



Relações texto-música a partir do libreto de Augusto de Lima (1859-1934) na composição da personagem Marília da ópera *Tiradentes* de Manoel Joaquim de Macedo Júnior (1845-1925)

Patrícia Valadão Almeida de Oliveira 
Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG)
valadaopatricia@gmail.com

Adriana Giarola Kayama 
Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP)
agkayama@gmail.com

ARTIGO
Editor-Chefe: Mauro Chantal
Layout: Mauro Chantal e Edinaldo Medina
License: ["CC by 4.0"](#)

Enviado: 30.08.2024
Aceito: 10.10.2024
Publicado: 30.12.2024
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14791168>

RESUMO: A ópera *Tiradentes*, de Manoel Joaquim de Macedo Júnior (1845-1925), foi composta a partir do libreto do escritor e político Antônio Augusto de Lima (1859-1934). O drama lírico orquestral, organizado em quatro atos e 31 personagens, trata acerca do movimento da Inconfidência Mineira ocorrido entre os anos de 1789 a 1792. Nossa texto promove uma breve informação acerca do libreto de Lima e sua relação com a escrita musical de Macedo na construção da personagem Marília.

PALAVRAS-CHAVE: Ópera *Tiradentes*. Ópera brasileira. Relação texto-música. Manoel Joaquim de Macedo Júnior. Augusto de Lima.

Text-music relationships based on the libretto by Augusto de Lima (1859-1934) in the composition of the character Marília from the opera *Tiradentes* by Manoel Joaquim de Macedo Júnior (1845-1925)

ABSTRACT: The opera *Tiradentes*, by Manoel Joaquim de Macedo Júnior (1845-1925), was composed based on the libretto by writer and politician Antônio Augusto de Lima (1859-1934). The orchestral lyrical drama, organized in four acts and 31 characters, deals with the Inconfidência Mineira movement that occurred between the years 1789 and 1792. Our text provides brief information about Lima's libretto and its relationship with Macedo's musical writing in construction of the character Marília.

KEYWORDS: *Tiradentes* Opera. Brazilian Opera. Text-Music Relationship. Manoel Joaquim de Macedo Júnior. Augusto de Lima.



1. Introdução

No efervescer de pesquisas em universidades, assim como em teatros nacionais pela promoção de estreias, pesquisas e edições de novos títulos de óperas e operetas brasileiras, apresentamos neste estudo a ópera mineira *Tiradentes* de Manoel Joaquim de Macedo Júnior (1845-1925). Nascido em Cantagalo, no Rio de Janeiro, Macedo compôs esta obra musical com libreto do poeta, jornalista, jurista e político Antônio Augusto de Lima (1859-1934). Ambos os autores investiram tempo e expectativas na construção de *Tiradentes*, desejando assistir à sua montagem completa. No entanto, para ambos, essa tentativa nunca se concretizou. Todavia, excertos da ópera, da época de sua criação até os dias de hoje, tomaram parte em saraus e concertos comemorativos no Brasil e no exterior.

A ópera *Tiradentes* inspirou a criação das 14 telas em estilo impressionista-pontilhista que compõem o Auditório Mello Vianna do Conservatório Mineiro de Música, atual Conservatório UFMG, em Belo Horizonte. Os autores foram Antônio Parreiras (1860-1936)¹, que pintou o grande painel que cobre o fundo do palco, e seu filho Dakir Parreiras (1893-1967), responsável pelas 13 telas distribuídas nas paredes laterais do auditório, que podem ser apreciadas como uma *Via Crucis* do principal personagem histórico da Inconfidência Mineira, quando observadas em sequência. Segundo a assessoria de imprensa da UFMG:

Criado em 1925, o Conservatório Mineiro de Música (atual Conservatório UFMG) foi instalado em 1926 no prédio da Avenida Afonso Pena, 1534, em Belo Horizonte. Neste contexto, encomendou-se ao artista Antônio Parreiras (1860/1937) uma pintura para decoração do auditório. Com a colaboração de seu filho, Dakir Parreiras (1894/1967), ele executou o conjunto de obras que conhecemos hoje: 13 telas instaladas nas paredes laterais e um painel principal, instalado no palco.

Originalmente, as telas eram fixadas à parede com a técnica de marrouflage, sendo removidas em 1965, com a reforma do prédio do Conservatório. Permaneceram guardadas e enroladas na então Prefeitura da UFMG até o final da década de 70. Sob a orientação do restaurador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Geraldo Francisco Xavier Filho, professores da Escola de Belas Artes da UFMG (EBA) iniciaram o processo de recuperação das pinturas. As obras receberam reentelamento à cera, chassi e moldura e foram novamente expostas na Escola de Música, em 1978².

¹ Antônio Diogo da Silva Parreiras (Niterói, 20 de janeiro de 1860 – Niterói, 17 de outubro de 1937) atuou como pintor, desenhista, ilustrador, escritor e professor brasileiro.

² <https://ufmg.br/comunicacao/assessoria-de-imprensa/release/exposicao-virtual-faz-passeio-pelas-telas-da-oper-a-tiradentes-no-conservatorio-ufmg>

A seguir, na Figura 1, fotografia do Auditório Mello Vianna com o painel ao fundo retratando o inconfidente Tiradentes (1746-1792) recebendo a missão para libertar o Brasil por meio de uma visão de seu antecessor, Felipe dos Santos (1680-1720):



Figura 1: Tela central de Antônio Parreiras no Auditório Mello Vianna do Conservatório UFMG. Crédito: Lucas Braga | UFMG.

Apesar de ter alcançado notoriedade no período em que viveu, o nome de Manoel Joaquim de Macedo, doravante citado como Macedo, está incluído entre os artistas brasileiros ignorados após falecimento. No entanto, desenvolveu atividade significativa, desenvolvida no interior do estado de Minas Gerais, principalmente nas cidades de Leopoldina e Juiz de Fora, abrangeu a composição, a participação em concertos e aulas de piano e violino. Em meio a uma produção extensa, o trabalho mais relevante de sua carreira, que lhe exigiu dedicação quase integral em cerca de 30 anos de elaboração, foi a ópera *Tiradentes*. A seguir, na Figura 2, um raro registro fotográfico do compositor Macedo:

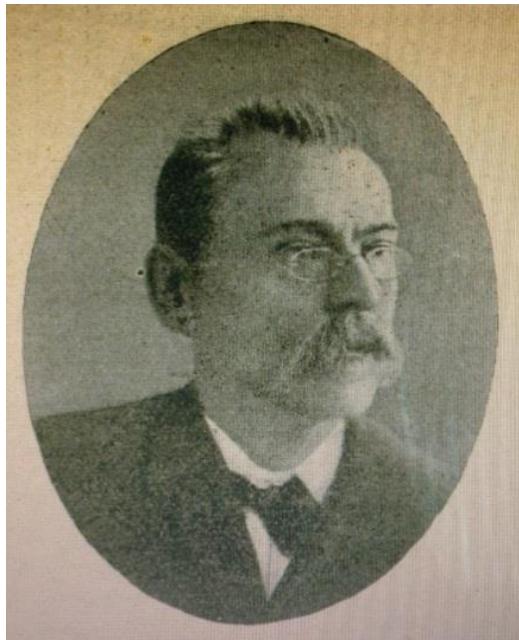


Figura 2: Manoel Joaquim de Macedo Júnior (s.d.). Fonte: OLIVEIRA (2019: 33).

O drama lírico de *Tiradentes* está escrito em português e narra os acontecimentos da Inconfidência Mineira, movimento decorrido entre os anos de 1789 a 1792. Com 31 personagens distribuídas entre solistas e coros, a ópera está organizada em quatro atos, intitulada *Aspiração, Conjuração, Traição e Julgamento e Patíbulo*. Todos os elementos que compõem o enredo apontam para uma trama de romance e política. Conspirações, reuniões secretas, delações e declarações de amor estão presentes da primeira à última seção de *Tiradentes*.

Em relação à trajetória do manuscrito da ópera, o documento percorreu diversos caminhos desde sua saída da cidade de Cataguases - MG por meio das mãos de Cecília Antunes Pereira (s.d.), viúva de Macedo, que o entregou ao maestro Francisco Nunes (1875-1934)³ em 1926 para a realização de um concerto comemorativo em Belo Horizonte, permanecendo esquecida até o ano de 1986, quando foi reencontrado pela professora e então diretora da Escola de Música da UFMG, Sandra Loureiro Reis (1944-2008), durante uma reforma na Biblioteca da Escola de Música. Desde 16 abril de 2019, os materiais manuscritos de orquestra e redução para canto e piano da ópera *Tiradentes* encontram-se guardados na Divisão de Coleções Especiais e Obras Raras da Biblioteca

³ Primeiro diretor da Orquestra da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, fundada por ele em 1925, com o apoio do governo Mello Viana, e do Conservatório Mineiro de Música, atual Escola de Música da UFMG, inaugurado no mesmo ano.

Universitária da UFMG. Ainda no ano de 2019, por meio do trabalho de Doutorado realizado por esta autora no Instituto de Artes da UNICAMP/SP, com a tese *Ópera Tiradentes, de Manoel Joaquim de Macedo Júnior (1845-1925): resgate histórico, análise e edição da partitura*, a versão do *vocal score* foi editada, por meio do programa de música *Sibelius*, e disponibilizada. A Figura 3, logo abaixo, nos mostra a primeira página do manuscrito da Protofonia da ópera:

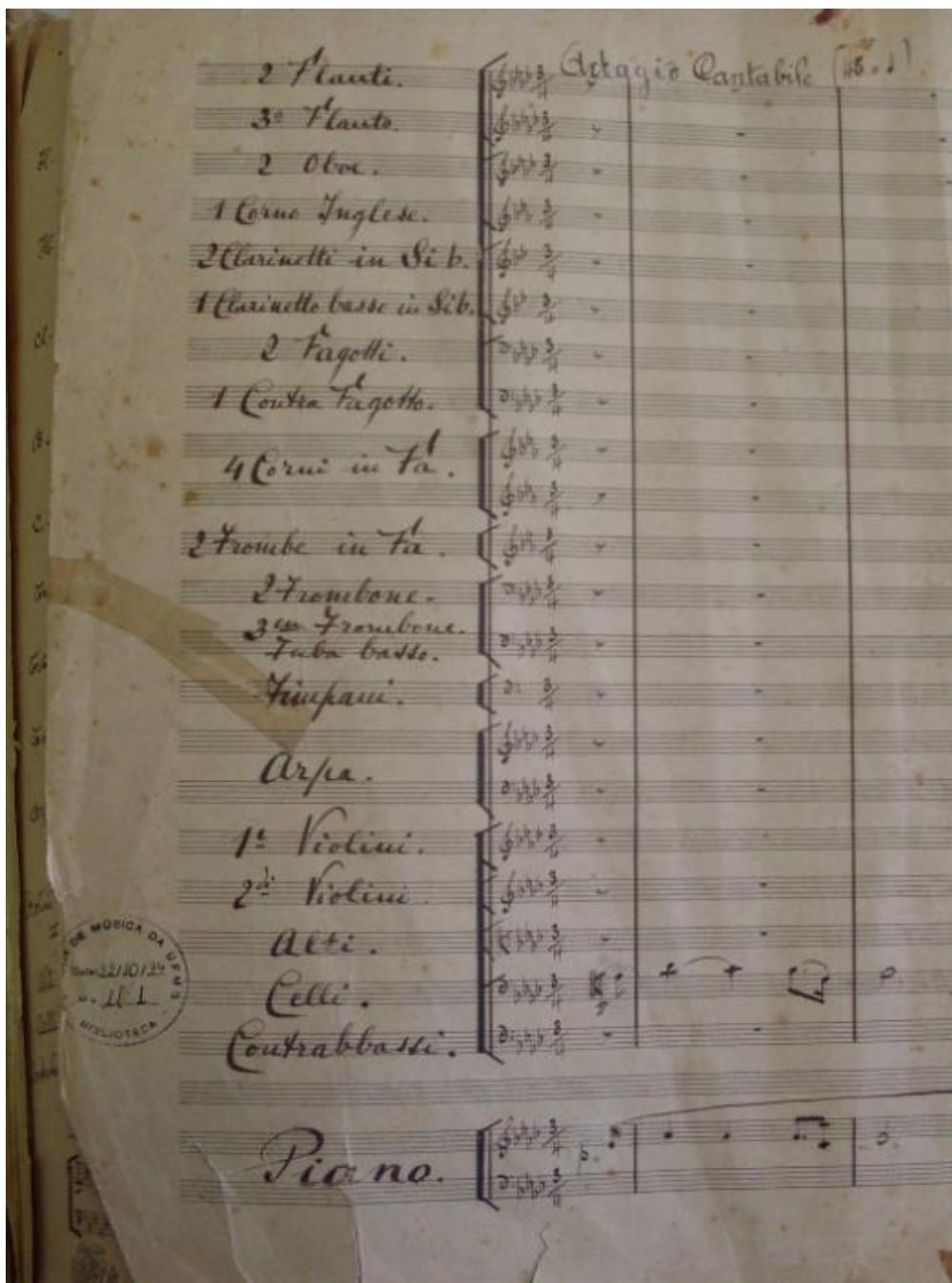


Figura 3: Excerto da Protofonia da Ópera *Tiradentes*. Fonte: OLIVEIRA (2019: 45).

2. O libreto

Composer e poeta, como referimos, haviam se conhecido na cidade de Leopoldina, cidade da Zona da Mata Mineira, mas foi num reencontro em 1896 que ambos acertaram a colaboração para a criação da ópera *Tiradentes*. Em Ouro Preto, após um concerto, Manoel Joaquim de Macedo Júnior solicitou a Augusto de Lima uma história cujo tema fosse a Inconfidência Mineira, conforme matéria publicada pelo jornal **O Paiz** no ano de 1926, exposta na Figura 4, logo abaixo:

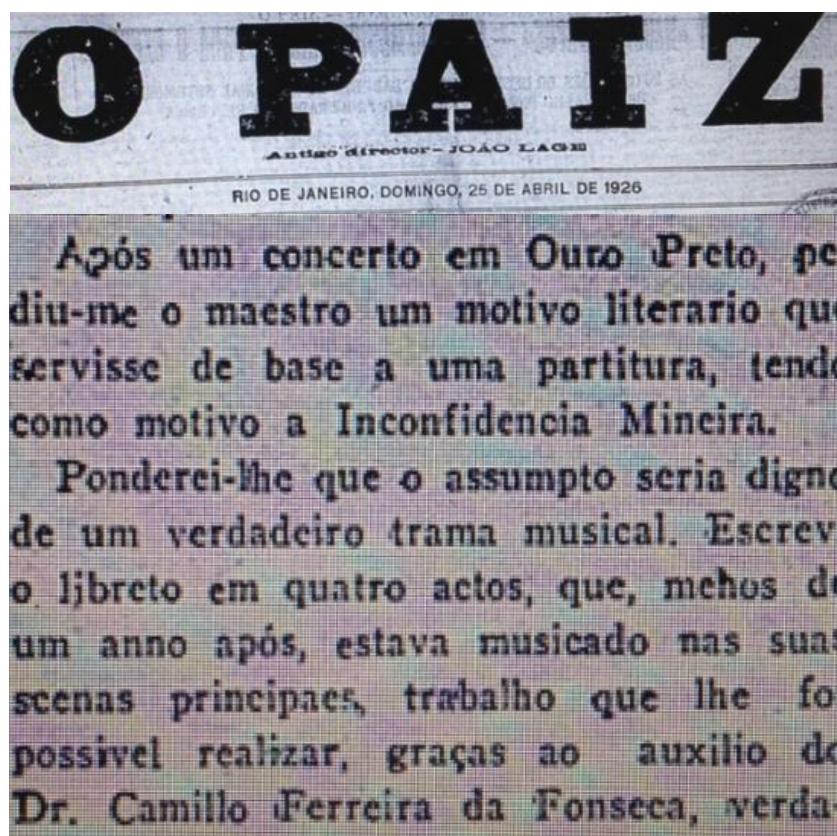


Figura 4: Entrevista do poeta Augusto de Lima ao jornal **O Paiz** em 25 de abril de 1926, p. 1. Fonte: OLIVEIRA (2019: 54).

O tema soou atrativo para Augusto de Lima, pois, em sua visão política, o Brasil da época necessitava de um herói e seria propício resgatar a imagem daquele que doou sua vida pela liberdade e independência nacional. Como registrou o poeta, em nota ao jornal **Minas Gerais** em 21 de abril de 1902, anexada ao final da segunda edição do libreto: "Apareceu então Tiradentes, cujo complexo de qualidades devia garantir inteiro êxito." (LIMA, 1937: 105). Apresentamos, a seguir, uma breve sinopse do enredo.

Tiradentes apresenta uma Minas Gerais explorada pela coroa portuguesa por meio do “quinto”,⁴ em face de um grupo de homens e mulheres que traçam um plano para findarem com essa prática abusiva. Na cidade de Vila Rica, o alferes Joaquim da Silva Xavier, conhecido como Tiradentes, reúne-se com alguns homens, os conjurados, personagens reais, dentre eles o poeta e ouvidor Tomás António Gonzaga, os poetas Cláudio Manoel e Alvarenga Peixoto (1742-1792) e o engenheiro Álvares Maciel, a fim de firmarem um juramento de liberdade e lealdade à pátria. Dona Maria de Seixas, Marília, usa de todos os seus encantos e chantagens para que Gonzaga abra mão de participar deste plano, porém seu esforço é em vão e ela enlouquece. Apesar de assombrado por Perpétua, descendente do mártir Philippe dos Santos, o Governador de Minas Gerais, Visconde de Barbacena, se empenha em descobrir qual o plano e quais os envolvidos no movimento e vê em Joaquim Silvério a resposta para seus questionamentos, conseguindo obter dele o plano e o nome de todos os participantes. O desfecho, na cidade do Rio de Janeiro, compõe-se do interrogatório dos Desembargadores da Alçada a Tiradentes que, em momento algum, revelou qualquer nome, assumindo toda a culpa pelo movimento. Ao final, assistido por uma multidão, pela tropa militar, por Marília e Perpétua, Tiradentes é enforcado.

Em relação à organização do trabalho, cada ato é dividido internamente em cenas, a fim de separar e caracterizar cada ação. O texto poético de Augusto de Lima registra, precisamente, as informações necessárias tanto para a visualização, compreensão e interpretação do drama quanto para a sua montagem. Nas didascálias⁵ encontram-se descrições das localizações em que se passaram as ações cênicas nos quatro atos, traços psicológicos e emocionais das personagens capazes de fornecer dados para a construção das características particulares de cada uma, indicações das ações, atitudes e movimentos gestuais dos integrantes a fim de compor as cenas do drama, informações dos adereços e elementos que compõem os cenários, resumos da situação social e político-econômica do período e até mesmo a sinalização, para o compositor, de instrumentos específicos e momentos nos quais a música deve estar

⁴ O “quinto” era o imposto cobrado por Portugal e refere-se à quinta parte de toda a exploração do ouro por Minas Gerais.

⁵ Palavra de origem grega (*didaskalia*) que significa “instrução”. São indicações cênicas para mostrar como determinada ação, cena, espaço ou fala devem ser executados em uma peça de teatro.

presente. Para ilustrar, a seguir, na Figura 5, destacamos um excerto do libreto com algumas das indicações de Augusto de Lima:

ARCHIVO PÚBLICO MINEIRO 231

(Com entonação solenne)

Jaz no fundo do mar!!!...

(O juiz faz signal para continuar o prestito. Tacam os clarins. Torna-se deserta a rua. O rumor do prestito vai diminuindo)

SCENA VI

MARILIA E DEPOIS PERPETUA

MARILIA (correndo desgrenhada e pallida)

Tarde é talvez para com vida vel-o!

(Depois de uma pausa)

Quanto é mais nobre, grandioso e bello
Dar pela Patria a vida, que viver
Pelo amor exaltado de mulher!

(Ao chegar à esquina, pára, olhando em direcção à praça)

Ei-lo junto ao patibulo chegado...
Que magestoso porte venerando!
Vae subindo os degraus... Martyr e santo.
Perdoa-me, por ti verto meu pranto!
Ei-lo, afinal, de pé sobre o tablado...
Vagueia em torno o olhar de resignado...
Fita depois os céus, o corpo esquece...
E seus labios suspiram uma prece...

(Os clarins dão signal de sentido)

MARILIA

Ajoelha-se! Meu Deus! E' o sacrificio!
Deus de Misericordia! Que suppicio!!!

(Ha uma pausa de profundo silencio. Marilia fita desvairada o patibulo, venda os olhos com as mãos, dá um grito agudissimo e cae sem sentidos. Rufam os tambores. Perpetua vem entrando, com o rosto angustiado, mas sereno e ao avistar o cadafalso, ajoelha-se junto de Marilia desmaiada).

Figura 5: Descrição das ações cênicas – Ato IV, p. 231 – Libreto Augusto de Lima (1897). Fonte: OLIVEIRA (2019: 59).

O texto, intitulado *Tiradentes*, foi concluído em 1897, sendo em seguida entregue a Macedo, para a criação da música. Paralelamente, cópia do libreto também foi cedida ao Arquivo Público Mineiro. A obra conheceu duas edições: a referida acima e a de 1937, realizada pelos três filhos do poeta: Augusto de Lima Júnior (1889-1970), Renato Augusto de Lima (18973-1978) e José Augusto de Lima (s.d.). A seguir, na Figura 6, a ficha técnica do libreto:

TIRADENTES

Figura 6: Ficha técnica do libreto de Augusto de Lima – Ópera *Tiradentes* – Revista do Arquivo Público Mineiro (1897). Fonte: OLIVEIRA (2019: 77).

3. A escrita musical na composição da personagem Marília

Com a temática do movimento da Inconfidência Mineira, era previsível que a ação se desenvolvesse com um número maior de personagens do gênero masculino do que do feminino, visto que a sociedade setecentista tolhia o envolvimento das mulheres nas decisões político-econômicas. A opção de Augusto de Lima e do compositor Manoel Macedo para os solistas de *Tiradentes* estabeleceu 21 personagens, das quais apenas duas mulheres, sendo Marília a personagem que transita em quase todo o drama e a que mais tem seus traços psicológicos alterados no decorrer do drama lírico.

A personagem Marília é baseada em Maria Dorotéia Joaquina de Seixas Brandão (1767-1853), sobrinha do ajudante de ordens do governador. Apaixonada por Gonzaga, tenta persuadi-lo a largar os ideais da Inconfidência a fim de viver com ele uma vida juntos. Apesar de pertencer a uma família que mantém laços de amizade com a rainha e que não compactua com o movimento revolucionário, ela não é delatora. Inclusive, percebemos claramente a mudança de seu posicionamento em relação à Inconfidência: a princípio, não se mostrava favorável, porém acaba por compreendê-lo e aceita-lo. Sua personalidade é frágil e emotiva. A personagem está presente nos atos I, III e IV, no qual atravessa notável variação psicológica. A jovem Marília do ato I é cheia de sonhos, amor e ilusões. A do ato II é louca e desvairada, e a do ato IV mostra-se, finalmente, uma mulher madura e que percebe a grandeza dos eventos vivenciados anteriormente.

Em relação à classificação vocal da personagem, o compositor valeu-se da tradição da ópera romântica, na qual, costumeiramente, o casal enamorado reúne soprano e tenor. Constatamos também que o compositor Macedo construiu a linha melódica de cada personagem respeitando os limites da classificação vocal usual que é, quase sempre, de duas oitavas. (MAGNANI, 1989: 212). Outro dado significativo é que, na partitura da ópera, não há registro grafado pelo compositor das classificações vocais das personagens (soprano, mezzo soprano, contralto, tenor, barítono e baixo), muito menos de suas subclassificações (dramático, lírico, *spinto*, *leggero*, dentre outras). Em relação à classificação vocal, nós nos baseamos na extensão vocal registrada na partitura musical e também na descrição do programa de concerto realizado no teatro do Palácio

das Artes em 1992, no qual se registram o nome das personagens e intérpretes e suas classificações. A seguir, apresentamos a extensão vocal de Marília:



Figura 7: Extensão vocal da personagem Marília na Ópera *Tiradentes*.

Acreditamos que Macedo, devido ao longo período em que se ocupou compondo a ópera, não criou os papéis solistas para cantores específicos, ou seja, cantores locais ou de seu relacionamento e/ou admiração. Apresentações de trechos isolados da ópera dos interstícios do processo de composição até a finalização do trabalho ocorreram em locais variados e mobilizaram diferentes intérpretes. Encontrado durante a pesquisa e até o momento desconhecido do grande público, um dos primeiros registros da exibição de parte da obra encontra-se na edição de 14 e 15 de maio de 1899 do Diário Oficial do Estado, o *Minas Gerais*. Além de ressaltar esforços para encenações futuras do drama, o texto informa que a ária de Marília foi interpretada pela soprano Vera de Lima (s.d.), esposa do autor do libreto, acompanhada, ao piano, por Elisa Damaso dos Santos (s.d.), na cidade de Ouro Preto.

Em relação aos *oppure*⁶, Macedo registra em sua partitura 14 eventos distribuídos ao longo dos quatro atos. Tais eventos estão escritos junto à linha principal do canto, de forma intervalar e não em fontes menores em uma pauta avulsa, como de costume. Nota-se que alguns deles se prestam ao maior conforto vocal do cantor, permitindo-lhe executar o trecho musical confortavelmente e dentro de sua extensão. Outros existem apenas como opção interpretativa. A seguir, na Figura 8, exemplificamos um trecho musical com *oppure*, onde a escolha interpretativa se faz presente:

⁶ Conhecido também como *Ossia*, o termo designa uma execução alternativa para determinado trecho original em uma composição musical.



Figura 8: Linha vocal de Marília. O compositor escreve uma segunda opção da linha melódica para efeitos interpretativos. Ato I, c. 1250 – Ópera *Tiradentes*.

A única soprano na ópera é Marília. Esta classificação, segundo MAGNANI (1989: 213) incorpora alguns traços psicológicos como ternura, devotamento, capacidade de sacrifício e contemplação. As personagens femininas com esse timbre são amorosas, nobres e virtuosas. Por meio do estudo da linha vocal da personagem e de seu poema, verificamos que tais características se aplicam e se distribuem nos três momentos da personagem nos atos I, III e IV. Essas três aparições de Marília na ópera mostram uma personalidade que passa por mudanças tanto psicológicas quanto de comportamento.

Em sua primeira participação em *Tiradentes*, no primeiro ato, percebemos uma Marília de aproximadamente 22 anos, inocente, apaixonada, crédula no amor e no altruísmo heroico e de raciocínio ágil. Suas aspirações se limitam a afastar Gonzaga da influência de Tiradentes e viver feliz com ele por toda a vida. No transcorrer de sua primeira ária, é notória a intenção da escrita melódica e harmônica do compositor quanto ao trato das relações texto música. A exemplo disso, destacamos no primeiro recitativo a palavra “inferno” (“esta paixão que me inspira o inferno”). A fim de valorizar a turbulência emocional e o sofrimento da personagem, decorrentes de sua paixão por Gonzaga, Macedo usa uma nota diferente (Si bemol 3, Ré bemol 3 e Dó 3) para cada

sílaba, em movimento descendente, sendo que a última nota se situa quase no limite da tessitura vocal da personagem, conforme o exemplo a seguir:



Figura 9: Primeiro recitativo da ária de Marília. Relação música/texto com a palavra “inferno” – Ato I, c. 1012-1032 – Ópera *Tiradentes*.

Além da escrita melódica da linha do canto servindo ao texto, Macedo usa também as indicações de agógica e de escrita orquestral para reforçar o caráter do poema. Na primeira ária, a indicação de *Allegro risoluto* e do emprego de três materiais distintos na orquestra - acordes, trêmulos e subdivisão em semicolcheias - aponta claramente para a relação da música com as mudanças emocionais experimentadas por Marília, agora eufórica e resoluta, acreditando ter encontrado a chave para resolver todos os seus problemas. A seguir, o texto:

Pois bem! Coragem! Calcerei no peito
Os ímpetos do amor. A indifferença
Dissipará no General o efecto
De minha indiscrição e, sem detença,
Gonzaga há de deixar a companhia
Do fatal Tiradentes que jungia (LIMA, 1897: 197).

Ainda presentes no excerto do poema supracitado, destacamos a frase: “e sem detença, Gonzaga há de deixar, a companhia do fatal Tiradentes que jungia.” A composição musical para o trecho em questão transita do andamento *Meno mosso* para *Agitato*. Nela, de “há de deixar” até o final da frase, toda a linha vocal da personagem encontra apoio no acorde de Fá sustenido diminuto. Notamos, também, que cada membro de frase cantado por Marília (“há de deixar”, “a companhia”, “do fatal”) apoia-se

sobre arpejos do mesmo acorde, que se desenvolve em movimento ascendente. Sabemos que nos acordes diminutos reside uma tensão harmônica que exige resolução. Neste caso, tal resolução não ocorrerá. A tensão permanecerá e será diluída nas pausas dos compassos que se seguirão.

Outra estratégia relevante é a valorização da palavra “fatal”, escrita na nota Lá 4⁷, precedida por um salto e com duração de dois tempos e meio. A partitura musical registra, pela segunda vez, a nota mais aguda da extensão vocal de Marília. Vale lembrar que, da primeira vez em que isso ocorre, a nota aguda é precedida por grau conjunto e sua duração é curta, o que torna a emissão mais simples para o cantor. Aqui, portanto, é evidente que Macedo procurou enfatizar o sentimento de pavor da personagem.

Ainda, quando Marília canta “Tiradentes que jungia...” podemos verificar que para cada sílaba do texto há uma nota do acorde de Fá sustenido diminuto em movimento descendente e com sinal de articulação de *marcato*. Por fim, Macedo separa as duas primeiras sílabas de “jungia” com intervalo de uma 9^a aumentada. Esse é o maior intervalo entre duas notas proposto para a personagem até então. Além disso, todo o movimento vocal dialoga com a orquestra, em movimento cromático ascendente. A seguir, nas Figuras 10 e 11, o exemplo, constituído por três partes:

⁷ Segundo o Sistema francês, que tem o Dó 3 como nota central do piano.



Figura 10: Segundo recitativo da primeira ária de Marília. Discriminação dos andamentos, materiais usados na orquestra e linha vocal da personagem. Ato I, c. 1085-1107 – Ópera *Tiradentes*.

Figura 11: Segundo recitativo da primeira ária de Marília. Discriminação da agógica, materiais usados na orquestra e linha vocal da personagem. Ato I, c. 1085-1107 – Ópera *Tiradentes*.

Ressaltamos, ainda na primeira ária da personagem Marília, em relação ao aspecto vocal, alguns eventos que atestam o cuidado do compositor em entrelaçar texto e música. Contrastando ao horror que Marília sente por Tiradentes, é nítido o amor que ela nutre por Gonzaga. Dessa maneira, quando a personagem canta “Dirceu amor...”, a segunda sílaba da palavra “amor” atinge o ponto culminante, Lá 4, precedida por salto e

com duração maior que o do emprego anterior (na palavra “fatal” do segundo recitativo): três tempos e meio. Delicadamente, a informação permite pensar que o sentimento amoroso da personagem é maior que seu pavor por Tiradentes.

Salientamos na ária, ademais, a escrita musical que nos remete à natureza, como o uso do trinado como sugestivo de ilustração do canto de pássaros. Tal efeito sonoro traduz as indicações do texto poético, incute leveza e docura à parte musical e promove a simbiose da palavra com a linha do canto, contribuindo para uma interpretação mais doce e leve. A seguir, transcrevemos o exemplo para identificação na Figura 12:

Figura 12: Relação texto/música. Trinado escrito para flauta. Ato I, c. 1129. Ópera *Tiradentes*.

Na segunda ária, localizada no terceiro ato (c. 482-641), notamos certa transição emocional da personagem. Não podemos precisar quanto tempo decorreu, no âmbito da narrativa ficcional, desde a primeira aparição no ato I até aqui, mas a personagem que encontramos agora se distancia totalmente da figura apresentada anteriormente. Marília, no terceiro ato, se encontra psologicamente perturbada com a separação imposta pelo exílio de Gonzaga e também por ter sido acusada de protegê-lo. Verificamos, nas três seções que estruturam a ária, a consolidação das diversas “Marílias” presentes nessa ação: a sobrinha, a nostálgica e, por fim, a louca alucinada:

- A primeira seção, c. 482-503, delimita o texto no qual Marília conversa com o tio, explicando-lhe a intensidade e o fervor que dedica a Gonzaga e o quanto difícil é esquecer-lo:

Perdoae-me, meu tio, amo a Gonzaga
E o meu amor por elle não se apaga.
Quando vos disse que não mais o amava
Eu mentia... mentia e delirava!
Em nome desse amor, affronto a morte,
Para participar de sua sorte! (LIMA, 1897: 216).

- A segunda seção (c. 518-533) registra o saudosismo da personagem, que volta ao seu passado inocente e juvenil. O poeta repete o texto da primeira ária do ato I: "Então feliz serei talvez do seu amor, ele do meu / Cantando em doce embriaguez / Amor Marília, amor Dirceu..." (LIMA, 1897: 197).
- Por fim, a terceira seção (c. 534-641) revela uma Marília completamente transtornada por visões e alucinações:

Vê-de, meu tio, que feliz noivado!
Tal noiva, noivo tal; mas que peccado!
Sim! Agora me lembro: foi num dia,
Em que no meu jardim flores colhia:
Tinha o jardim tão bellas flores...
Eu o vi!!! Nos espinhos da roseira.
Feri meus dedos... planta traiçoeira...
E vistam-me a mortalha do noivado
Que eu tenho um noivo peregrino...
Um dragão m'o levou por esses ares...
Porém, outro dragão maior ainda
Há de levar a branca noiva linda,
Braços em cruz, ao seu amante (LIMA, 1897: 216).

Os três textos descritos acima, por si só, descontinham para a intérprete de Marília três faces as quais a cantora precisará encarnar em sua *performance*. Porém, cumpre apresentar os elementos musicais que Macedo empregou na construção da ária para evidenciar as mudanças de comportamento e os distúrbios emocionais da personagem: as alterações de andamento e caráter musical (*agitato, andante, vivo, più animato, tranquilo, moderato cantabile; più vivo allargando, molto appassionato, molto expressivo*), a alternância da fórmula de compasso (cinco mudanças do quaternário para o ternário), saltos melódicos ascendentes e descendentes (intervalos de trítonos, 5^a, 6^a, 7^a, e 8^a) e tensões e progressões harmônicas.

Marília surge pela terceira e última vez, na ópera, no ato IV (c. 843-900). É a menor participação da personagem no drama lírico, com 57 compassos. Mais madura, quatro anos desde suas juras de amor a Gonzaga, a personagem corre até o local onde foi erguido o patíbulo, o qual finalizará a trajetória de Tiradentes, a fim de aindavê-lo com vida e talvez se redimir. Essa Marília, menos jovem e mais madura emocionalmente, deixou sua perturbação sentimental para trás e passa a acreditar que o movimento da Inconfidência era mais nobre que o amor entre um homem e uma mulher.

Para este momento final, Macedo escreve a ária na tonalidade de Ré menor, com escolhas de andamentos que perpassam por *Più Moderato*, *Andante*, *Allegro* e *Molto Agitato* dentro da extensão vocal de Ré 3 ao Lá 4. O trecho final da ária (compassos 895 a 898) pretende sugerir à cantora uma interpretação aflita. Em andamento *Molto Agitato*, as frases cantadas por Marília: "Ajoelha-se! Meu Deus! É o sacrifício! Deus de misericórdia! Que supplício!" (LIMA, 1897: 231) são interrompidas por pausas e por um uníssono da orquestra em cromatismo, como mostra o exemplo da Figura 13:

Molto Agitato

894

A-jo - e-lha-se Meu Deus, é o sa-cri-fí-cio! Deus de mi-se-ri-cór-dia, que su-plí-cio!

Figura 13: Linha melódica de Marília interrompida por pausas e pela orquestra – Ato IV, c. 895-898 – Ópera *Tiradentes*.

O compasso 900 marca o fim da ária. No libreto, a indicação é que Marília dá um grito e cai desmaiada. Macedo grafou um Lá 4 nesse momento. Nossa compreensão é de que gritos como representação de afetos como desespero, pavor e desespero ocorrem sempre em regiões sonoras agudas. A julgar pela importância desse passo da ópera, é que a intérprete não necessariamente precisa cantar essa nota específica, bastando falar a interjeição "ah" na região aguda de sua voz para ilustração de seus sentimentos no momento em questão, como nos mostra a Figura 14:



Figura 14: Linha melódica de Marília. Indicação da nota Lá 4 para o grito da personagem – Ato IV, c. 899 – Ópera *Tiradentes*.

Os exemplos de relações texto-música citados no decorrer deste estudo apontam para o conhecimento prévio do compositor Macedo, numa construção musical precisa de alguns afetos que a personagem Marília demonstra em sua participação no melodrama.

4. Considerações finais

Há exatos 127 anos, *Tiradentes* começou a ser concebida por Manoel Joaquim de Macedo. As linhas melódicas e estruturas harmônicas de solistas, coros e grande orquestra deram vida ao texto dramático de Augusto de Lima, que propõe um olhar histórico e ao mesmo tempo pessoal sobre a Inconfidência Mineira. Desde então, trechos dessa música têm ecoado pelo Brasil e pelo exterior, sendo bem recebidos pelos ouvintes e intérpretes, registrados pela imprensa, desde o século XIX, com o sucesso alcançado pela ópera *Tiradentes*.

Destarte, é sua escrita musical a qual desvela uma obra consistente em que o texto vocal e instrumental se abraçam ao narrar o drama lírico. Macedo respeitou o libreto e esforçou-se para que cada cena delineada por Augusto de Lima tivesse suas características próprias, revelando-se ademais um compositor com poder criativo e com domínio de escrita. Ele manipulou notavelmente os recursos musicais (melodias, harmonias, timbres, ritmos, dentre outros), a fim de criar as transições entre as cenas do drama lírico, ao construir uma música para servi-las de modo a torná-las compreensíveis. No trato vocal, voltando o nosso olhar para a personagem Marília,

personagem observada neste estudo, o compositor demonstrou conhecimento das potencialidades de expressão que a voz de soprano oferece, respeitando a extensão da cantora solista e exigindo nuances sonoras dignas das grandes óperas dos séculos XIX e XX.

Podemos afirmar que a ópera *Tiradentes* deve ser mencionada como a obra magna de Joaquim Manoel de Macedo Júnior, sendo sua existência um trabalho de importância nacional e internacional, digna dos grandes palcos líricos. Sua música contribui para trazer à luz o pensamento estético de uma época na qual criadores brasileiros, na busca de temas nacionais, traziam para suas composições as influências da música europeia, combinando-as com os aspectos melódicos e rítmicos nacionais.

Referências

- Livro

LIMA, Augusto de. *Tiradentes* (drama lírico em quatro atos) (libreto). Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas de A Noite, 1937.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

- Dissertações ou Teses

OLIVEIRA, Patrícia Valadão Almeida de. *Ópera Tiradentes de Manoel Joaquim de Macedo Junior (1825-1945): resgate histórico, análise e edição da partitura*. Universidade do Estado de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, 2019.

- Matéria de jornal

Acesso em: 10 abr. 2024. Assessoria de Imprensa UFMG: Exposição virtual faz passeio pelas telas da Ópera Tiradentes no Conservatório UFMG. Boletim UFMG. Belo Horizonte, 28 abr. 2020. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/assessoria-de-imprensa/release/exposicao-virtual-faz-passeio-pelas-telas-da-oper-a-tiradentes-no-conservatorio-ufmg> Acesso em: 10 abr. 2024.

- Partitura manuscrita

MACEDO, Manoel Joaquim de. *Ópera Tiradentes*. Partitura manuscrita, século XX.

- Partitura editorada em softwares como Finale, Sibelius e outros

OLIVEIRA, Patrícia Valadão Almeida de. *Ópera Tiradentes. Sibelius*. Instituto de Artes UNICAMP, SP, 2019. Partitura editorada.

ANEXO – Partituras para canto e piano das três árias da personagem Marília da ópera *Tiradentes* de Manoel Joaquim de Macedo Júnior

94

Vocal Score

990 (Marília)

Na - da Se-nhor o - fe - go a-pe-nas do ca-

ção

994 lor.

cresc.

995

(retiram-se todos lentamente, ficando Marília só)

84

Vocal Score

95

1001 *8va*

85 (8)

1006 *f*

1012 A co-mo - ção tra-iu o meu a - fe - to, bem o sen-

1015 ti do Ge-ne-ral no as - pec - to. Tris - te

86

pp

V.S.

1019

pres-sen - ti - men-to me an-gus - ti - a e sin - to na al-ma in-quie-ta - ção som-

1024 **p** **pp**

87

bri - a. Por

com dolore

1029

que não a-ba-fei no a-mor ma-ter - no es - ta pa-i-xão que me ins-pi-ra o in-

Vocal Score

97

1032 *ff* **Lento**

fer - no!

ff rit.

1035 **Allegretto poco agitato** **88**

Fi - lha de pa - is

1038

e a - mi - gos da Ra - i - nha co - mo hei de me li - gar

V.S.

1041

sor - te mes - qui - nha! A um de - ma - go - go e li -

- vre pen - sa - dor. Con - for - me o po - vo a

fir - ma do ou - vi - dor...

se eu pu - des - se ar - ran - cá - lo des - se a -

1044

1046 89

Vocal Score

99

1052

bis - mo pa-ra on-dear - ras - tao seu li - be-ra - lis - mo,

E do - mi - ná - lo in-tei - ra -

90

1055

men - te com meu a - mor _____ ar -

1058

den - te.

poco rit.

1061

V.S.

100

Vocal Score

1064



Fô - ra po - rém

1066 91

1069

1072

nes - to que o fas - ci - na. Do al -

Vocal Score

101

1075

92

fe - res Xa - vi - er, meu pe - sa - de - - - lo, e pa-ra

1078

quem pre - ve - jo hor - rí - vel si - - na.

1081

1084 Allegro risoluto

Pois bem Co - ra- gem!!

1089 Meno mosso

Cal-ca-rei no pei - to os ím - pe - tos do a - mor, a in - di fe-

1094 93

ren -ça dis - si - pa - rá no Ge - ne - ral o e - fei - to da mi - nh a in - dis - cri -

Vocal Score

103

1099

ção; e sem de-ten - çá Gon-za - ga

há de dei-xar a com-pa-nhi - a do fa - tal

agitato

94

1105 **a tempo**

Ti - ra - den-tes que jun - gi - - - a.

8va

ff

ff

V.S.

104

Vocal Score

1108 Allegretto con moto

En - tão fe - liz se - rei tal -

1112

vez do seu a - mor e - le do

1116

95

meu can - tan - do a do - ce em - bri - a -

Vocal Score

105

1120



guêz. Ma - rí - lia a - mor Dir - ceu a -

1124



mor O céu a - zul há de sor -

1128 [96]



rir E a na - tu - re - za a - brir - se em

V.S.

1132

flor E tu - do em co - ro há

de se ou - vir Dir - ceu

1135

1138 97

a-mor Ma - rí - lia a-mor.

Vocal Score

107

1141

Ser de - le só sa - ber tam -

1144

bém que e - le nas - ceu só pa - ra

1148 [98]

mim, so - zi - nhos nós e ____ mais nin -

V.S.

1152

guém.

Dir - ceu, Ma - ri - - -



1155

lia a - mor sem fim...

pp



(Marília fica pensativa por muito tempo, sem perceber que Gonzaga entra e a contempla)

1158 [99]

ppp morrendo

478 **Agitato**

3

481 (Marília ajoelhando-se aos pés do Ajudante)

482 **46**

Per - do - ai - me, meu ti - - - o, a - mo Gon-

484



pa - - ga

Molto appassionato



488

f



491

47

Quan-do vos dis - se que____ não

p

494

mais o a-ma-va eu men - ti- a... men-ti-a e de-li - ra - va.

f

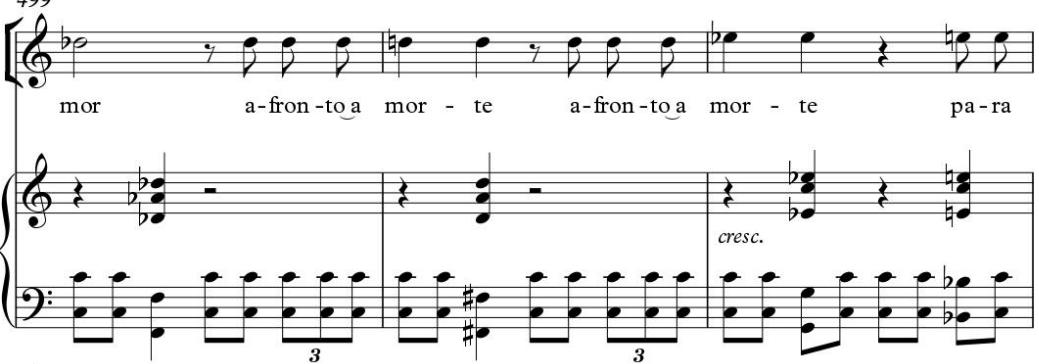
497

Em no - me des - se a -

mf *3*

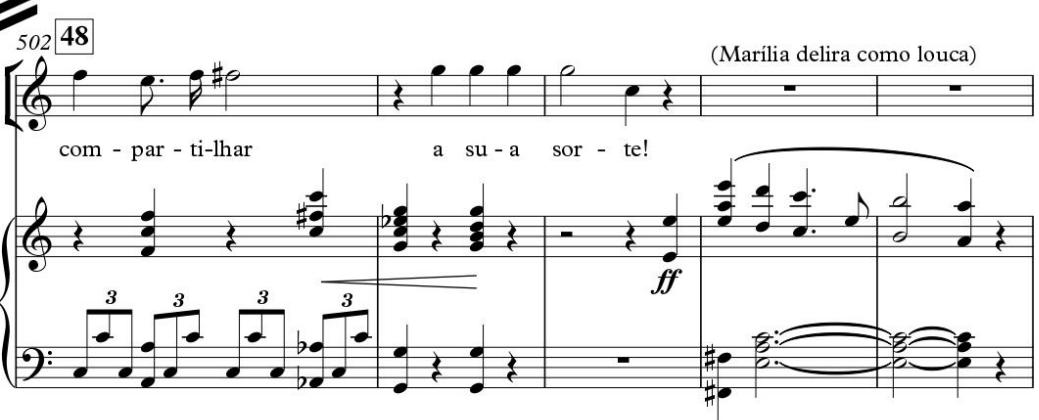


499



502 48

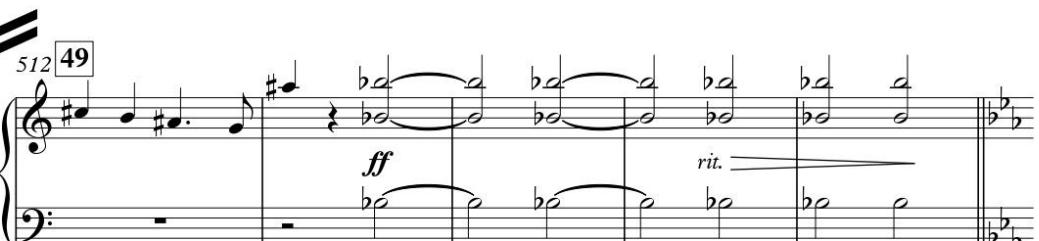
(Marília delira como louca)



507



512 49



V.S.

517 **Andante**



519

tão fe-liz se - rei tal-vez do seu a -



522 **50**

mor e - le do meu



525

can - tan - do em do - ce em - bri - a - guêz

529

a - mor Ma - ri - - - lia a - mor Dir -

532 [51]

ceu...

rit.

V.S.

534 **Vivo** (gargalhada da louca)

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

8va

f

535

Ah!

(8)

537

Vê - de, meu ti - o,

540

que fe - lis noi - va - do:

52

tal noi - va,

543

noiva tal tal

tal noi - va

mf

8va-----|

545

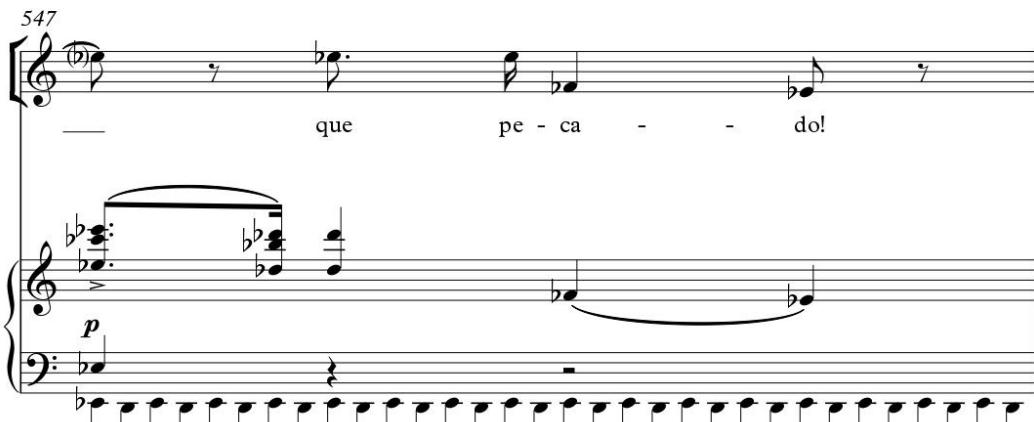
noi - va tal;

Mas...

p

V.S.

547



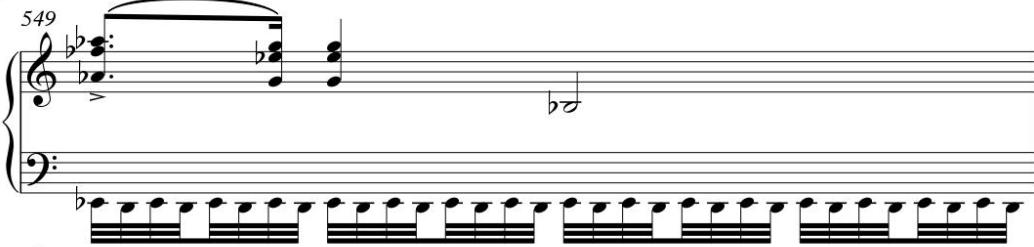
que pe - ca - - do!

p

548



549



550



551

(Coro do Povo ao Ajudante)

Ten - de pie -

mf un poco marcato

552 53

da - - de

553

Ten - de pie -

554

Ten - de pie -

da - - de



555

da - de

Per-de-a ra -

es - tá do - en - te

f

557

zão
em fe - bre ar-den - te.
Per-de-a-ra-zão em fe - bre ar-den - te.

559

(Marilia)
Sim!
A - go - ra me

562 54

lem - bro:
foi num di - a em que no meu jar - dim...
flo - res co-

574

Meu Deus! Que lin - dos bei - ja -

pp molto espress.

578

flo - res. Eu o vi: nos es -

p p mf

582 56

pi - nhos da ro - sei - ra.

V.S.

584 **Moderato cantabile**

Fe-ri meus de-dos plan-ta trai-ço - ei-ra Ai! Quan-to san-gue ai! Quan-to,

p

591 57

Ai! Quan - tas do - - - res Ai! Quan - tas

595

do - - - res.

599

Mas de - pois que de - lí - cias tão su -

pp

602 58

a - ves!

f

mf

f

608

E a - go - ra e - le não mais,

8va

pp

V.S.

612 **59**



não mais as a - ves e o meu jar - dim não tem mais

≡ ≡

616



flo - - - res! Não tem mais flo - -

≡

620



- - - - res!

623 (lentamente com tristeza)

Que sons tão tris - tes, pe-la noi - te

628 des - cem Aí! São as mi-nhas a-ves que pe - re - cem...

632 60 É o mes-mo si - no! é o mes-mo si - no!

V.S.

635

A-cen-dam cí - rius, a-cen-dam cí - rius, fa-çam-me o tou ca - do,

mf

637

E vis-tam ne-le mor - ta - lha do noi - va - do

640

que eu te-nho um noi-vo pe-re - gri- no.

più vivo allargando

pp

100

Vocal Score

834 **Allegro**

ppp f

836 **79**

(entra Marília desgrenhada e pálida. Ao chegar à esquina, estaca, olhando em direção à praça)

839

842 **Più moderato**

(Marília) Tar - de é tal - vez

rall.



Vocal Score

101

845



pa - ra com vi - da vê - - - lo.



Quan - to é mais no - bre,

850



gran-di o - so e be - - lo dar pe - la Pá - tria a vi - da que ce-



V.S.

853

855

857 [81]

(com tristeza)

Ei - lo

The musical score consists of three systems of music. System 1 (measures 853-854) shows a vocal line with lyrics 'der a um a - mor e - xal-' and a piano accompaniment with sixteenth-note patterns. System 2 (measure 855) shows a vocal line with lyrics 'ta - - - do de mu - lher' and a piano accompaniment. System 3 (measures 857-858) shows a vocal line starting with 'Ei - lo' (with dynamic 'com tristeza') and a piano accompaniment. The piano part includes measure numbers 853, 855, 857, and 81.

Vocal Score

103

859 **Andante**

jun - to ao pa - tí - bu-lo che-gan - do que ma - jes-

p

863

to - so por - te ve - ne - ran - do! Vai su-

poco rit.

867 **82**

bin - do os de - graus... már - tir e san - to per - do -

3

V.S.

871

ai - me, por ti ver-to meu pran - to

poco ritenuto

874

Ei-lo a - fi - nal de pé so - bre o ta -

877 [83]

bla - do... va - guei - a em tor - no o o -

Vocal Score

105

880

lhar de re-sig-na - do Fi-ta de-

6

883

pois os céus o cor-po es-que - ce... seus

pp

887 84

lá - bios sus - pi - ram u - ma pre - ce...

rit.

106

Vocal Score

890

Allegro (as cornetas dão o sinal do começo da execução)



893

Molto agitato

A - jo - e - lha - se meu



896

Deus, é o sa - cri - fi - cio! Deus de mi - se - ri -

(Marília fita desesperada o patíbulo. Venda com as mãos os olhos, dá um grande grito e cai desmaiada)

898 **Molto adagio**

cór-dia, que su-plí-cio! Ah!

tr *tr*

ff >

85 (Perpétua vai entrando com o rosto angustiado, mas sereno e ao deparar com a vista no cadafalso, ajoelha-se junto de Marilia desmaiada)

909 (Perpétua) **Moderato**

Não ve - jo_o

f