte di Capodistria, il quale poco tempo dopo il suo arrivo a Ginevra, era caduto gravemente malato, è ora del tutto ristabilito; ciononostante si crede ch'è probabile ancora il suo soggiorno in quella città. (P. S.)

BORSA DI MILANO.

Corso del cambio del giorno 29 gennaio 1853

Parigi	1,022	—	Trieste	2,552	D.
Lione	1,020	—	Ambrigo	1,883	D.
Genova	83,8	D.	Amsterdam	1,178	—
Livorno	5,301	L.	London	25,180	D.
Venezia	95,5	L.	Francforte	23,187	D.
Augusta	3,558	L.	Roma	8,285	D.
Vienna	2,552	L.	Napoli	4,205	—

Prezzo degli effetti pubblici mercantili del giorno 29 gennaio 1853.

Inscritta casa consolidata in regola dell'anno reddito del 5 per 100 sul Monte Leoluca-Veseto, godimento 1.º luglio 1852, cogli interessi sugli interessi de' due anni anteriori 1814 e 1815, 85 1/2.

Arrivi e partenze da Milano del giorno 28 gennaio 1853.

Arrivano i signori	Avogadro, cavaliere, di Novara.
Correio, marchese, di Brescia.	Müller, signor, della Svizzera.
Galvagno, I. R. consigliere di governo, di Venezia.	Favari, I. signor.
Orzi, conte, di Genova.	Melo, avvocato, per Bellinzona.
Piatti, signor, di Piacenza.	De Clerico, signor, per Lugano.
Jenni, podestà, di Novara.	Berti, profess., per la Svizzera.
Fazio, signor, di Lugano.	Costa, signor, per Genova.

PREZZO DELLE GRANAGLIE DELLA SCOSIA SETTIMANA.

	Maggiore	Meno	Adquato
Frumento	lr. 26 10	lr. 21 40	lr. 24 60
Segale	» 15 10	» 14 50	» 14 50
Nigella	» 9 50	» —	» —
Molassa	» 14 30	» 13 20	» 15 14
Riso	» 41 75	» 38 36	» 40 48
Avena	» 13 51	» 11 50	» 12 38
Lupini	» —	» —	» —

SPETTACOLI D'OGGI.

I. R. TEATRO ALLA SCALA. Dalla compagnia comp. Ferra il ruolo *Piero ed Antonina*, un attore due batti.

L. R. TEATRO ALLA CASSINARA. Ferra da ballo in prima sera.

TEATRO DI. II. rappresentazione *L'Esilio*, musica del sig. marchese Costa, col ballo *L'Amore*.

TEATRO LANTERNA. Esercizi acrobatici eseguiti da madama Barbi e Compagnia.

TEATRO DELLA MADONNETTA (della Gioconda) al circolo Zevio e altri.

SALA DELLE MADONNETTE al Ponte de' Farini, circolo de A. Marchi, si recita il dramma di *Madama* sotto la mano di Giacobbe.

All'albergo del Gariboldi nella corte de' Servi, al primo piano, dalle ore 11. alle 2, e dalle 5 alle 9 della sera si fa vedere il *Fuoco* di Fraga, capitale della Russia.

(Francesco Piani, Editore ed Editore.)

Milano 30 Gennaio 1853.

FOGLIO D'ANNUNZI.

N. 30.

AVVENZI PISCICATO.

Trattato dell'arte di pescare, secondo il metodo del cavaliere e degli altri animali domestici, di Gio. Battista Paganini, professore di clinica nell'I. R. scuola veterinaria di Milano. Opera postuma. Un volume in 8.º Prezzo lire 3. 50, in carta velina, lire 5. Milano, dalla tipografia di Giovanni Silvestri agli arabi del Duseo n. 934.

Dal libro Rodolfo Vinnata, tradotta di S. Lino n. 470, si è pubblicata il primo volume della celebre opera del sig. abate Godeo intitolata *Confutazione degli errori del sig. Di Foltaire, in fatto di religione, secondo Lettere di alcuni abati portoghesi, tedeschi e polacchi, al sig. Di Foltaire, con un breve Glossario ad uso di quelli che leggono le di lui opere, e l'aggiunta di quattro memorie sulla fertilità della Giudea. L'opera è divisa in 5 volumi in 4.º di abbonamenti: ogni volume in carta reale spagnuola velina, con caratteri della fonderia Didot stampo nuovo. Per riceverne basta l'acquisto di un volume il prezzo d'ogni volume a lire 2. 50. Alla pubblicazione del 4.º volume il prezzo più non associati sino a quello di ogni opera associato. Per la fine di ogni volume l'opera sarà completa.*

La sostanza è fatta da celebre penna alla decima edizione di Lione, e le immagini che furono impaginate per una continua correzione.

Quando la suddetta opera del sig. Godeo comparve in Francia, essa lesò uno stranissimo rumore di sé, e la maggior parte dei giornali di Francia, d'Inghilterra e d'Oltramaro ne fecero il conto più favorevole. Rappresentò il racconto di Chateaubriand nelle sue opere *Piaggio in Giudea* con le espresse. *L'editore delle Lettere di alcuni abati portoghesi ec.*, è uno di quegli uomini la cui fama si affrettò durante la vita della celebre letteraria, una che quindi più cresciuto di riputazione presso la posterità.

Si crede opportuno di accennare che la suddetta opera non è soltanto raccomandabile ai parrochi, religiosi, padri di famiglia ed incaricati dell'educazione della gioventù, ma lica anche ad ogni altra classe di persone, essendo lo scopo dell'autore quello di mostrare ad evidenza gli errori e

le contraddizioni del sig. Di Voltaire in fatto di religione, e di somministrare armi invincibili per confutare ed abbattere la incredulità.

L'editore Fiumara.

Avviso musicale.

Gio. Ricordi editore di musica, contrada di S. Margherita n. 1118, e disimpegno all'I. R. teatro alla Scala, ha l'onore di rendere avvertiti i signori associati alla *Biblioteca di musica moderna*, per l'anno corrente aver egli pubblicato i seguenti fascicoli.

Classe 2.ª Fascicolo 1.º e 2.º

Ottavo gran ballo tragico composto dal sig. Giacomo Gouss, edito per parte forte, n. 1740, lire 5.

Tre post-parsi per il loco-piano sopra testi di Mozart, Paisiello, Meyerbeer, Weber e Spontini, n. 5, n. 1540, lire 3. 50.

Classe 3.ª Fascicolo 1.º e 2.º

Requiem 3 trios concertate pour Solo, e voce et basse, num. 1447, lire 8. 50.

Oltre i sopraccennati pezzi viene la face

Janina. 3.ª Duetto per flauto e violino, n. 1497, lire 3.

Bochsa. Minuet et gavotte da ballet de Nina, avec introduction et variations pour la harpe, num. 1137, lire 2. 50.

Detto Fantasia et variations sur l'air irlandais pour la harpe, n. 1094, lire 2. 50.

Detto Les cloches bleues, chœur musicale irlandais, fait avec variat. pour la harpe, n. 1095, lire 1.

Detto Ziti, ball. tra du Barber de Seville, arrangé en rondo pour la harpe, n. 1184, lire 2. 50.

Detto Fantasia et variations sur l'air de Don Juan, Pédale continue, pour l'orgue, n. 1181, lire 2. 50.

Caricature. Post-parsi per organo, canto inglese e flauto, estratto dalle opere di Rossini, n. 1180, lire 2. 50.

L'editore suddetto si fa un pregio di prevenire i signori direttori e professori che per la fine del corrente anno escira da suoi torchi la grandiosa opera del sig. Luigi Tondelli intitolata *Metodo completo per il violino*, n. 600, lire 24.

Magazzino di carbone, carbonaglia e legna da fuoco.

Nel magazzino stesso nella contrada di S. Michele sul Duseo di contro alla chiesa di S. Agostino

si vende carbone forte di buona qualità proveniente dal lago Maggiore, per ciascun moggio franco in casa del compratore, avvanza sia il luogo entro la città, lire 4. 10.

Quando l'acquisto sia in circa si moggia 12, parte franco in casa, lire 4.

N. B. Per quelli che hanno propri mezzi di trasporto, lire 3. 50.

In quanto alla carbonella e legna da fuoco saranno praticate tutte le facilità possibili.

Sarà facoltativo al compratore di farsi misurare il carbone in propria casa.

NOTIZIA. N. 285-8.

D'ordine dell'I. R. tribunale di prima istanza civile in Milano, sopra domanda dell'avvocato Alessandro Quattrini, qual curatore degli eredi ascendi del fu Giovanni Caprini, cionò di Carl'Antonio ed Andrea figli di Angela Stappasi, una Caprini, non che sopra domanda del medesimo Gio. Stappasi, di Gio. Batt. Caprini, per decreti di lei 841, e Carl'Antonio Stappasi per decreto di lei 840, e Agostino Giacomo, altro erede, si notifica a tutti quelli i quali credessero di poter far valere un qualche diritto come eredi, come erentoni, o per qualunque altro titolo legale sopra l'eredità del predefunto Gio. Caprini, morto il giorno 20 proximo pass., con terminazione al 15 maggio 1854, che dovranno comparire innanzi questo tribunale il giorno 5 del proximo venturo febbraio 1854, alle ore 12 pomeridiane, o per mezzo di legittimo procuratore, onde insinuare le loro proposizioni in conoscenza degli eredi; negare in caso diverso, e non comparire in detta giornata, si passerà alla liquidazione e ventilazione dell'eredità tra quelli che saranno compariti, a termini e per gli effetti del 58 813 e 814 del codice civile austriaco.

Il presente edito sarà pubblicato ed affisso ne' muri a lungo volere, ed inserito anche nella Gazzetta di Milano a cura degli eredi.

Milano, dall'I. R. tribunale di prima istanza civile, il giorno 6 dicembre 1853.

Valentini, presidente.
Bella, procuratore.
Pizzani e Lorenzi, consig.

JORNAL DO COMMERCIO,

FOLHA COMMERCIAL E POLITICA.

O JORNAL DO COMMERCIO se publica diariamente. O Preço da assignatura he de 4,000 Rs. por quatro mezes, e de 12,000 Rs. por anno, sempre pagos adiantado. Recebem-se as Assignaturas, e todos os Anuncios e Correspondencias em casa de P. PLANCHER-SEIGNOT, na rua do Ouvidor, n.º 95, primeiro andar.

RIO DE JANEIRO. — SABBADO 14 DE FEVEREIRO DE 1829.

PARTE POLITICA.

CONSTANTINOPOL. *Achmet Bey* Waiwode de Pera e Galata tem sido arvorado em Capitão Pacha! ha poucos annos que o mesmo era *papoush-gi* (Tamanqueiro.) he mais que provavel que elle nunca fora a bordo de alguma Lancha, ou Escalor, e que nunca viru outros mares se não o Bosphoro, ou o mar de *Marmara* porém isto entra admiravelmente no espirito da administração Turca? O destino que o tem designado de ante mão para Capitão Pacha, o terá municionado com todas as prendas e talentos necessarios para preencher as suas obrigações. Os Turcos em semelhantes occasiões se contentão de suspirar hum *Deos he grande.* A mesma exclamação fica ao uzo de todo o Inglesz pio que considera o Ministerio de Wellington!

Exemplos de Longevidade

Hum Jornal Inglesz cita os exemplos infra de Longevidade observados no Seculo 18 na Grã Bretanha.

8	Pessoas chegarão a idade de.....	130 annos.
2 dito	131 ditos.
1 dito	133 ditos.
7 dito	134 ditos.
1 dito	135 ditos.
4 dito	136 ditos.
2 dito	137 ditos.
4 dito	138 ditos.
3 dito	140 ditos.
1 dito	142 ditos.
1 dito	148 ditos.
1 dito	150 ditos.
4 dito	153 ditos.
1 dito	157 ditos.
1 dito	159 ditos.
1 dito	160 ditos.
1 dito	168 ditos.
1 dito	169 ditos.
1 dito	175 ditos.
1 dito	180 ditos.

Nossa imparcialidade nos obriga a que publiquemos a correspondencia infra, à qual não duvidamos que o Sr. Emprezario dê vitoriosa resposta, podendo servir de meio porque de parte a parte as queixas, e agravos se expliquem, e arranjem a satisfação de todos, e momento do publico que sofre mais que ninguém destas guerras intestinas do Imperio Theatral.

CORRESPONDENCIAS.

Sr. Redactor.

A convenção da Companhia Portugueza, feita com o Sr. P. J. de Almeida; e transcrita no Jornal do Commercio de Sabbado 31 de Janeiro n.º 393 nos dá a certeza de termos espectáculo Nacional, e com o Redactor delle (se podemos dar credito ao papel) exultamos por semelhante aquisição; chorando a sorte dos miseraveis Actores que vem gemer de

baixo do capriço do Bacha (sem ser de trez caudas, porque este tem hum sem numero dellas.)

Como o ajuste foi celebrado pelo Sr. Impressario, e só elle he quem possui tal documento, foi elle que o mandou transcrever, e dá a pensar que o sermão, e a distribuiçã das molestias, e culpas são suas; se por elle não foi arranjado, pelo menos deo os dados: mas o que eu dezejara saber he onde está a *benignidade do Emprezario*, se foi achada por elle mesmo, ou comprada por elle ao S. Redactor. Não posso digerir a tal *benignidade*, e convído a todos os que sabem a historia escandalosa do Impres.... (digo do Theatro) ajuntarem-se comigo para buscar onde estará escondida a *benignidade do Impressario*. Vamos por aqui... de hum zanga (já se sabe de ajuste de contas) que o Sr. F... teve como Victor P. de Borja resultou dispersar a Companhia Nacional, e admitir huma Italianna, e jurar elle publicamente, que jámais a haveria, só por não admitir Victor: e agora porque aquelle vai progredindo nas assignaturas do novo Theatro, não só lhe tira os assignantes como manda vir Companhia a todo o preço, para lhe tolher os braços: ora aqui só encontro espirito de enveja, e vingança, e não *benignidade*.

Vamos aos beneficios: o Sr. Impressario quando faz os ajustes, declara a quantidade dos Beneficios que devem haver; pelo decurso do anno, vai dando a seu bel prazer sem lhe embarçar as escrituras, beneficios a quem lhe parece, pela modica somma de metade que recebe, ou desconta na divida do beneficiado: aqui descubro licantina; e não *benignidade*. Os beneficios são dados como paga, para os salarios serem mais favoraveis ao Impressario, logo he especulação, e não *benignidade*.

O Impressario comprou hum beneficio por exemplo a Pasciotti por 400,000 (dizem) ou outro qualquer dá-o ao publico em nome do vendedor aqui se ha, he esperteza, mas não *benignidade*.

Como não achamos no systema dos beneficios a *benignidade* spontada vamos a ver se a há nas pagas, e por factos.

Hum Cantor a quem se devia mais de hum anno, (iseta) quiz levar sua companheira (que veio a ser) acima da serira ver se melhorava de sua saude perdida; pediu dinheiro ao Impressario; assenou-lhe com o não do costume: foi tomar dinheiro a juro (3000 rs.) a hum rebatedor!!! Aqui se ha he barbaridade, e não *benignidade*.

Hum Dançarino (Toussaint) disse que não possuem tal Dança nos Cartazes, porque se lhe devia somma avultada, e sem receber dinheiro não dançava; tirou da sua requisição alguns socos, e ameaça de levar com huma thesoura das mãos do Impressario; isto chama-se despotismo Tarco; e não *benignidade*.

Dous da mesma arte (Falcoz) scabarrão sua escrituras, e são quasi nulos no Theatro; porém como são credores de grandes sommas, e o forte do Impressario não he pagar, mandou-os continuar a servir. Ora podendo poupar esta despeza, conserva-os: a isto chamo eu desperdício, e não *benignidade*.

Majocchini e Piacentini por hum temporal fallarão á sua obrigação, forão reprehendidos, e castigados pela autoridade competente, e a pezar de ser huns dos que mais interesse dão ao Theatro, o benigno Impressario exigio e recebeu (apezar de ter havido representaçã tal, ou qual) a multa estipulada. Ergo rosas; nada de *benignidade*.

Os Carpinteiros, Carpinteiros, Illuminador, e todos os do serviço, pagão 10, e recita sem ver quantia não tendo outro officio não comor fado!! Será isto benignidade.

Os Actores vendo recita cruzada vão pedir ao Impressario alguns dinheiros e di-lhes que sim, e quando os apunha trabalhante fixa hum quarto no producto e retira-se para o delicioso Catete! Será isto benignidade.

Outro se estes factos, e outros que por mais ridiculos não apontar; se a Jovida quasi geral de maior, ou menor quantia, a todos os empregados do Theatro he a benignidade do Impressario, pode o Sr. Redactor guardal-a para os seus. Com o Respeitavel Publico, tambem não se tem portado benignamente porque em dez mezes só lhe deu huma peça nova (Marco Antonio) porque os Dois Gemos era sedida, e o Otello recebeo por huma, outra; e foi em Beneficio, quanto a Mathilde de Schabran consta estar prompta a mais de oito dias, em quanto á Companhia, nos falt-o vestuario, e huma scena, se inda durar a benignidade do Impressario, creio não irá cedo. Note-se, que há duas mezes que se ensaia a Mathilde..... Em huma especulação benigna espera que os Actores fiquem beneficiados para ficar com as peças novas, pagando (quando paga) metade da despesa, se a peça agrada, ora fêz o Sr. Redactor diz que os beneficios não são huma grande peixinha para hum Impressario da tempera do nosso.

O Catalogo das molestias e allegorias que Vm. accretos tambem não abria delle, e a maior de todas, he a falta de dinheiro; e como quem não dá, não pode contar não poderá mesmo a Authoridade castigar homens que são ligados por huma scriptura, se se lhe falla no principal que he a paga á tempo!!! Dado que os Actores dessem parte de doente na resposta da Opéra da Casa, e fossem no regulado dit trabalhar para o ben-ficido (mas que isto fuisse verdade) não pagar a divida do Impressario, não ajudar a viver sua Companhia; não prestar os meios de pagar suas dividas; ja que o Sr. Impressario não lhe dá o que lhe deve pagando-lhe a tempo.

Se houvesse benignidade Sr. Redactor neste caso de que falo!!! Não podera ser com as molestias, hum Theatro aberto anda entre vento demorando, na occasião, em que estão trabalhante as Companhias; bnhadas de suor pelo trabalho; ohe que isto não he historial? eu ja vi o Fasciotti vir vendida de Arance com chapéo de sol (que naquillo caso era de chuva) até se esbrê de bndi-bndi quanto as oitras que se fazem por protecção, era melhor não fallar nisso, para as suas linguas não dixerem que o exemplo vem do Impressario, e se quizer exemplar ha muitos; mas bastará o de Md. Caravaggio, que se por de ter prevenido em sua scriptura o poder ser hipotica a sua vendida em quanto estava nos amemos enleios do Sr. Impressario, como por seis mezes o trabalho dos outros em Santa Paz, mas hum momento de erro fez subir de ponto, os reles do amante trahido, fê-la debutar a pobre em má peça; hum applauso de industria de encanhecada, e a pobre victima, vendo que nem por empenhos, nem por justiça, podia ver o fructo de sua scriptura, despeio-se sem ver real.

As Actores casados tem na sua scriptura tres clausulas, e as que não tem perdem o tempo de molestia, succedendo e mesmo as outras; ora que terá o Impressario com isto, e não se invoga de não ser o Author. Eu queia dizer mais, mas temo me encerde e mesmo que a hum Escriptor que há pende o Sr. Impressario o Sal; e por suas chuzadellas, balizas, e intrigas, conseguio e fizeram-ab o ler, ainda que com bom modo. Portanto Sr. Redactor a maior culpa do dearranjo do Theatro não he a Companhia Italiana, he o Impressario que não sabendo repartir os trabalhos, e papel para ter huma peça prompta em caso de molestias, ve-se na necessidade de fazer cartoes com Ladaicha de nome! A Deus Sr. Redactor não espere seculo de obra Theatral, em quanto houver hum Impressario que não he pontual em pagar, em quanto a Mão Augusta e Beneficencia não se lembrar de que o dinheiro que presta a esta Focna Theatral, longe de ser para pagar os Actores que não tem outra effluo, são..... basta, nada de má lingua. Quiza fêza no peito, não pode exigir o cumprimento, d'elle; por tanto não tenha esperanças, e menos em Mão, que cont-o Cucco.

Seu Sr. Redactor, siem do seu Venerador.

O que Fm. guisar.

P. S. Depois de termos escripto esta tivemos a certeza de que há a Mathilde, e que muito optimamos, e recer-

remo-nos para outro numero disser-mos aquillo que entender-mos.

PARTE COMMERCIAL.

DECLARAÇÕES.

A Assembléa Geral do Banco do Brasil, congregada no dia 31 de Janeiro proximo passado, elego por maioria de votos os seguintes Accionistas para formarem a Directoria, e Junta administrativa no corrente anno. Foi esta eleição aprovada por S. M. o Imperador em Aviso de 6 do corrente, expedido pela Secretaria d'Estado das Negocias da Fazenda.

DIRECTORES.

Table with 2 columns: Name and number. Antonio José Gonçalves Basto... 109, Manoel Gomes de Oliveira Couto... 86, Barão de Inhomerim... 67, Antonio José de Brito... 51

DEPUTADOS.

Table with 2 columns: Name and number. José Bernardes Silva... 123, José Moreira Barbosa... 121, Antonio José de Araújo... 119, Manoel Lopes Pereira Bahia... 117, João de Santiago Barros... 92, Antonio José da Cruz Rangel... 90, Antonio Manoel Machado de Carvalho... 81, Domingos José Teófilo... 59, Francisco Luiz da Costa Guimarães... 57, João Alves da Silva Porto... 48

Em tendo tomado posse no dia de hoje, procederão logo á distribuição dos encargos dequelle Bactório, e solidos eitos para Theozarioo Geral Manoel Lopes Pereira Bahia, e ao seu immediato Domingos José Teófilo, para encarregado da Caixa da Remissão Antonio Manoel Machado de Carvalho, e ao seu impedimento Antonio José da Cruz Rangel; para a Caixa dos Descontos José Bernardes Silva, ao seu impedimento João de Santiago Barros; para o cofre dos Deputados José Moreira Barbosa, ao seu impedimento Francisco Luiz da Costa Guimarães; e para Encarregado da Administração dos Contractos, Antonio José de Araújo, e ao seu impedimento João Alves da Silva Porto. Rio de Janeiro 12 de Fevereiro de 1829.

O Secretario da Junta.

Jacinto Pereira de Paiva.

Quarta feira 25 do corrente mez de Fevereiro, ha de andar imperpetivamente a Roda da terceira loteria de S. José desta Corte e S. João Baptista da Villa Real da Praia Grande. Os bilhetes continuão a vender nas casas do Sr. Henrique José d'Araujo rua Direita esquina da dos Pescadores n. 169, na de José Antonio de Mattos rua do S. Pedro esquina da Candelaria n. 39, na de João de Costa Guimarães rua da Quitanda n. 160, na do Theozarioo da Irmandade José Ferreira da Rocha Araújo rua do Ouridor pagada a Igreja da Cruz n. 28, e na de João Lopes da Silva Couto rua da Misericórdia n. 77.

Livros á Venda.

Livros á vender em casa de P. Plancher Seignot, rua do Ouridor n. 95.

Breve exame do assento feito pelas denominadas Estadas do Reino de Portugal, congregadas em Lisboa aos 23 de Junho do anno de 1828 pelo D. J. A. de Magalhães, prego nos 281s.

Table with 2 columns: Title and price. Historia da Grecia antiga observada para uso da mocidade, e traduida do Inglez, 2 vol. em Brochete 42000, Dictionario Portuguez Frances, e Frances Portuguez por Constantino, 2 vol. edição de 1828... 82000, Aventuras de Telemaco, avec fig. 1 vol. . . . 22400, Guia de conversação Portuguez e Francesa 1 vol. 27000, Le même ouvrage en Brochure. . . . 12280, Fretas do Brasil 1 vol. . . . 800, Formulário para os Hospitales do Imperio do Brasil 1 vol. . . . 38000, Vida de Heloise, e Abelard, traduzida em Portuguez com as cartas amorosas da correspondencia destas infelizes amantes a vol. . . . 12280.

Leilões.

O leilão das fazendas da praça Bella Garbrella, que foi anunciado para o dia 12 do corrente fica transferido para hoje Sábado 14 do corrente mez, e terá lugar na mesma casa na rua d'Ajuda n. 53.

Fernand faz leilão hoje Sábado 14 do corrente, na rua d'Ouvidor n. 96, de moveis, bijuterias, chapéus, lenços de seda &c., que tudo sera vendido por conta de quem pertencer; principiará as 11 10 horas e meia.

Carlos Cassell faz leilão no dia Sábado 14 do corrente em casa das Srs. Maxwell Wigh e Comp., na rua detraz do Hospicio n. 32, de hum elegante sortimento de moveis, cadeiras, espelhos, commoças, secretarias, escrivanhinhas, meublas de noite com lucas, algródies Americanos, meublas ditas, pregos de ferro e de cobre, sabão, e outras miudezas, e hum grande sortimento tintas verde, brancas, amarellas, flor d'aniil, cixtas verdes, jaldi &c. &c. e humna porção de sebediada, que tudo sera vendido por conta de quem pertencer; principia as 10 horas e meia.

Leandro Leão e Castro, fazem leilão e vendem a quem mais der, humna porção de chapéus de palha da Bahia, loiça grossa, e outros pertencente ao carregamento do Patacho S. José Triunfante, no dia 1.º de Fevereiro as 4 horas da tarde.

Segunda feira 16 do corrente mez de Fevereiro pelas 10 horas da manhã, a porta da Estiva, se fará leilão de humna porção de mantiga, em lotes pequenos, por conta de quem pertencer.

Vendas.

1. Vende-se hum escravo angraço, e barbaeiro; quem o quizer, vá a rua nova do Ouvidor n. 12, de manhã até as 8 horas, e de tarde até as 3 e meias.

2. Quem quizer comprar hum molito de idade de 15 annos, bonito e sadio, com muitas habilidades para tudo, sabendo fazer tudo o serviço de humna casa, até entendo alguns meios de cozinhar, e com algum principio do officio de Outeiro, elle francez, he molito bom para pigem, ou para outra qualquer coisa, ao que se applicar, vá a rua do Ouvidor n. 110.

3. Chapéus e botins proximoamente vindos de Lisboa, vendem-se por preço commoço, na loja da casa, n. 44, na frente de Topcho do Ceto.

4. Na rua Direita n. 153, ha para vender muitas Inglezas muito boas, recentemente chegadas.

5. Tabaco Ganga da melhor qualidade possível, chegado a poucos dias da Ilha de S. Sebastião, vende-se na rua do Sabão n. 33.

6. Na rua do Barroiro n. 132, ha para vender humna escova de crinola, bem parecida, lava e cose soffivel, de idade de 10 a 15 annos; quem a pretender dirija-se ao m. acima para ver e tratar.

7. Vende-se a Bogaçhia universal antiga e moderna, em lista da por ordem Alphabética da vida publica e privada de todos os honrosos que tem sido illustres por seus escritos, orações, talentos, virtudes, ou crimes, 3a vol. ha 4.ª edição por humna sociedade de Sabios e Litteratos magnificamente ligada, e ricamente encadernada; quem quizer comprar dirija-se a rua do Ouvidor n. 148.

8. Vende-se hum carrinho de quatro rodas, proximoamente chegado de Hamburgo, que se accomoda 5 pessoas, e pode ser puxado a hum cavalle.

9. Na rua das Viellas n. 193, se vendem os escravos seguintes: humna rapaziça de nação Congo da 15 e 16 annos sabendo cozinhar, lavar, e engomar, servir a humna meza, e a preparar humna brandija de chá, pregar, e vestir humna Sra.; e humna de 8 e 9 mezas muito gordinha e bonita, pelo muito hum leite, e hum trato que lhe fez a dita ama, sabendo cozer, engomar, cozinhar, e lavar tudo com perfeição, e muito boa moçoada para qualquer Sra. por ter sido sempre criada recolhida ao dito emprego de moçoada; quem quizer destas quizer comprar procure das 8 da manhã até as 6 de tarde em o m. acima: advertendo-se que se affiança victor e milistras, e se vendem por sua Sra. se susmeter para fora da Provincia e não se poder levar na sua companhia.

Caspos.

10. Quem tiver e quizer vender humna carroça com lesta, ou sem ella, dirija-se a rua da Moeda n. 23.

Alugueris.

11. Quem tiver e quizer alugar hum preto ou humna preta para fazer todo o serviço de humna casa, cozinhar e fazer compras, dirija-se a rua d'Ouvidor n. 150, ou annuncie por este Jornal para ser procurado.

12. Quem tiver para alugar dentro da Cidade, em qualquer casa, humna sala grande, ou meoza duas, pelas quaes não se duvidará o bom pagamento, quera annunciar por este Jornal para ser procurado.

13. Qualquer pessoa que tenha, e quera alugar hum pequeno sótão, para humna homem com sua mulher, chegado a pouco a esta Corte, ou tambem se houver alguma familia decaete que quera alugar hum quarto em sua casa por algum tempo, a quem isto convier quera annunciar por este Jornal, ou dirija-se a rua d'Ouvidor n. 83, até as 9 horas da manhã.

Prestes.

14. No dia 9 do corrente perdeu-se humna carteira com 136.000 rs. desde o Campo da Aclimação até S. Christovão, rogo se por obrigação a qualquer pessoa que achasse, de a quizer restituir, dando os signos certos e quera annunciar por esta folha, ou se dirija ao Campo d'Aclimação n. 61.

15. No noite do dia 12 do corrente, perdeu-se nas cercançãs de S. Francisco de Paula, humna sacota de prata de dois tempos, quem a achasse, e a quera entregar, o polera fazer na rua do Sr. Jos. Passos n. 176, ou annunciar a sua moçada, que se dará alvigeras sendo prazos que se exija.

16. No dia 12 do corrente perdeu-se humna porção de chaves pequenas, prestes por humna sigolla, ao pé do Chafariz das Marrecas; quem as achou e levar a rua da Quitanda n. 195, receberá boas alvigeras.

17. Precisa-se alugar humna box ama de leite; quem a dita tiver dirija-se a rua d'Alfandega n. 9.

Noticias particulares.

18. Precisa-se de humna pessoa que se quera encarregar de lavar roupa; quem estiver nestas circumstancias pode annunciar por este Jornal para ser procurado.

19. Precisa-se de humna pessoa perfita em contabilidade e que entenda de scripturação do Commercio por partidas dobradas para dar lições a hum sujeito que já tem principios; quem se quizer encarregar das ditas lições declare por esta folha.

20. Hum Celano Suizo que entende das plantações de Fave se offerece para feitor de humna fazenda, se affiança sua moralidade e fidelidade; a quem convier annunciar sua residencia para se ajustar, ou dirija-se a casa n. 84 rua dos Outeiros.

21. José Lourenço da Silva Junior, Proprietario da Causa Nacional Martin, faz participar a quem pertencer, que na vigem que a dita foi ultimamente a Campos, appareca por haver sido escondido entre outros que foram despartidos, hum escravo que se chamava José, estanco regular, olhos grandes, cara larga, seis cixtas pequenas na testa, nariz grande e largo com humna cova na ponta, pés inchados, idade qüarenta e tantos annos, boca grande, cujo escravo diz pertencer a hum Sr. Linas morador no Valongo, e se coze preto nas Cadeias da Villa de S. João da Praya, em Campos.

22. O Sr. que fez o annuncio no Jornal do Commercio n. 17 de 13 de Fevereiro do corrente não pode dirigi-se a rua do Ouvidor n. 75.

23. Na rua Direita n. 59 deseja-se falar ao Sr. José da Silva Mateiros ou quera declarar a sua moçada para ser procurado.

24. Precisa-se de hum rapaz que seja bom educado, e quera aprender a Boticoaria; quem estiver nesta circumstancia dirija-se a casa do Illm.º Sr. Jeronimo de Freitas Caldas defronte da Candelaria.

25. Precisa-se de hum cozeiro para amassar de mezas e molhos, que este de fazer os pães que abono a sua conducta, e izento do primeiro e segunda Lição, quem estiver nestas circumstancias annuncie por este Jornal para ser procurado.

26. Quem precisar de hum homem para Administrador de

huma fazenda, por ter qualidades sufficientes para isto, intento de primeira e segunda Linha, sabe ler, escrever, e contar, e já foi Lavrador de plantações do Brasil; annuaciou por esta Folha para ser procurado, ou dirija-se a rua do Sálão n. 36, que ahí se diz quem he.

27 Ao pé dos Quartis do Bragança, no armazem numero n. 20, precisa se falar ao Sr. Manoel Joaquin d'Araxjo, e por se ignorar sua moradia se não vai procurar.

28 Precisa-se de hum Capella para huma Capella nova na porta de S. Miguel, termo de Tamandá; qualquer Sr. Sacerdote, que esteja nestas circumstancias de pertencer a se- benfita Capellania, haja de dirigi-se por estes tres dias, á rua da Quitanda n. 209, onde terá todas as informações que precisar sobre este objecto, e com quem faça os seus ajustes.

29 Quem tirasse duas cartas do Correo por engano, por ser do mesmo nome de João Martins Vianna, filho de lhe entregar na rua da Consellaria n. 43, que são de importância, e trahem por vo do hum andar o nome.

30 O Sr. Manoel Rodrigues Nival, pode mandar receber na rua dos Passadros n. 24, huma carta vinda da Bahia, que por se ignorar a sua moradia não se lhe tem mandado entregar.

31 Roga-se ao Sr. Guilherme Ventura Fortuna, ou quem de mesmo nome, o favor de declarar sua moradia, ou dirigi-se a rua Direita n. 37, para ha particulares a respeito de sua mazo Antonio Ventura Fortuna, que se acha em Porto Alegre.

32 Precisa-se de hum cozinheiro intelligente para huma casa de acres, e molhades, que saiba ler, escrever, e não faltar a sua conducta, e seja livre do serviço militar; dirija-se a rua d'Ajuda n. 40 para tratar.

33 Pursuant to a resolution passed at a General Meeting of the Shoppers of the Rio de Janeiro British Subscription Library held on the 30th October; the Secretary begs to inform the Proprietors, that another General Meeting is appointed for Friday the 20th Current, at 6 o'clock in the evening, to be held at the Rooms of the Institution, for the purpose of taking into consideration the propriety of representing the yearly Subscriptions.—Those Proprietors who cannot attend are requested to send in their votes in writing omitting to do which, their consent shall be considered as granted to any increase of Subscriptions the meeting may agree upon.

34 Roga-se ao Correspondente nesta Cidade, de José Gonçalves de Pernambuco, haja de chegar a rua do Sálão n. 124, para negocio que lhe convem.

35 Precisa-se de hum cozinheiro para tomar conta de huma Botica em Recife, mas que entenda alguma coisa de Farmaceutica; quem estiver nestas circumstancias dirija-se a rua de S. Pedro n. 85, para tratar.

Escrvas fugidos.

36 No dia 9 da corrente as Ave Maria, desapareceu de Matta Forres da chácara da residencia de Antonio José Meireles, hum escravo mulato, de nome Joaquim, official de Alfaiate, alto, feições grosseiras, pés mal grandes, e tem o quarto esquerdo descolorado, pelo que conhece, ja outra vez fugio a esta Corte á ceia tres annos, e foi apprehendido, contando que estivera trabalhando na loja de hum Alfaiate, ahí para huma travessa das que desenhão na Praia do Flamengo, e cujo Mestre parece não ignorava que elle estava fugido, foi se esta advertencia para que esse Sr. Mestre, ou outra qualquer pessoa e não admitto em suas casas, sob pena de se proceder conformes a Lei; e a quem do dito maltrato der noticia na mencionada chácara; na rua da Quitanda n. 273, ou na de S. Pedro n. 154, se lhe darão boas ultimas.

37 Em o dia 18 de Janeiro fugio hum escravo por nome Roque, negro Cabiana, muito ladino, de estatura regular, com o pescoço enfiado, e com huas feridas pequenas no dito, quem isto apresentar na rua das Viellas n. 58, receberá boas ultimas.

38 Desappareceu hum moleque baixo, de pés grandes, cabeça pontaguda, e irregular, de nome Jacó; quem o encontrar a rua das Mangueiras n. 12, que receberá ultimas.

NOTICIAS MARITIMAS.

PARA LISBOA. O Bergantim Portuguez FLOR DO MAR Capiteo Hermenegildo Pedroso do Nascimento, que deve-

rá sair com a maior brevidade, por se achar com a maior parte do seu carregamento; quem nelle quiser carregar, ou hir de passagem, queira se dirigir a rua de tras do Hospicio n. 19, a tratar com o seu Consignatario José Lopes Correia e Comp. Tambem se roga aos que ja tiverem carregado no mesmo Bergantim haja de mandar os respectivos conhecimentos para se assignarem.

PARA LISBOA. O bom e velhoiro Bergantim Ingles HERO, quem no mesmo quizer carregar ou hir de passagem, pode dirigir-se aos Consignatarios Francisco Le Boston e C., ou aos Correctores de Navios Hudson e Weguella.

PARA HAMBURGO. O novo e velhoiro Bergantim Suez ELIZABETH, Capiteo Reckman, sahirá sem falta alguma no fim deste mes e pode ainda receber alguma carga; tem-bem tres superiores accommodações para passageiros, dirija-se a Hudson e Weguella, ou com Fretes Miter e Comp.

PARA BONS AÏRES. O muito superior e velhoiro Bergantim Ingles BRITANNIA, ferrado e pregado de cobre, e de muito superior construcção, e tem huas comodidades para passageiros; quem quizer carregar ou hir de passagem dirija-se ao Consignatario Henrique Miller e Comp. rua dos Passadros, ou aos Correctores de Navios Hudson e Weguella na Direita n. 136.

PARA BAHIA. Para passageiros somente o velhoiro Bergantim Americano JULIA, Capiteo Charles Crocker, sahirá para o dito porto Domingo 15 do corrente, e tem excellentes arranjos para passageiros; quem quizer hir de passagem dirija-se a Maxwell Wought e Comp. n. 32 rua de tras do Hospicio, ou ao Capiteo a bordo.

PARA SANTOS. O Bergantim Nacional INDEPENDENTE, sahirá até o dia 12 do corrente, com carga, ou sem ella, quem quizer carregar, dirija-se ao Capiteo no Trapize da Praia (Trapize do Cristo).

Pedidos seus passaportes de sahida no dia 13 do corrente.

Hamburgo	Navio Hamburguez	Fortuna.
Guarinesy	Brigue Ingles	Luzera.
Bahia	Dita Americana	Glio.
Laguna	Lancha Nacional	Sra. de Fielde.
Campos	Dita Dita	Cruzilha Brilhante.

Em franquia de baixo das botellas da Fortaleza de Villegalho.

Brigue Americano	Julio	para New-York.
Galiota Hollandez	Munnikkendam	para Liorne.

IMPERIAL THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA.

Hoje Sábado 14 de Fevereiro do corrente sera, a beneficio de João Liberali, primeiro Rebeza das Danças, ao ha de representar o espectáculo seguinte:

Depois de huma excellente Symphonie a Companhia Italiana representará

A ITALIANA EM ARGEL.

Sendo preenchido o intervalo com a hum aceita Dança intitulada:

A DAMA SOLDADO.

Com todo o aparato, tropa, e banda de musica. Em a qual Madamoizelle Adèle Pallier, em chapeo ao Beneficente executará a parte de Dama.

TELEGRAPHO.

Sahidas no dia 13.

A Galea Francesa Antonia, para Brest-Ayres; dita Suez Boston, para Stockholmo; o Bergantim Ingles Rachelmury, para Guarinesy, Fozes Americanas United, para New York, as Lanchas Protectora dos Anjos, para Campos, Bon Vinçon, e a Lancha S. José, ambas para o Rio de S. João.

ALUGARRINO 776a.

Capitanis, Samaco Armonis 3 dias, ancorar, fio de algodão, e outros generos a varia.

Villa Vigosa, Lancha Sra. d'Ajuda, 6 dias, farinha, e outros generos ao Mestre.

Fica a barra 1. B. B. Nacional, 1 Bergantim Ingles, e ao Norte da barra 2 Aergantins, e 1 Sauxon.

JORNAL DO COMMERCIO,

FOLHA COMMERCIAL E POLITICA.

O JORNAL DO COMMERCIO se publica diariamente. O Preço da assignatura he de 4\$000 Rs. por quatro mezes, e de 12\$000 Rs. por anno, sempre pagos adiantado. Recebem-se as Assignaturas, e todos os Anuncios e Correspondencias em casa de P. PLANCHER-SEIGNOT, na rua do Ouvidor, n.º 95, primeiro andar.

RIO DE JANEIRO. — SABBADO 21 DE FEVEREIRO DE 1829.

PARTE POLITICA.

A pesar de nossa repugnancia a imprimir ataques, e personalidades, inserimos a correspondencia de Sabbado 14, respondendo a hum nosso artigo de Sabbado antecedente, porque a dita correspondencia não era menos dirigida contra nós do que contra o Impressario; aliás a dita carta que sem motivo algum vai tocar com actos de vida privada em nada mudou nossa opinião a respeito do systema dos Benefícios, e do character benigno do Impressario. Alguns factos isolados, não estabelecem o character de hum homem, sim o todo da sua conducta, por tanto como até o dia de hoje não nos consta que hum unico dos numerosos Empregados de todas as classes se retirasse sem que suas contas ficassem justas, e elle satisfeito; e que existem innumeros exemplos da paciencia da administração em aturar desafuros, e negligencias não deixaremos de fazer justiça a natural benignidade do Impressario. Aliás admittidas as anedotas sobre os beneficios como verdadeiras, ellas comprovam a opinião que emitimos, a incerteza do bom, ou mau resultado, para o Beneficiado, e a precizão de transações da parte da administração, para fazer dinheiro, pois que os gastos são enormes, e não for pequena empresa remediar o Theatro e preparar as peças com tanta magnificencia como vimos a Esposa Persiana, e outras e ultimamente a Mathilde, que a pesar do mo agouro do correspondente foi em scena e servio de base a quantos beneficios se precipitão huns em cima d'outros antes que chegue a quaresma, e tem razão os beneficiados de andar de pressa, porque esta Quaresma-passada supponho que veremos surgir hum nova ordem de cousas

Novus ab integro, Seclorum nascitur ordo

na qual todos nós havemos de ganhar, o publico, o Impressario e mesmo os Actores, pois que, se se dividir o medio do producto dos Benefícios, em tantas partes quantas representações Theatraes ha no anno, para gratificação, além do ordenado fixo, a quem representar, os Actores laboriosos, e assiduos nada perderão, no decurso do anno, e se se lhes dar como for justo hum beneficio para o tempo do engajamento, elles então lucrarão muito, pois que o mesmo beneficio, tanto mais solemne quanto unico, renderá o dobro do que actualmente os beneficios rendem. Em França e Inglaterra, os melhores Actores se contentão com hum só beneficio no decurso de toda sua vida theatral. Porém talvez seja pouco. Aqui o costume dos beneficios, que virou em abuso, deve ser modificado, mas não abolido de todo.

Esta discussão nos deixou pouco lugar para fallarmos das peças e dos novos recrutas da Companhia Italiana; por tanto abreviaremos e para despachar de hum vez o que pertence a dança, diremos somente que no Papel da Dama Soldado *Aclea a été charmante* reservando para outro boletim observações mais extensas, pois que vimos este baile, pode se dizer, de espinho.

Mathilde de Shabran não deve ser tratada tão de leve, e momentaneamente quando elle serve de pedra de toque do talento dos Cantores, e achou-se como de cera para seus beneficios.

Mathilde de Shabran he hum imitação de hum peça franceza, comica, porém se parece com o original, como arlequin se parece com hum Consul Romano. Aliás isto pouco

importa. A extravagancia ou insipidez do poema he a cousa mais indifferente; na Italia, e a musica do Orpheo de Pezaro, *maestro por excellencia* todo requenta, todo revivifica, todo edifica.

Na Mathilde o sobredito Orpheo alguma cousa descançou sobre suas louros e temos notado bastantes reminiscencias, mas sempre agradaveis como estes amigos velhos que he delicioso encontrar de repente: he preciso entretanto exceptuar desta critica o original e encantador duetto *non, Mathilde, non morrai* que tanto entusiasmou a Platea, e que Madama Scheroni e Madama Fasciotti cantarão com grande perfeição. O final do 1.º acto, o Sxtuor, se bem que algum tanto pscedido com o final da *Cenerentola*, e o duetto entre Majoranini e Madama Fasciotti são pedaços cheios d'estro e de harmonia.

Vamos agora a execução, temos bastantes elogios que dar e como não queremos pela primeira vez descontentar ou desanimar os novos recrutas, passaremos por alto as criticas.

Agostinho Miró no Papel de Corradino esmerou-se para merecer a benevolencia do publico. Corradino ou Coração de ferro, he Principe de entendimento mui curto, e não obstante sua ostentação de crueldade, hum boa empada de homem; conservar-lhe sempre a competente nobreza não era cousa facil, e nisto o Sr. Miró foi quasi sempre feliz. Sua voz he quasi sempre agradável, e elle nos pareceo superior ao que temos do seu emprego.

O Papel do Poeta bobo he hum lembrança que realça pela extravagancia, e a lembrança de Corradino de lhe confiar a morte de Mathilde passa tudo quanto pode haver de inverosimil, aliás Luiz Foresti tem divertido muito o publico com a caricatura do tal valido d'Apollo; a vivacidade, e estro deste excellent *Buffo* brilharão particularmente na scena de pegar em armas; elle enche o Theatro da sua pessoa, na scena em que conta a Corradino a morte de Mathilde achamo-lo excellent.

Eduardo he Papel da invenção do Poeta Italiano e não haveria nada de mais frio, se o delicioso duetto do 2.º acto não fizessem perdoar todo. Madama Scheroni he digna de o cantar, e não se pode dar maior elogio. Esta cantora, além do seu talento musical, he excellent Comica, e o Theatro ganharia muito em escriturala. Ella cantou sua cavatina do 1.º acto com decidida superioridade.

Em summa a Peça agradou; os Actores antigos, e novos, e aqui Majoranini e Madama Fasciotti merecem hum particular elogio, se esmerarão para divertir o publico, este não se mastrou ingrato, o Impressario não poupan nada para o apparatus dos vestidos, e da scena, e desta forma o anno Theatral se fechará do modo mais agradável para todos.

CORRESPONDENCIAS.

Sr. Redactor.

Havendo entrado neste porto a Cherrua de Guerra Portuguesa — D. Afonso de Albuquerque — trazendo da Costa de Moçambique hum carregamento de 280 escravos, tenho a dizer-lhe a este respeito o seguinte — Que sendo o trafico de escravatura permittido á cidadãos Brasileiros somente, e por isto nenhum Navio negreiro podendo ir carregar nos portos d'Africa sem que vá munido de hum attestado authentico de ser o seu proprietario Brasileiro, e não haver ingerencia de

... neste ponto, divergirão na pena que se deveria impor ao Sr. Deputado e Sr. Senador infractor da Ley, o que occasionou mandarem-se algumas emendas á Meza, concordando na expressão seguinte: *Será declarado indigno da confiança Nacional.*

Quanto ao resto do Art., sua utilidade e necessidade foi demonstrada de huma maneira victoriosa, e evidente, pelos Illustres Deputados Manuel José de Sousa França, e Nicoláo Pereira de Campos Vergueiro, o primeiro no discurso que pronunciou, sustentando o Art., demonstrou, que a relaxação, o pouco caso, que se fazia da nomeação Nacional, tinha sido a causa da dissolução dos Côrpos Representativos, os quaes sendo de muita honra, também impunhão grandes obrigações, e estas são muitas vezes de encontro com os interesses particulares, mobil geral da conducta do homem, em quem o amor da Patria se encerra na conveniencia propria, privando-os de Honras, Dignidades, e Mercês, era solapar os seus alicercos, a causa primeira dessa indiferença: se do facho sagrado huma fiseira do amor Patrio, que embregava o Orador se dividisse sobre aquelles, que inimigos, ou indifferentes ao systema representativo adoptado pela Nação, nós não oviriamos no recinto Augusto da Camara tantas vezes apoyada a sua existencia.

O Sr. Vergueiro provou, que a Ley era necessaria, que a Camara a tinha reconhecido, que a pena era proporcionada ao delicto, pois que maior delicto que o de ir de encontro á Constituição; não pode haver Constituição sem Representação Nacional; não pode haver Representação Nacional sem se reunirem as Camaras, logo a pena he justa e a Ley necessaria. O Sr. Presidente propondo á deliberação da Camara se a materia estava discutida, venceu-se que sim, postas á votação as emendas o Sr. Secretario as classificou; o relógio da Camara retenio duas horas, a Camara prolongou a sessão até acabar a votação, propondo o Sr. Presidente se o artigo passaria tal qual estava redigido, venceu-se que não; se se suprimiria *Será declarado indigno da confiança Nacional*, venceu-se que sim; se a pena seria extensivel durante 10 annos, venceu-se que não, extensiva a 8 annos, venceu-se, que não; extensivel a quatro annos, venceu-se que sim; se esta Ley

era para todas as Legislaturas, venceu-se que sim. A's tres horas menos cinco minutos levantou a sessão o Sr. Presidente dando para a ordem do dia os pareceres das Comissões, leituras de indicações e continuação do Projecto de Ley.

CORRESPONDENCIAS.

Sr. Redactor.

Ha annos, que estive de Serra a cima na Freguezia da Santa Familia, na Fazenda do Morro Azul de meu irmão Philippe Ferreira Goularte. Queixava-se este amargamente de ter comprado aquella Fazenda, e não poder tirar o que pretendia de interesse, e ter hum Engenho de Assucar sem ter, que moer, por que as Canas se lhe perdião com a Barata, depois de terem hum bom principio os Canaviaes.

Entrei por curiosidade a fazer observações a este respeito: fui ver os Canaviaes, e a sua posição; entrei a ver a Cana muito viscosa, e entre as folhas achei o leito das Baratas, ou donde se desenvolvião, huma porção de liquido mais ou menos denso, porção coberto de escuma: trouxe para casa, cortando a planta; e tive occasião de me servir de huma Lente que engrandecia os objectos. Entrei a observar este phenomeno, e vi, que dentro da quella baba escumosa havia certos viventes ambulantes, huns com quasi nenhuma movimento, e erão os mais pequenos, e outros mayores, que curvando a harriga por ser larga, e chata formavão, como hum canudo, e por elle pela extremidade emitião aquelle liquido em globos, que fazião a escuma, em que vivião, e sem ella morrião; e quando applicava aquella gosma á acção do Sol os animaculos se inquietavão muito e buscavão os mayores apartar-se do calor: estes insectos, logo que alcançavão azas completas, para voar, deixavão a Cana.

Vi, que aquelle liquido era o orvalho, que aclava nas folhas hum receptaculo, escorrendo pelas muitas folhas, e como erão muitas abundavão em liquido, e logo recebião os insectos, desenvolvidos de otros, que ali parece se depunhão, e entravão a hato-lo pouco e pouco; e desta maneira tomava aquelle puro liquido huma consistencia densa. Neste estado conheci, que sendo o orvalho puro, capaz de passar, para o gomo (talvez por

humana película, que tem cada folha que parece servir de filtrar) e dali communicar-se pelos poros ao mesmo gomo, e fazer o seu incremento: não succedia porém assim, por que alterada a materia, não podia ter a direcção, que a Natureza lhe dava, e ficando suspensa, apenas nutria a folha, por onde como vehiculo devia passar o liquido, que não passava, para o alimento da Cana de maneira, que o gomo não crescia, e pouco a pouco se definhava, e acabava por folhagem, e esta mesma tambem a final se emmarasava, e a Cana se perdia: conheci, que a seiva não tinha a liberdade de fazer as suas funcções, e o processo não era completo.

Eu tinha estado já em o Engenho de Cabotú, e nem ali, e nem no Piranda, visitado, nem em Marapicu ouvi fallar soffrerem desta praga: e não me escapou reflectir sobre dizer-se, quando se fallava na Barata, que algumas Fazendas tinham, que era por serem novas. Por tanto, Sr. Redactor, parece-me que sim; por que as Fazendas novas, cercadas de Matos, são cobertas dos nevoeiros destes; o Sol expoz-se tarde, e recolhese mais cedo nas alturas do bosque, he necessario não tomar Fazendas taes, para plantações, por que he arriscar: deve dar-se outro destino nos primeiros annos, em quanto não se desfronta das Matas com as derrubadas; e quando se plantar Cana, he necessario ser nos lugares mais soalheiros ou expostos ao Sol, longe das Mataes; he necessario, que se plante não de modo que fique basta, mas larga e separada; que se escolha os lugares, que as sombras dos morros não diminua esse pouco de dia, que tem. Eis aqui o remedio, que se me offerece a communicar-lhe; pois he huma verdadeira infelicidade ter huma Fazenda esteril pelo mesmo principio de fecundidade, por que a mesma força da terra conduz para augmento da planta; mas que? Vem a Barata; acha hum meio de propagar nos muitos, que lhe offerece a mesma planta vigorosa, e nolla semente a esterilidade, e afoga a planta, e esperanza do lavrador!

O Ilustre Ch. Bonnet na sua *Contemplation de la Nature* falla destas pequenas Cigarras, e que passão pelo estado de Ninfa: falla do liquido, que se torna á maneira de saliva. Diz elle *Quand on se promène*

au Printemps dans les prairies, on rencontre fréquemment sur les plantes des amas d'une sorte d'écume d'un blanc oif, toute imprégnée de bulles d'air, et qu'on prendroit pour de la salive: c'est au milieu de cette écume que vit l'Insecte dont je veux parler. Porém a Barata não sabe da esecuma, para picar as plantas; pois supponho, que vive da mesma baba; e só sabe quando as matas estão em perfeito desenvolvimento; nem com o amas he que faz os globos, mas como já disse; e não como diz Bonnet. *Il la rejette peu à peu par l'anas.* Donde infero, que nestas descrições de Bonnet não ha toda a exactidão: assim como jámais observei serem estes insectos perseguidos por outros animaes, e que para lhes escaparem he que se escondem nas bolhas: talvez que as fação, para respirarem, e muito melhor se desenvolverem livremente de hum liquido, que se torna cada vez mais tenaz.

Seja o que for: he o que observei o que transmito a Vm. — O Carioca Constitucional.

B. F. G.

Sr. Redactor.

A correspondencia do Sr. B. F. G. do seu N. XXV. do 1. de Junho desaccaba-me para escrever tambem sobre legislação, lembrando ser muito justo aproveitarem-se aquellas providencias antigas, que para serem ventajosas só precisão de execução. Quem dá alguns momentos á leitura de obras em que se expendem grandes credos das Cortes não pode deixar de conhecer que elles se formão como os panos de seda, cujos primeiros fios são trabalhados por bem despressaveis insectos, e cuja belleza he toda filha do artificio dos que sabem levar á seus fins as invenções alheas. Os primeiros instrumentos de nos enredos, são aquelles intrigantes, que ás vezes só por agradarem, não pensão o mal que devem produzir os seus contos, e como se persuadem que se não indaga a veracidade de seus ditos por muito insignificantes, ou que se não applicará o castigo da Ley, por que a ignora animão-se todos os dias a sementear discordias, sem que lhes punja a consciencia o menor escrúpulo sobre a boa reputação dos seus semelhantes. Dizer o que se não disse, ainda nas cousas mais insignificantes, he de grave ponderação. Os nossos antigos legisladores conhecerão isto e devem lembrar-se os *Mexericães* de nossos dias que ha Leys que cobilem as suas perniciosas habilitades e que nem por isso que se achão em esquecimento se considerão derogadas. Para que não tenham o incommodo de lerem os Livros da Ordenação, 10-

go-lhe, Sur. Redactor, que transcreva o que se ve sobre os Mezeniqueiros na Ordenaç. Tit. 85. liv. 5.

Par se evitarem os inconvenientes que dos mezeniqueiros nascem mandamos que se alguma pessoa disser a outra que outro disse mal delle, haja a mesma pena, assim civil como crime que mereceria, se elle mesmo dissesse aquellas palavras que diz que outro terceiro delle disse, posto que queira provar que o outro o disse. J. B.

INGLATERRA.

Londres 26 de Mayo.

As gazetas Estrangeiras da Semana trouxeram dous artigos de hum interesse muito grande, e cujas consequencias poderão mudar muito a face da Europa, sem com tudo impedir a continuacão da paz geral.

O principio destes artigos he a morte do Rey de Portugal e a questão consequente e muito importante, por quem elle ha de ser succedido. O seu Filho Primogenito he Imperador do Brasil, e no caso que succeda à Coroa de Portugal segundo a ley de successão, o Brasil e Portugal serão univrsos unidos, e como o Rey não pode residir em ambas as payzes, hum d'elles deverá-se contentar com ter hum Vice-Rey. Agora, he certo que o Brasil não submeterá a esta condicão, e he muito duvidoso se poderá ser enforcada em Portugal. O irmão proximo he D. Miguel, que se acha actualmente na Austria, para onde fora banido em consequencia de se ter posto á testa de huma facção em opposicão a seu Rey. Parece haver hum partido muito forte contra a successão deste Principe, e consta que o Imperador da Austria decida contra a sua successão ao throno. Elle está actualmente em Vienna, e acredita-se que ali será retido até que o negocio seja finalmente decidido. — Esta questão he considerada como de grande importancia, em quanto servirá a decidir ulteriormente, se o Brasil será separado de Portugal, sim ou não. Asevera-se que os Reys da Europa desejão fortemente que o Brasil fique huma monarchia, a fim de sempre tal exemplo de Governo Republicano, como seria a prevalencia universal na America. He verdade que nós aqui na Inglaterra somos indifferentes a estas cousas, por que o nosso governo quieto nos deixa apenas a descaer, que os nossos Reys e Ministros, de tempo em tempo, referiam as despesas enormes de estabelecimentos pomposos e monarchiacos. Isto no Continente he differente.

O segundo negocio he a declaracão, que o Duque de Wellington está concertado de fazer a S. Petersburgo, e que elle ja fez, como consta, ao Imperador Nicoláo. Isto em

effeito, he que as Potencias alliadas na Europa decidirão as tres cousas seguintes:

A primeira, que se fará hum pedido geral ao Grão-Senhor para que consinta a independencia das ilhas Gregas, o que será enforcado se for necessario com as armas.

A segunda, que os Gregos depois escolherão o seu proprio Principe, potera que não será nem hum Principe Russião, nem como se presume de qualquer das Casas Soberanas actualmente reynantes na Europa.

A terceira, que todas as Potencias alliadas presentes se conservarão alliadas a fim de conservar a paz geral, dirigindo todas as suas forças contra qualquer Potencia (e mesmo contra si mesmos) que a quebraria.

Não poderá haver objecção alguma contra huma aliança desta natureza; he hum objecto geralmente desejado, e confiamos que succederá plenamente. A nossa opinião he, que o estado das cousas na Russia não he muito solido ou permanente. Cada dia poderá produzir huma revolução; e não nos surprehenderia nada de ver o Imperador Nicoláo descer do Throno tão rapidamente como a elle subio. He ridiculo de ler nas Gazetas ministeriaes Francezas os louvores d'aquelle Principe, e mais ainda a linguagem impropria que ellas empregão com todas que procurão qualquer mudanca ou melhoramento no despotismo barbaço d'aquelle Imperio.

(*Bells Weekly Messenger.*)

Representou-se hontem no Imperial Theatre a Eureka — Timonella — que muito tem agradado ao Respeitavel Publico, não uderdo aos applausos, que lhe tem prodighado, e a ponto de fazer repetir o Ducto da 2.^a Parte cantado por Theresa Fuscioni e Justina Piacentini.

Dancarão se no intervallo da 1.^a á 2.^a Parte diversos Ductos, e Trios, executados tanto pelos Bailarinos novamente chegados, e que hontem pela primeira vez apparecerão no scena, como pelos que ja aqui se achão, sollicitando entre os recemchegados Mr. Labastiere e M.^{lle} Heloise; sendo todos estes recibidos com muita sepasicão e não deixando o Illustre Publico de igualmente demonstra-la aos que ja existião nesta Corte.

Vê-se de dia a dia, quanto vai em augmento entre os habitantes desta Capital o gosto pelas peças em Musica, e he do nosso dever confessar, que o socio e decencia em que he conservado o Theatre, a boa escolha das peças que vão á scena, a riqueza e gosto de scenarios e vestuarios, a excellent Musica, tudo em huma palavra fará cada vez mais crescer o concurso, principalmente sendo nós ja muito bons Dançavinos, e qual triplicará assim que chegarem os Cantores que se esperão todos os dias.

estrangeiro algum no casco, ou carga do Navio, seguem-se que a carga, que trouxe a Charrua ha contabando por ser o navio estrangeiro: que sendo esta Charrua hum Navio de Guerra segundo as leis do seu pais não podis empregar-se em negros, e por isso se tem infringido. A vista d'estas razões, que não são de Cabo de Espada, porém evidentes como a luz do meio dia, assento na minha fraca opinião, que a Charrua de Guerra Portuguesa deve ficar retida neste porto, não só por ser hum Navio contrabandista, como porque S. M. I., na qualidade de Tutor de Sua Magestade a Rainha de Portugal, pode decidir o que aqui bem lhe approuver: accresce á tudo isto que no estado de quasi guerra com Portugal qualquer das nossas Fragatas que entrarem no Tejo, de lá não sahiria com a Bandeira Imperial. —

O Consequente.

Senhor Redactor.

Como tenho haaz pretos fugidos a tempo, e consta-se que cruaõ aqui na Cidade, procurei destrahir informações pelos Pedreiros para os pegar; admittir-se quando hum me disse para nós os pegar pelos signos era preciso ser de dia respondi-lhe que sim que de dia andão as meias, replicou-me o Pedreiro não podemos porque o nosso Commandante (o da Policia) não consente, admittir-me Sr. Redactor, pois pelos signos he que muitos são pegados na roça, e como ali já são muito perseguidos, são immensas que cruaõ na Cidade, e de noite se recolhem das arrabaldes ou em obras abertas, e que motivo pode haver para que de dia na Cidade não sejam perseguidos. Desejaria que o Illustrissimo Senhor Conselheiro Intendente fosse lito em consideração, e de suas ordens.

J. J. P.

PARTE COMMERCIAL.

DECLARAÇÕES.

No Arsenal Imperial do Exercito precisa-se de Officiaes de Ferritos, Serralhoiros, Torneiros, Segadores, e Sarcenantes, os que estiverem nas circumstancias podem apresentar-se na Inspeção do mesmo Arsenal para serem admittidos. Arsenal do Exercito 19 de Fevereiro.

José Francisco da Silva. Inspector.

Obras Publicadas.

Distribua-se com o Jornal de hoje pelas Srs. Amigantas, hum impresso publicado por Sebastião Feregas Sericó em resposta a outra do Sr. Antonio José Gomes Moreira, tambem distribuido ha dias com este Periodico.

Livros á Venda.

Na loja de Livros de João Pedro da Veiga e Comp., rua da Quitanda, esquina da rua de S. Pedro, ha para vender o Atlas Americano, Historico, Chronologico, e Geographico, em lagtes contendo 53 grandes Mappas, em papel velho, muito bem illuminados, impresso em Philadelphia no anno 1827, que se vende por preço commodo. Na mesma loja ha varios livros em Ingles, como o Dictionario Ingles de Johnson em 2 vol. de 4.^{to} grande, The Works of Led Byron including his suppressed Poems. Complete in one volume 1827. The History of Ancient Greece, 5 volumes. Plutarch's Lives, 6 volumes. The Spectator, 8 volumes. The Plays of William Shakspeare, 10 vol. Dictionario Ingles, e Portuguez, Portuguez, e Ingles, da ultima Edição, reformada sobre as de Veiga em 1827, 2 volumes em 4.^{to} vic. etc.

Leilões.

Charles Connell faz leilão hoje Sabbatho na do corrente no seu armazem na rua de trás do Hospicio n. 11, de hum pedaço de serradinho, hum grande cortimato de pombas, gajatos, leques, fuzidos de lã e lão &c.; principia as 10 horas e meia.

Fernand faz leilão no dia Segunda-feira em sua casa na rua do Ovidor n. 96, dos escravos seguintes: fora o mais que

se hade annuciar, a saber, huma melata por nome Clara, com muitas habilidades, hum moleque por nome Antonio com habilidades, e mais tres moleques Francisco, Joaquim, e José, todos tres a mais de hum anno gubião 8 mil reis por mez. N. B. O dono, e a casa da venda serão conhecidos na casa do leilão.

Vendas.

1 Quem quizer comprar hum fogão com a seu competente-foco, tudo de ferro, em muito bom uso, pelo preço de 642000 rs., procure na rua dos Barchons n. 108.

2 Quem quizer comprar hum moleque moi robusto, com principios de Capateiro, o qual tambem cozinha o ordinario de huma casa, e faz todo o serviço, procure na rua do Piolho n. 46, das 10 horas em diante.

3 Na rua dos Pescadores casa n. 4, ha para vender huma pequena porção d'esteiras d'Angola, quem as pretender dirija-se á sobredito casa.

4 Vendem-se 5 escravos novos, peissas de 20 annos de idade, pouco mais ou menos, de agigantadas figuras, muito fortes, e muito sadios, e sem defeitos, tambem servem para carregar cadeirinha, e vendem-se por preço de dinheiro para outro fim; dirija-se a rua da Misericordia n. 61, que achará com quem tratar.

5 Vende-se huma escrava, preta ladina, que sabe cozinhar, lavar, e engomar com perfeição, e não se devida dar á contenta; quem a quizer comprar, dirija-se á rua do Sabão n. 429; advirte-se, que se não dá por menos de 400000 rs. livres de Sixa.

6 Quem quizer comprar hum cavallo preto, muito macço, de bonita figura; dirija-se a rua Nova d'Ovidor, em casa da vizia Smith.

7 Na rua de S. Pedro n. 367, vende-se hum preto, ainda rapaz, com ponta de barba, que sabe bem cozinhar e ordinario de huma casa, serve bem huma casa, sabe lavar, e engomar sufficientemente, muito sadio, e bem feito; quem o quizer comprar dirija-se a dita casa, para o ver, que achará com quem tratar.

8 Na rua de S. Pedro n. 25, ha para vender huma porção de sal, vindo provavelmente das Ilhas de Cabo Verde; quem o quizer comprar dirija-se a dita casa, para tratar do ajuste.

9 Na praia de D. Manuel defronte do beco da Boa Morte leija de longa tem para vender corcinos da India eases cobertos, talhas para egos, mórtingos, garrafas redondas, pilões de boas madeiras, tipos para fornalha, dito para forno de palacia.

10 Quem quizer comprar duas pretas hums boa cozinheira, e quitandeira, com huma criadinha de 4 annos de idade pouco mais ou menos, e huma perfeita engomadeira, e lavadeira, e tambem cozinha seffivel para huma familia; quem as pretender dirija-se á rua do Caso n. 147 declarando que se responde pelas habilidades que acima se refere; tambem se vende todus juntas os hums só, e engomadeira não tem mais de 16 a 17 annos de idade.

11 Na rua da Fraizta n. 108, tem huma lida mocramba para vender muito em conta, igualmente outra preta, sabendo cozinhar, engomar, e lavar, tem mais huma preta a qual se vende para fora da Provincia, boa cozinheira, e lavadeira, engoma lã, todas se vendem muito em conta, a vista agradará ao comprador.

12 Quem quizer comprar jogos de chadrez, com as suas competentes figuras, fitas d'Abites de Christo de todas as larguras, até Gran-Cruzes, menos 100 por cento do que se vendia em outro tempo, sem defeito, huma guarnição nova humm sala de tres janelas, vestidos de filó, e outros generos de que se faz venda, venha a rua Sabão n.67, onde podera ver tudo.

13 Vendem-se dois escravos, hum crioulo rapaz muito bom parecido, e forte, com o officio de chapelheiro, e principios de alfaiate, e hum castador de carne; hum molatinho de 10 a 12 annos, bem feito e bonito, bastante esperto, amba Ilhas de outra Provincia, sadios, e sem vicio; quem os quizer vá a rua do Caso n. 125, das 7 horas em diante.

14 Vende-se hum escravo de boa figura ainda moço, sem vicio e sem molestias, o qual he proprio para servir de roça, e se dá muito pouco, quem o pretender dirija-se a rua de trás do Carmo n. 66.

15 Achou-se na praia do Calabouço hum preto por nome Antonio, de nação Benguelia, para se vender, com as habilidades seguintes: carpenteiro, folquejador, cozinheiro, hum

arras, e marinho de barra dentro, possador, tem principio de alfiate, e de capateiro, quem o quiser pode vir ve-lo a mesma praça, e para ajustar sua Matta Cavallos n. 124; a vista se dá ao comprador o motivo da venda; advertese que se vende para fora da Província, pela que se dará mais em conta do seu valor.

Compras.

17 Quem tiver, e queira vender em segunda mão os Dictionarios de Constantio Portuguez e Francez, Francez e Portuguez, e Tolencio em Francez, deure a sua morada, para ser procurado.

18 Quem tiver botijas, e as queira vender dirija-se a rua do Cano n. 102.

19 Quem tiver e queira vender huma escravinha de duas faces, annuncie por este Jornal para ser procurado, e ajustar-se, em quando não procure Directa n. 89.

Aluguel.

20 Quem quiser alugar huma casa terrea, cita na rua dos Loteiros n. 61, pode dirija-se a mesma rua seira n. 102.

21 Alguem Proprietario que tenha e queira alugar huma casa terrea situada no bairro da Lapa até o poço da Gloria, pode procurar na rua da praia do Peixe n. 53; a casa deverá ter quintal e comodo para pequena familia.

22 Quem tiver e queira alugar huma moleque ou preto que sirva para o servico de huma venda, que fregir bem e cozinhar alguma coisa, dirija-se a rua do Cano, canto da rua da Villa n. 147, declarasse que não se que moleque muito pequeno.

23 Aluga-se huma mulher parva, forte, muito capaz para lavar conta de huma casa; quem precisar procure na rua do Saldio n. 284, antes de chegar ao largo de S. Domingos.

24 Quem tiver para alugar huma casa com chácara, até o Engenho Velho, ou Estalogo; dirija-se a rua dos Pescadores n. 4, para tratar do seu ajuste.

25 Quem tiver e queira alugar livros Alemães, sendo bem pagos, e os livros muito bem cuidados, queira annunciar por este Jornal.

Anos de Leite.

26 Quem precisar alugar huma ama de leite, dirija-se a praça dos Mineiros n. 51.

27 Quem quiser alugar huma ama de leite, a qual he muito sadia, e tem bastante leite; procure na rua do Pião/n. 46.

28 Quem quiser dar humas crianças para se criar com todo o cuidado, dirija-se a rua do Vellongo n. 207, ahí achará huma Sra. branca que saberá desempenhar o seu lugar.

Roubos.

29 No dia 14 de corrente furtado da casa n. 93, rua da May dos Homens, hum castiçal de pasta; roga-se a toda a pessoa a quem este fur offerecido de o retor, tendo a bondade de mandar dizer a dita casa, ou annunciar por este Jornal, obrigando-se o proprietario a mostrar o outro igual offerece-se de alviteras mas hum terço de se valor, isto por se conhecer o verdadeiro ladrão.

Noticias particulares.

30 Thomas R. Hunt, roga ao publico imparcial seja de disfarçar-lhe a falta dos preços Correntes deste em diante, cuja falta he commettida por motivo de graves molestias, pelo que agradecerá a ingenuidade do respeitavel publico; só sera restaurada esta falta depois que obtiver algumas melhoras.

31 O caixa da sociedade denominada Felis Lembrança, hoje infeliz Caranguejola, participa aos socios da dita, que comprou por conta da mesma, hum meio bilhete de n. 4065, da terceira Loteria de S. José e S. João Baptista da Villa Real da Praia Grande.

32 Hum sujeito com os necessarios conhecimentos do Commercio, e tambem das linguas Inglesa, e Franceza, deseja empregar-se n'alguma casa de commercio, e n'esta Corte, ou n'outra qualquer parte da Província, e tambem aceita a administração de qualquer fazenda, dando fidejussão a sua conducta, queira precisar declare por este Jornal o lugar da sua residencia para ser procurado.

33 Henrique João Ewbank, avisa ao Publico, que no

dia 16 de corrente tomou a posse com as formalidades da Lei, como proprietario das casas de sobrado, situas na rua dos Moraes n. 40, e como duto pretio (assin como d'outras que pertencem a herdeiros) tem estado de posse Bernard. José S. não ha mais do 15 annos, o seu legitimo deus, faz o presente annuncio para constar, visto haveras pessoas que pagavão aquelle predio pertencer ao dito Saldio.

34 Roga-se a pessoa que de Vianna de Minas trouxe huma papéis entregua por Luiz de Penna, ou por André Luiz Gonçalves da mesma Villa, para serem rescriptas para Porto Alegre, Província do Rio Grande, os queira entregar na rua das Viellas n. 60, donde ha carta de recompenção do dito Penna, para os rescriptar com a segurança e brevidade possível.

35 Traspasa-se as chaves de huma casa, muito propria para hum armazem, e para huma familia, queira a quem dirija-se a rua do Rozario n. 107.

36 Traca-se a residencia de huma casa terrea nobre, de 4 vias de frente, com tres janelas de varandão, e hum corredor separado, a qual tem hum grande salão, e hum charruina que comprehende huma horta, e ha o grande comodo de nella se lavar, e fazer barrella, por que tem hum poço, por hum sobrado da mesma casa terrea, que seja doente, e do centro da Cidade para baixo, e que não exceda o seu alagear a duas doblas, sendo esta de 24 25 r. p. r. mez, quem isto quiser dirija-se a rua do Espirito Santo n. 20; ao pé da Praça da Constituição.

37 Deseja-se saber a residencia do Sr. Florindo Gonçalves Coelho, e da Ilust. Sra. D. Tomazia Francisca de Valadares da Silveira, para lhes serem entregues humas cartas viudas de Porto Alegre, e igualmente fallar-se ao Sr. João Rangol d'Assencio Coutinho, para objecto que lhe dá respeito; ou queirio dirija-se a rua dos Pescadores n. 59.

38 Hum rapaz chegado a hum anno de Portugal, queira arrumar em alguma casa de negocio estrangeira, dando fidejussão a sua conducta; se houver algum Sr. Negociante que dele precise, queira annunciar a sua morada para ser procurado.

39 Precisa-se de hum Caixeiro quizerse a dezoito annos para a loja de fazenda n. 42 rua do Valongo.

40 Achase nesta Corte hum Girurgio approvado, que não se dando bem com os ares d'ella, pretende ir do campo; se houver algum Sr. proprietario de engenho, ou outra qualquer fazenda occupada d'escravidão que d'elle precise para os tratar nas suas molestias, o fará por este Jornal sciute de sua morada e n. da casa, para o procurar o tratar do ajuste.

41 Qualquer Sr. Nacional, ou Estrangeiro, que queira arrendar a loja de bebidas na Praça da Constituição, n. 8, queira comparecer para se tratar do ajuste; advertese que he sem escravas.

42 Hum sujeito livre de primeira, e segunda Linha, com instrucções d'escricturação de Commercio, offerece-se a qualquer casa, que precisar do seu prestimo, para a mesma escricturação, ou qualquer transacção de Commercio; se algum Sr. Comerciante precisar, pode annunciar por este Jornal, certo de que o annunciante prestara fãmpa ao seu comportamento.

43 Ha tempo que se annuncia a existencia de hum Escriptorio de Commercio, para qualquer especie de negocios, como compras, algemas, informações sobre qualquer coisa etc. — querendo saber se existe nesta Corte o tal escriptorio, pede-se ao deus d'ella o obsequio de annunciar por esta folha a sua residencia.

44 Quem por acaso, ou por ter o mesmo nome tiver a carta de Lista avulsa n. 296, de nome Manuel da Costa Pinto, queira entregal-a mesmo aberta na rua do Rozario n. 59, se annunciar a sua morada para ser procurado que se lhe ficará muito obrigado.

45 Joaquim Pedro d'Oliveira, comprou por ordem do Sr. Geolanda Assargi, Negociante de Mogambique, hum bilhete inteiro numero 38, e meio bilhete numero 2225 da presente Loteria de S. José e S. João Baptista da Villa Real da Praia Grande.

46 No escriptorio deste Jornal existem certas viudas de Chile pela Corveta Francesa L'Adour para as prestas seguintes: Bourdon et Fry, Jeronimo Pereira do Figueiredo, J. Daniel Duassen et C., David Pisco Bay, G. Britton et C., W. Taylor, Naylor Brothers et C., Dionisio Oriant auctente a sua ordem, Reston, Dyton et C., W. Thomson et C., Joseph Favre maison Müller, Plowes Lane et C., H. J. J.

133 Wagon, John Martin Eq. chez Moon Brothers, Maxwell Wright & Co. e Samuel Glapp.

47 Juvenal José de Mesquita, Richard Formado em Letra pela Universidade de Coimbra, e cregido de proximo a este Corte, e si estabelecer o seu Escriptorio de Advocacia na rua de S. dos Passos, nas casas que ficou antes de do Rocio de Leite, e n.º 176; todas as pessoas que quiserem utilizar de seu proprio podem ali procura-lo.

48 O Sr. que narraçoes no Jornal do Commercio no dia Segunda-feira 5 de Janeiro p. p. que tinha achado huma moleque no corredor, e a no horas da noite no dia 2 de Outubro hum moleque novo que não sabe dizer quem he o dono, e Sr. o nome dele he Francisco tem humas roupas na casa, he magrinho, tem humas costuras em humas pernas de um homem novo, e Sr. que associao heja de dizer donde he o humo escravo, por este mesmo heario se de vir entregar a Sr. que mora na rua do Loge do Rio ao pé do Forte de Conceição a casa n.º 9, deffrente de humo abrado grande, pode entregar sem medo porque não se ha de usar de justiça, antes tem boas algarças, a Sr. a casa Maria Joaquina, o Sr. chamasse Jacob Maria Maurt, e Sr. não se procura porque está morto.

49 Na rua de S. José n.º 135 loja de roupa ao pé do Parlamento para vender humas grade de estames de lãna saues cobretos com tapetes, lãnas para agua, tapet de lãna, grandes reduções lãna madeiras, pilões de so pãnes madeiras, tijolo para fornalha, ditas para pãneria, esteir e fitas ditas monculiques, ditas de angola, lãna vidrada, lãna, e vidiva.

Escravos fugidos.

50 Quem achasse hum preto humil com lãna rãonda, nação Lãna de corrente, narrado no Beajo d'oculto com a nover CM, que se perdeu no dia 8 do corrente, quando he fuer limpar a praça; e o queira restituir dirija-se ao Sr. dos Bfrescos n.º 26 primeiro andar, que lhe saes d'oculto ao uso de proçio.

51 No dia 17 de Fevereiro do corrente anno fugio humas preto, por nome Martins, de nação Bengueli, levando vestido hum vestido de chita ou de rãonda azul, jeans amarello no pescoço, alta, sola, e chita de estp, calças caídas, maria chato, beiços grossos, pés pequenos, cabelluz quasi da dita macher dirija-se a rua de Cozias n.º 79, que creberá boas algarças.

52 O Capitão Manoel José de Menezes annuncia que no dia 17 do corrente pelas 10 horas da noite se ausentou da sua casa sito no districto de Maricá no lugar denominado S. José de Inhamitã; e o seu escravo Juninho paulo, com os seguintes seg'ntes; estatura ordinária, fígura comprido, olhos pardos, cabellos pretos, outras a moda, sendo casado he official de Carpinteiro, os teços ordinarios, se ignora, porém tem hum capote riscado azul frotado com rebão grosso, e tanto isto, como o mesmo capote he frotado de lãna vermelha; quem dehe dar noticia tem de gratificação 20000 rs.

53 No dia 12 do corrente desappareceu hum moleque de nome Antonio, negro Capang, de idade 18 a 20 annos, sem barba, magro, nella muito picado de bexiga, com a marca no peito esquerdo S, avou vestido calça e jaqueta de rãonda azul, e camisa de humo novo; quem dehe saber ou tiver noticia, dirija-se a rua de Lago do Desterro n.º 47, que retribuirá de algarças 30,000.

54 No dia 13 para 14 do corrente, desappareceu-se, ou furtão de hum preto que trazia de roupa, hum coato com capuz lãna, sem de humo e de malta, e sobre o vestido humas de chita, e de rãonda, calças de lãna, humas suas botinas com humas rãnda largo em baixo, camisa de Sr. com rãnda, e humas e prãmentas, tambem se supõe que traxa no mesmo coato, hum saco com farinha, tempo, e lãna, e lãna, e lãna, a quem for offereço o qualque coisa com 5, ou o coato inteiro, queira apprehender, e dar p'ra e auer de lãna n.º 317, que se lhe pagar toda a despesa que tiver feito, ou se gratificara o seu trabalho.

NOTICIAS MARITIMAS.

PARA MARANHÃO. Somento sobier sem Elts no dia 2º de maio de mes, e superior Bergantim Franca LE NEVE, Capitão Regio Filho, sob ohe Elta alguns annos; quem nelle quizer carregar ou ir de passageiro, para o que tem de se conhecer, dirija-se a Antonio Regio e Cia. p.º, rua

d'Ajuda n.º 24, ou aos Corretores de Navios Hudson e Westons, rua Dacia.

PARA ANGIOLA. O FATEZO LEOPARDO, muito boa de vella, quem nelle quizer carregar ou ir de passageiro, procure o proprietario José Corallo Soares Lobo, ou Diego Góndalo Martins na Pr. Lãna casa n.º 1, junto ao Arsenal, cujo FATEZO dese sair o mesmo tardor até ao do corrente.

PARA BENGUELLA. TRAJANO, achou-se prompto a seguir viagem para o dito posto, até 4 de Março; quem quizer nelle carregar, dirija-se a rua do Sabão n.º 104, falar com o Comissario do mesmo Bergantim.

PARA PERNAMBUCO. Sabia até ao do corrente o Bergantim Nacional REINVAZELLO, quem no mesmo quizer carregar dirija-se a rua d'Alfândega n.º 30.

PARA VENEZA. O Beajo Escuro CONCEIÇÃO FLOR DO MAR, chegado ultimamente de Lisboa, novo, ferido e pregado de cobre, muito velho, e proprio para o trafico de estovatura, do lote de 15 mil arrobas, quem o pertender falle com o Comissario João Ventura Rodrigues na rua Direita n.º 221.

PARA VENEZA. O Beajo PARANENCE, chegado ultimamente de Lisboa, de muito boa construcção, e macho de fabricar, faz o custado fino, e fãez de madeira em Lisboa, do lote de 11 a 12 mil arrobas, proprio para nav gozo da Costa, quem o pertender falle com o Comissario João Ventura Rodrigues, rua Direita n.º 221.

Pediro seus passaportes de subida no dia 20 do corrente.

Para Maranhão	Barca	Inglesa	Yanooth.
Carlo Verde	Beajo	Dita	Th. Pers.
Porto	Novo	Portuguez	Fama.
Rio Grande	Beig. Escuro	Brasileiro	D. Clara.
Rio Grande	Lancha	Dita	Liberina Felis.
Paraty	Dita	Dita	S. José Flor dos Mires.
Mangaratiba	Dita	Dita	S. Domingos Kedes.
Dita	Dita	Dita	Maria Preta.

— O Paquet de S. M. Britanica Eclipse, commo fãez o Tenente Griffin, sahirá para Valparaiso em dias de Domingo 22 do corrente.

IMPERIAL THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA.

Heje S. lãdo 21 do corrente, para o Beneficio de Carolina Piazzentini, se dará a humo occazia Peça.

O AYO NO EMBARAO.

Sendo diversificado este agrosalho especialemte por hum concerto de trompa; e hum lãnum jãno, deffido por hum velho, e duas velhas, de caracter todo novo, e que sem duvida deixará o publico na mais alegre e rãonda disposiço. Os bilhetes de Cadeiras, e Patas Geral, vendem-se na rua d'Osvidor n.º 95.

TELEGRAPHO.

Sabidas no dia 20.

Sahirio hontem a Galera Americ na Constituiço, para Norfolk; a Galera Saeca D'Alia, para o Ilha da Boa Vista; Bergantim Ingles Hobb, para Jersey; dito Americano Jorge Gardner, para Baltimore; as Lanchas Sra. do Carmo, para Santos, Conceição Vengodara, e Santa Anna Felix, todas para Campos.

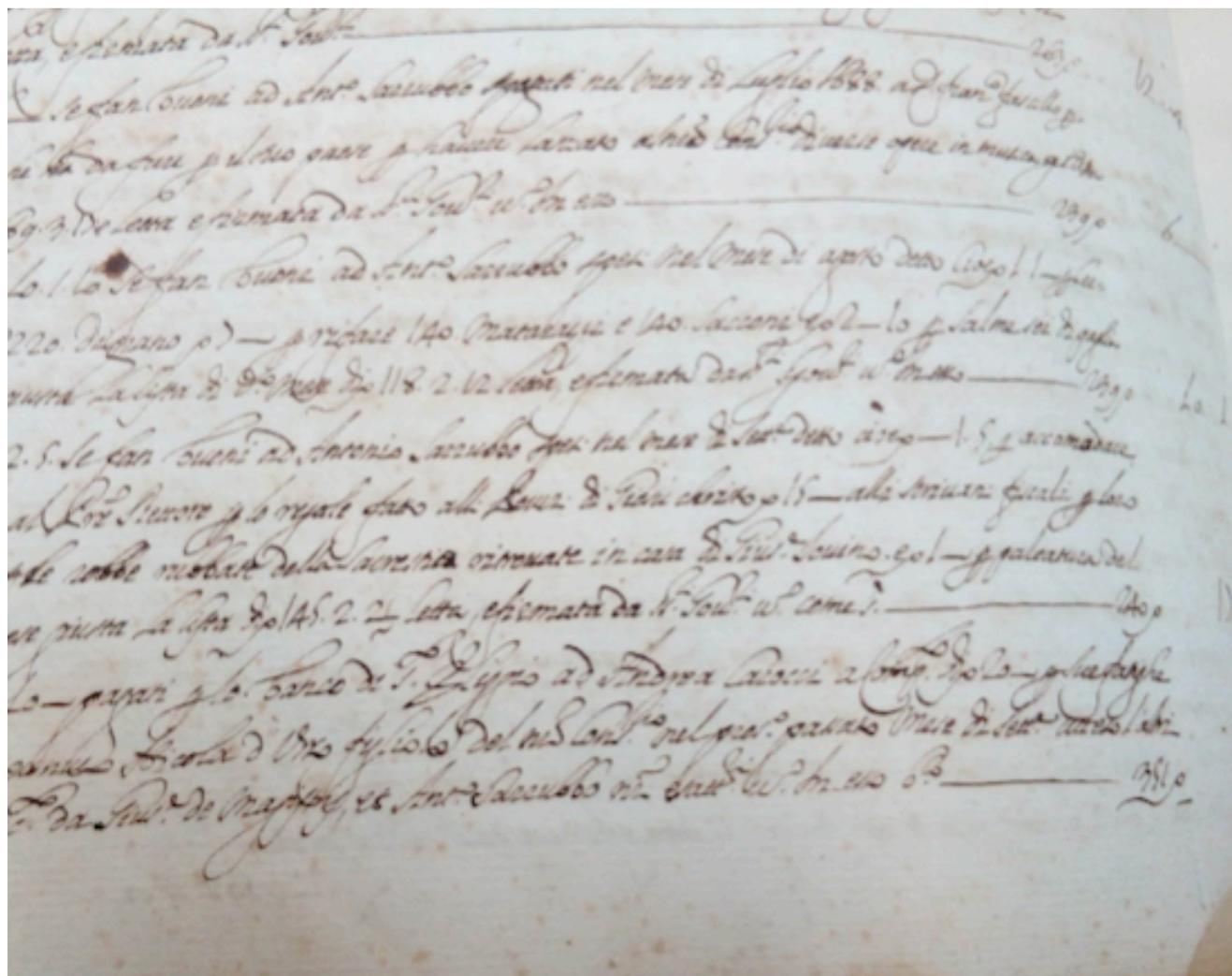
Estadas no dia 20.

Escorta de Guerra Francaza Lãna, do Rio Grande na dita; as Lanchas Sra. da Lago do Rio de S. João 3 dias(1), S. João Ge goria, Goia, p. sing. 3, e S. João Nova, todas de Cabo P.º 2 dias(2).

ALVIÇARRHO D'OS.

- (1) Mantimentos a varios.
- (2) Todas ditas a ditas.
- Rio de S. João, Lancha S. João Gregorio, e Goia 2 dias, mantimentos a varios.
- Bahia, Franca N. Especialador y dias, viasos, e outras generas a Joaquim Antonio Ferreira.
- Buenos-Ayres, Genio Aguelino Luis 23 dias, sebo, lãna, e estp.º.
- Fica a barra a Bergantim Franca, e Patas Americano; ao Norte a Bergantim, e a Saucos.

ANEXO C: Neste anexo, outros documentos provenientes dos registros do Conservatorio Santa Maria di Loretto, em Nápoles, a respeito do pagamento pela aquisição de cadeiras especiais para a castração de garotos e pagamento a cirurgiões locais por serviços de castração.



ad ista... 21

... 22

... 23

... 24

... 25

... 26

