



# Diálogos

ISSN 2177-2940



## Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853)

 <https://doi.org/10.4025/dialogos.v25i3.54430>

Sílvia Martins de Souza

 <https://orcid.org/0000-0002-8824-4477>

Universidade Estadual de Londrina, (UEL), Londrina-PR, Brasil E-mail: smartins@uel.br

---

### Fifteen years in Brazil. Cultural mediation and theatrical market in the Brazilian trajectory of the Portuguese violinist and composer Francisco de Sá Noronha (1838-1853).

**Abstract:** For at least two decades, the studies on 19th century music and theater in Brazil have turned to approaches that prioritize exchanges, dialogues, transfers and appropriations between spaces, individuals, practices and social and cultural universes as an observation scale. This article is in line with this aspect and aims to shed some light on the fifteen years spent in Brazil by the Portuguese composer and violinist Francisco de Sá Noronha, a little-known period in his life. In it we defend the hypothesis that these years were of significant importance to transform Sá Noronha a cultural mediator on both sides of the Atlantic.

**Key words:** history, music, theater, cultural dialogues, Francisco de Sá Noronha.

---

### Quince años en Brasil. Mediación cultural y mercado teatral en la trayectoria brasileña del violinista y compositor portugués Francisco de Sá Noronha (1838-1853).

**Resumen:** Durante al menos dos décadas, los estudios sobre música y teatro del siglo XIX en Brasil han recurrido a enfoques que priorizan los intercambios, diálogos, transferencias y apropiaciones entre espacios, individuos, prácticas y universos sociales y culturales como una escala de observación. Este artículo está en línea con este aspecto y tiene como objetivo arrojar algo de luz sobre los quince años que el compositor y violinista portugués Francisco de Sá Noronha pasó en Brasil, período poco conocido de su vida. En él defendemos la hipótesis de que estos años fueron de gran importancia para transformar Sá Noronha un mediador cultural a ambos lados del Atlántico.

**Palabras clave:** historia, música, teatro, diálogos culturales, Francisco de Sá Noronha.

---

### Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).

**Resumo:** Há, pelo menos, duas décadas, os estudos sobre a música e teatro oitocentistas no Brasil voltaram-se para abordagens que priorizam as trocas, diálogos, transferências e apropriações entre espaços, indivíduos, práticas e universos sociais e culturais como escala de observação. Este artigo alinha-se a esta vertente e tem como objetivo lançar alguma luz sobre os quinze anos passados no Brasil pelo compositor e violinista português Francisco de Sá Noronha, período bem pouco conhecido da sua vida. Nele defendemos a hipótese de que estes anos tiveram importância significativa para transformar Sá Noronha num mediador cultural nos dois lados do Atlântico.

**Palavras-chave:** história, música, teatro, diálogos culturais, Francisco de Sá Noronha.

Recebido em: 23/06/2020

Aprovado em: 04/10/2020

**SOUZA, Sílvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

No dia 7 de março de 1863 estreou no Teatro São João, no Porto, debaixo de “ruidosas ovações”,<sup>1</sup> a ópera *Beatriz de Portugal* composta pelo violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha inspirada no *Auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett, após dois anos de tentativas frustradas para colocá-la em cena no Teatro de São Carlos de Lisboa. Consta que esta demora se deveu a uma campanha movida na imprensa lisboeta contra as pretensões do compositor de representá-la no São Carlos, teatro de primeira ordem mais importante do país, tradicionalmente ligado à ópera italiana e reduto das audiências aristocráticas lisboetas. (CYMBRON, 1990, p. 104)<sup>2</sup>

A este assunto se remeteu o cronista português Júlio César Machado num artigo no jornal *O Civilizador*. Segundo ele, tal resistência relacionava-se ao fato de que Sá Noronha fora apresentado às plateias de Lisboa quando “era já um homem de trinta anos”, a cujo talento e a cujo nome elas não haviam “tido tempo de se habituar. (...) Lisboa é uma burguesia pachorrenta, a quem a novidade assusta como o escarlate ao boi”.<sup>3</sup>

As críticas implícitas nesta fala apontam para algo conhecido naquele contexto em Portugal: as comparações entre os Teatros de São João e de São Carlos. Nelas, o Teatro de São João, embora também fosse de primeira ordem, sempre aparecia em posição subalterna, bem como os que neles se apresentavam ou tomavam assento, tal como sublinhado por outro contemporâneo, Alberto Pimentel, para quem o Teatro de S. Carlos era uma instituição, enquanto o de São João “um tour de force” e o “esforço da vaidade portuense, que em muitas coisas pretende ombrear com Lisboa”. (CYMBRON, 1990, p.15) Se forem levadas em conta tais considerações, entende-se melhor as críticas de Júlio César Machado já que a estreia de *Beatriz de Portugal* emergia, aos olhos de alguns, como um acontecimento de importância limitada, por ocorrer “numa cidade de província”, sem o “brilho” de Lisboa e do teatro mais importante dedicado à ópera em Portugal. (CYMBRON, 1990, p. 15)

À parte isto, as palavras do cronista tocam num outro ponto significativo: o de que a trajetória artística deste compositor e violinista foi construída longe do epicentro cultural do país. De fato, antes de serem exibidas em Lisboa, as composições de Sá Noronha foram apresentadas em diferentes cidades para as quais ele se dirigiu a partir do Rio de Janeiro, onde fixou residência entre 1838 e 1853. No Rio ele iniciou sua dupla carreira de violinista e compositor e dele saiu para apresentar-se em cidades brasileiras (São Luiz, Belém, Pará, Recife, Campos dos Goytacazes, Salvador, Santos, São Paulo, Desterro e Porto Alegre), americanas (Nova York, Filadélfia, Buenos Aires, Montevidéu, Lima e Santiago) e europeias (Londres, Leeds, Lisboa, Porto, Braga,

1 *O Civilizador* (PT), n. 16, p.185, julho de 1863. Todos os jornais estrangeiros citados são acompanhados da sigla do país de origem e os brasileiros pelas iniciais das respectivas províncias do império onde foram publicados.

2 Teatros de primeira ordem eram os subsidiados pelo governo. Os demais eram chamados teatros secundários.

3 *O Civilizador* (PT), n.16, p. 185, julho de 1863.

Guimarães).

Sá Noronha tornou-se um rabequista bem-sucedido em Portugal e no Brasil, embora as avaliações sobre ele sempre tenham sido ambíguas. Para alguns, ele não passava de um rabequista que procurava compensar sua pouca técnica com “ginásticas” e “malabarismos” musicais que efetuava com o arco da rabeça ou ao prestar-se a imitar “vozes de animais” fazendo-se “arlequim” para agradar ao público.<sup>4</sup> Havia também quem dissesse que, apesar da sua naturalidade para a execução do violino e do sentimento com que envolvia suas melodias, faltava-lhe estudo.<sup>5</sup> Outros, ao contrário, o consideravam “o grande gênio das harmonias”.<sup>6</sup> As opiniões divergentes sobre suas qualidades artísticas chegaram a alimentar polêmicas, uma delas no Rio, em 1886, na qual se envolveram Arthur Azevedo e Carlos de Laet, e outra no Porto, em 1855, que ficou conhecida como Questão Noronha e teve como intervenientes o próprio Sá Noronha, o jornalista e literato Arnaldo da Gama, o ator e empresário Antônio Moutinho de Souza, alguns admiradores do rabequista e músicos da orquestra do Teatro de São João.<sup>7</sup> Mas mesmo os que avaliaram sua *performance* como músico de maneira negativa ressaltavam que tudo o que ele conquistara fora graças a seu talento e empenho pessoais não se podendo imaginar “o que seria ele se desde os seus primeiros anos tivesse cursado os conservatórios”.<sup>8</sup>

Sá Noronha se notabilizou também como compositor. A primeira de suas óperas - *O triunfo de Trajano* - estreou em 1843 num espetáculo em homenagem ao casamento de Pedro II. Três anos depois ele compôs *A descoberta da América por Cristóvão Colombo*, sobre um libreto do literato brasileiro Joaquim Norberto de Souza e Silva.<sup>9</sup> Sua ópera mais famosa - *O Arco de Sant`Anna* -, escrita a partir de um romance homônimo de Almeida Garrett, estreou em 1867 no Porto. *Tagir* foi cantada em Lisboa em 1876 e o libreto publicado neste mesmo ano numa edição bilíngue.<sup>10</sup> A ópera *Os Boêmios* teve o dueto cantado no Teatro da Trindade, de Lisboa, meses após seu falecimento.<sup>11</sup> Sabe-se ainda que, em 1858, ele declinou de uma oferta que lhe fizeram em Portugal para escrever o libreto de uma ópera alegando “não poder aceitar as condições que se lhe dava em compensação” por serem “muito exíguas para um trabalho daquele gênero”.<sup>12</sup>

Mas não apenas de óperas compôs-se sua extensa produção musical, embora sejam elas

4 *O Occidente* (PT), ano 4, vol. 4, n. 80, p. 59, 11 de março de 1881.

5 *Diário de Notícias* (RJ), ano 2, n. 220, p. 1, 12 de janeiro de 1886.

6 *A Época* (PA), ano 2, n. 211, p. 1, 21 de setembro de 1859.

7 Para a polêmica no Rio ver *Diário de Notícias* (RJ), ano 2, n. 220, p.1, 18 de janeiro de 1886, e no Porto ver SOUZA, 1856.

8 *A Aurora* (RJ), ano 2, p. 3, 22 de junho de 1851.

9 *Gazetinha* (RJ), ano 2, n.24, p. 1, 24 de janeiro de 1881.

10 *Diário do Rio de Janeiro* (RJ), ano 59, n. 100, p. 1, 14 de abril de 1876.

11 *Ribaltas e Gambiarras* (PT), n. 24, p. 190, 15 de maio de 1881.

12 *Correio Mercantil* (RJ), ano 15, n 54, p. 1, 26 de fevereiro de 1858.

**SOUZA, Silvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

priorizadas nos estudos sobre Sá Noronha, provavelmente porque reforçam aquela que é considerada sua singularidade entre os músicos portugueses do seu tempo, isto é, a de ser pioneiro na composição de óperas baseadas em obras da literatura portuguesa. Sá Noronha escreveu pelo menos três composições sacras - uma missa a quatro vozes; outra para o sagrado coração de Maria, também a quatro vozes, (VIEIRA, 1900, vol II, p. 134) e a *Prière a Dieu*, com letra de Emílio Adet, dedicada a D. Pedro II<sup>13</sup> -, além de uma série de árias, duetos, tercetos, quartetos, fantasias, variações, valsas, modinhas, tangos, *vaudevilles* e lundus. Além disto, ele tornou-se um compositor profícuo de música teatral e parceiro assíduo de Arthur Azevedo para quem escreveu as partes musicais das operetas *A princesa dos cajueiros*, *O califa da Rua do Sabão*, *Os guardas do rei de Sião*, *Os pretos e os noivos* e da comédia *Os noivos*.

Dizia Arthur Azevedo que Sá Noronha era “um artista perfeitamente identificado com a nossa índole, o nosso temperamento” e digno de ser chamado de “filho adotivo da natureza americana”.<sup>14</sup> Esta mesma alegada sensibilidade para temas e formas musicais nativas americanas foi ponto várias vezes sublinhado por seus contemporâneos em relação às suas óperas. Conta-se que quando ele esteve em turnê pelo Pará onde, a convite de naturalistas ingleses se embrenhou “nas matas dos munducurús e maués”, teve oportunidade de tomar contato com a música dos indígenas do Alto Amazonas, suas danças e “loas”, nas quais se inspirou para compor *Tagir*.<sup>15</sup> *Beatriz de Portugal*, diziam alguns, continha “reminiscência de alguns trechos da música popular da América do Norte”.<sup>16</sup>

Sá Noronha, como vimos procuramos mostrar, transitou com desenvoltura por diferentes formas, gêneros e espaços musicais. Sobre os locais de práticas musicais no Rio de Janeiro do século XIX, Cristina Magaldi observou que até as últimas décadas do século elas estiveram intimamente relacionadas ao teatro nos quais músicos achavam ocupação como chefes de orquestras; compunham músicas para óperas, operetas ou outras peças, sem contar que foram os músicos profissionais que trabalhavam em teatros que monopolizaram o ensino da música na cidade. (MAGALDI, 1994, p. 8)

As aproximações entre teatro e música no Brasil começaram a ser traçadas em 1829, quando chegou ao Rio uma companhia dramática portuguesa dirigida por Ludovina Soares da Costa contratada para trabalhar no Teatro São Pedro Alcântara onde permaneceu por cinco anos, quando foi transferida para o recém-construído Teatro da Praia de D. Manuel. Esta companhia foi responsável pela introdução mais sistemática de *vaudevilles* e outros gêneros músico teatrais

13 *Minerva Braziliense* (RJ), vol. 1, n. 10, s/n, 15 de março de 1844.

14 *Diário de Notícias* (RJ), ano 2, n 546, p. 3, 6 de dezembro de 1886.

15 Idem.

16 *Correio Mercantil* (RJ), n. 79, p. 1, 21 de março de 1863.

**SOUZA, Sílvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

franceses nos palcos do Rio de Janeiro entre 1834 e 1839, até então raros. (RONDINELLI, 2017, p. 41) Desde então, o fluxo entre Portugal e Brasil tornou-se constante e a antiga colônia passou a ser vista como mercado atraente para músicos portugueses que passaram a atravessar o Atlântico, alguns deles seguidas vezes nos dois sentidos, tais como José Viana da Mota, Gomes de Amorim e Bernardo Moreira de Sá, ao passo que outros chegaram a passar longas estadias no Brasil, como Arthur Napoleão e Sá Noronha.

São recorrentes nos trabalhos sobre Sá Noronha as breves menções aos quinze anos passados no Brasil, geralmente justificadas pela escassez de fontes, o que é de fato pertinente. Rarefeitas e fragmentadas, estas fontes dificultam o acompanhamento de sua trajetória, mas existem razões para considerarmos outros componentes que contribuíram para alimentar o pouco interesse em perscrutar este momento da sua vida. Em primeiro lugar, tal como observou Teresa Cascudo, porque as histórias da música portuguesa foram escritas por longo tempo “conforme os mitos e as necessidades do programa nacionalista”, que determinaram a escolha de temas e abordagens chancelados pelos interesses nacionais, que só mais recentemente passaram a ser submetidos a questionamentos. (CASCUDO, 2000, p. 181) Com isto, a parte da produção musical de Sá Noronha que não se enquadra nesta perspectiva foi relegada a um lugar pouco privilegiado. E, em segundo lugar, deve-se também observar que a estadia de Sá Noronha no Brasil, apesar de longa e rica em experiências musicais, tem tradicionalmente ocupado um plano secundário em comparação com suas passagens pela América do Norte e pela Europa, sob justificativa de que nestes locais ele teria tido oportunidade de travar contato com meios e personagens musicalmente mais desenvolvidos. (CYMBRON, 1990, p. 67) Neste caso percebe-se a força e longevidade de uma visão construída no século XIX, baseada numa certa noção de civilização, responsável por uma hierarquização dos produtos culturais, seus autores e receptores.

Este artigo tem como objetivo lançar alguma luz sobre este período ainda pouco conhecido da vida de Sá Noronha. Nele procuraremos mostrar a importância que os quinze anos passados no Brasil tiveram para a incorporação de práticas e técnicas interpretativas e composicionais, conhecimentos e opções estéticas que acompanharam este músico e compositor eclético que, embora tenha tido acesso a alguma aprendizagem musical formal, se forjou na prática cotidiana e se transformou num medidor cultural nos dois lados do Atlântico.<sup>17</sup>

\* \* \*

No dia 24 de janeiro de 1881, o jornal *Gazetinha* anunciou o falecimento do maestro Sá

<sup>17</sup> Por mediação cultural entendemos as ações de determinados sujeitos em processos tecidos em meio a encontros, equívocos, integrações, rejeições, avanços e recuos, no interior dos quais eles emergem como mediadores entre pessoas e práticas. GOMES, 2016, pp. 33-34.

**SOUZA, Silvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

Noronha,<sup>18</sup> e na edição do dia seguinte relatou as circunstâncias em que ocorreu a morte: um mal súbito que acometeu o músico às 11 horas, no terraço do Hotel da França, onde residia, e o levou a “uma agonia cruel de dois dias e duas noites” após os quais não resistiu.<sup>19</sup> Três dias depois, o mesmo jornal publicou um longo artigo escrito em forma de esboço biográfico, no qual seu autor anônimo afirmava ser muito difícil seguir a trajetória artística de Sá Noronha no Rio de Janeiro, apesar de os que o conheceram prestarem informações valiosas. A todas elas faltavam, porém, “a uniformidade e certeza precisa para um trabalho desta ordem”.<sup>20</sup>

Esta falta de uniformidade é de fato perceptível nas fontes pesquisadas remontando a este período um desencontro de informações que se estendeu ao longo do século XIX e enraizou-se nos trabalhos posteriormente escritos sobre nosso personagem. Mas tamanhos foram o tempo e espaço despendidos pelos jornais com este assunto por ocasião de sua morte, que Arthur Azevedo lamentou que se discutisse matéria “tão fútil”. Para ele, “Sá Noronha era um artista de mérito; tratemos pois de perpetuar por qualquer forma a sua memória, e nada mais”.<sup>21</sup> Foi Arthur Azevedo, porém, quem afirmou que a poucos ele revelara dados mais íntimos de sua vida, o que significa que parte deste desencontro de informações deveu-se ao próprio Sá Noronha, que preservou alguns detalhes sobre seu passado, por motivos que não conseguimos precisar, contribuindo para alimentar controvérsias tais como as relativas a seu local de nascimento.<sup>22</sup>

Sabe-se que Francisco de Sá Noronha nasceu em Viana do Castelo, em 1820, e aportou no Rio nos anos conturbados das Regências, nos quais eclodiram rebeliões em diversos pontos do país. Na capital do império, uma delas ocorreu no Teatro São Pedro de Alcântara nos dias 28 e 29 de setembro de 1831,<sup>23</sup> levando à mudança do nome do teatro para Constitucional Fluminense e a seu fechamento para espetáculos operísticos, que só foram retomados com regularidade após 1844. Durante este período, a ausência de representações de óperas foi preenchida por concertos e recitais realizados nos Teatros de São Pedro e da Praia de D. Manuel ou em salões que comportavam grandes audiências. Nos salões elas ocorriam normalmente aos sábados, duravam mais de três horas, eram bastante concorridas e configuravam-se como “concertos miscelânea”, isto é, apresentavam um repertório bastante variado de árias, duetos, fantasias e variações de óperas

18 *Gazetinha* (RJ), ano 2, n.24, p. 1, 24 de janeiro de 1881. Sua morte foi noticiada também no *Monitor Campista*, *Gazeta de Notícias* e *Jornal do Commercio*. Seu espólio, composto por peças musicais manuscritas, um piano, uma rabeça e condecorações, foi leiloado pelo Consulado Geral de Portugal do Rio, sete meses após seu falecimento. (*Jornal do Commercio*. RJ, ano 60, n. 212, p. 3, 1 de agosto de 1881), e arrematado por um português residente no Brasil que posteriormente doou a documentação para o Conservatório de Lisboa, que atualmente encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal.

19 *Gazetinha* (RJ), ano 2, n. 24, p. 1, 25 de janeiro de 1881.

20 *Gazetinha* (RJ), ano 2, n. 28, pp. 1-2, 28 de janeiro de 1881.

21 *Diário de Notícias* (RJ), ano 1, n. 155, p. 2, 8 de novembro de 1885.

22 *Diário de Notícias* (RJ), ano 1, n 156, p. 1, 9 de novembro de 1885.

23 Para esta revolta ver BASILE, 2003.

**SOUZA, Sílvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

executados ao violino ou ao piano, com acompanhamento vocal,<sup>24</sup> algumas vezes intercalados por pequenos atos de teatro declamado. Foram estas apresentações que inauguraram os recitais virtuosísticos no Rio nos quais os músicos encontraram espaço de projeção. O concerto da Sociedade Filarmônica do dia 2 de julho de 1840, realizado no Teatro de São Pedro, por exemplo, reuniu uma multidão de “curiosos diletantes” tão extensa que se formou uma “linha imensa de cadeiras” no Largo do Rocio.<sup>25</sup> De forma similar, ao concerto realizado no Salão do Catete no dia 12 de janeiro de 1839 compareceram cerca de quatrocentos ouvintes e nele foram interpretadas a abertura da ópera *Dominó Noir*, quadrilhas de Tolbecque e Musard, árias, duetos, no qual também se apresentou o pianista francês Pierre Neyts.<sup>26</sup>

Logo após o falecimento de Sá Noronha apareceram as primeiras matérias em jornais brasileiros e estrangeiros nas quais se constata que duas cidades disputavam o privilégio de ser seu local de nascimento: Guimarães e Viana do Castelo:

escreveu o Sr. C. L. que Noronha era de Viana, porque lhe tinha ouvido dizer (Eco do Lima n. 1471).

Na Aurora de Lima n. 3,789, o Sr. J. P. E. L. dizia que Noronha nasceu em Vianna do Castello, aos 24 de fevereiro de 1820, numa casa próxima à antiga capela das Almas.

O Camões, periódico publicado no Porto, dizia em o seu n. 27, de 3 de março de 1881: “Sá Noronha nasceu em Viana do Castelo em 1820. Seu pai [José Antônio] era de Mondim de Basto, sua mãe [Maria dos Anjos] de Guimarães”.

Felipe do Amaral publicou no Ocidente, de Lisboa, no n. 80, de 11 de março de 1881, que Sá Noronha era de Guimarães.

De tudo isto nascia a dúvida sobre qual seria a terra que o viu nascer (...)

Para tirar as dúvidas sobre a data e local do nascimento, transcrevo a certidão, que foi achada na igreja de Santa Maria Maior, certidão essa devidamente autenticada (...).<sup>27</sup>

Da certidão constavam Viana do Castelo e 24 de fevereiro de 1820 como local e data do nascimento. Nesta cidade ele viveu até 1836, quando sua família se mudou para Guimarães onde ele aprendeu rudimentos de violino e solfejo com um mestre de capela espanhol de nome Bruno, no Seminário de N. Sra. da Oliveira. (CYMBRON, 1990, p. 41) Órfão aos dezesseis anos, Sá Noronha mudou-se para o Porto com a intenção de ingressar na orquestra de algum teatro da cidade. (VIEIRA, 1900, p.127) Não vendo seus planos concretizados, ele dirigiu-se ao Rio para tentar a sorte, embora se desconheçam a data e detalhes de sua chegada à cidade.

Se a transcrição da certidão serviu para dirimir dúvidas sobre o local e data de seu nascimento, ela

24 A expressão “concerto miscelânea” foi tomada de empréstimo a AUGUSTO, 2014, p. 21.

25 *Correio das Modas* (RJ), ano 2, n. 7, vol. 2, p. 53, 23 de julho de 1849.

26 *Correio das Modas* (RJ), lano 1, vol. 3, n. 1, p. 18,19 de janeiro de 1839.

27 *Diário de Notícias* (RJ), ano 1, n 156, p. 1, 9 de novembro de 1885.

**SOUZA, Silvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

acabou por trazer à tona outros assuntos que se transformaram em motivo de especulação, dentre eles uma suspeita de que Sá Noronha não seria filho de José Antônio e Maria Luiza dos Anjos, pois, “corria voz de ser ele filho de um padre e de uma dama de tratamento cujo apelido mais tarde adotou”.<sup>28</sup>

As pesquisas nos jornais do Rio chamaram atenção para algumas notícias que nos remetem a este assunto. Numa delas, publicada no *Jornal do Commercio* do dia 12 de dezembro de 1838, podia-se ler que ocorreria no Teatro de São Januário um espetáculo em benefício da atriz Gabriela Augusta da Cunha no dia 20 daquele mês, do qual participaria o “mui hábil” professor de violino de nome Francisco José da Silva Noronha que, em obséquio à atriz, interpretaria “novas e escolhidas variações de violino”.<sup>29</sup> Três meses antes, uma nota assinada por “Um admirador”, também no *Jornal do Commercio*, dizia que chegara do Porto um jovem violinista e “professor de rabeca” que havia estudado “seis anos em Milão e Bolonha” e se apresentara na Sociedade Filarmônica com muito sucesso.<sup>30</sup>

A Sociedade Filarmônica foi a primeira sociedade musical fundada no império. Ela reunia amadores e entusiastas da música brasileiros e estrangeiros de ambos os sexos, e promovia apresentações vocais e instrumentais para recreio e instrução. Em 1837, ela já era bastante frequentada, tanto que na reunião mensal de junho daquele ano não foi permitida a entrada de convidados porque a sala não comportava o tamanho da audiência. Devido à visibilidade que proporcionava ao artista, apresentar-se na Sociedade Filarmônica não era, portanto, algo trivial.<sup>31</sup>

Ainda de acordo com a nota do *Jornal do Commercio* de 12 de dezembro, a apresentação deste violinista português causou admiração e manifestações de apreço fazendo com que corresse “de boca em boca o nome” deste “feliz imitador de Paganini: Francisco José da Silva Noronha”.<sup>32</sup> Se foi o próprio rabequista ou este admirador que estabeleceu a aproximação do seu nome com o de Paganini, não se sabe, mas que ela tinha um grande apelo simbólico no século XIX não há dúvidas. Os virtuosismo e técnica de Paganini elevaram o violino a dimensões antes não imaginadas, e procurar dele se aproximar configurava-se como uma espécie de cartão de visitas e símbolo de *status*.<sup>33</sup> A nota do *Jornal do Commercio* concluía com seu autor aplaudindo a proteção que o artista recebera da Sociedade Filarmônica, elogiando as relações amistosas entre brasileiros e portugueses

28 Idem.

29 *Jornal do Commercio* (RJ), ano 13, n. 278, p. 3, 12 de dezembro de 1838. Nota similar a esta aparece no *Diário do Rio de Janeiro* (RJ), ano 17, n. 288, p. 2, 20 de dezembro de 1838.

30 *Jornal do Commercio* (RJ), ano 13, n. 289, 2 de outubro de 1838, p. 2. Ernesto Vieira diz que ele chegou ao Rio vindo do Porto após passar por Funchal. (VIEIRA, 1900, p. 128)

31 Para o assunto ver AUGUSTO, 2010, p. 135.

32 *Jornal do Commercio* (RJ), ano 13, n. 278, p. 3, 12 de dezembro de 1838.

33 O violinista italiano Agostinho Robbio que se apresentou nos Açores, Argentina, Portugal, Cuba, Estados Unidos, Austrália e Brasil, sempre dizia ter tido Paganini como mestre. CYMBRON, 1990, p. 110.

**SOUZA, Silvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

e conclamando os brasileiros a comparecerem ao espetáculo em benefício ao músico no dia 2 de outubro, para não “rivalizar em filantropia” com os portugueses.<sup>34</sup>

Em 1839, este mesmo Francisco José da Silva Noronha era citado em outra nota de jornal em que alguém solicitava que ele tivesse a “bondade de ir à rua da Vala n. 82, para negócio de seu interesse”.<sup>35</sup> No ano seguinte, o *Monitor Campista*, jornal de Campos dos Goytacazes, cidade do interior da província do Rio de Janeiro, informava que ele se apresentara num espetáculo em benefício oferecido na casa de um certo José Martins Pinheiro,<sup>36</sup> e num espetáculo musical vocal promovido pela Sociedade Feliz Esperança, ao lado do músico Zimmermann.<sup>37</sup>

A partir de 1841 desaparecem as menções ao “mui hábil professor” Francisco Jose da Silva Noronha dando lugar as ao “jovem rabequista” Francisco de Sá Noronha, ou ao Sr. Noronha, mas sempre recorrentemente mencionado como discípulo ou imitador de Paganini.<sup>38</sup> Os nomes que constam do *Jornal do Commercio* e do *Monitor Campista* são, sem dúvida, diferentes, mas somos levados a crer que se tratava do mesmo Francisco, cujo Sá foi incorporado ao nome com o qual ele passou a se identificar e que talvez os boatos em torno deste assunto por ocasião de seu falecimento, não fossem de todo infundados.

O fato de ter chegado ao Rio em fins da década de 1830 torna nosso personagem mais um dentre uma série de rapazes portugueses que saíram de sua terra natal em busca de melhores condições de vida protagonizando um fenômeno que Alexandre Herculano intitulou a “espantosa” emigração portuguesa dos anos 1830, o que naquele contexto significava emigração para o Brasil. (SCOTT, 2000, p. 31) Embora muitos deles viessem por iniciativa estatal ou subsidiados pelo governo português, outros tantos aqui aportaram por sua conta e risco, movidos por motivos pessoais. Em ambos os casos, para todos os efeitos, eles lutavam para escapar da falta de perspectivas de um reino sacudido por crises políticas e econômicas que se agravaram nos anos 1820 e 1830. Aqui estabelecidos, muitos deles passaram a participar de associações criadas por seus conterrâneos que contribuía tanto para compensar as saudades da terra natal, quanto para inseri-los nos meandros de uma nova vida por meio de ações culturais, instrutivas, beneficentes ou, mais tarde, mutualistas e desportivas, viabilizando seu acesso à saúde, educação ou bens culturais. (ROZEAUX, 2000, pp. 490-491)

34 Espetáculo em benefício era aquele em que parte da bilheteria era revertida para o beneficiado, após abatidas as despesas ordinárias do teatro. Foi uma prática amplamente utilizada tanto por artistas quanto por empresários, instituições, associações ou quaisquer pessoas que quisessem arrecadar dinheiro para fins diversos.

35 *Jornal do Commercio* (RJ), ano 14, n. 7, p. 3, 9 de janeiro de 1839.

36 *Monitor Campista* (RJ), n. 27, p. 3, 3 de julho de 1840. José Martins Pinheiro era vereador em Campos e tesoureiro da Companhia da Ponte da mesma cidade.

37 *Monitor Campista* (RJ), n. 27, p. 2, 3 de julho de 1840. A Sociedade Feliz Esperança era um dos espaços de espetáculos da cidade. Ela promovia recitais e concertos musicais e vocais e nela se apresentaram músicos vindos do Rio. Em 1841 seu nome foi trocado para Teatro Feliz Esperança.

38 *Diário do Rio de Janeiro* (RJ), ano 20, n. 257, p. 8, 15 de novembro de 1841 e ano 21, n. 145, p. 3, 4 julho 1842.

Não localizamos nenhum indício que nos permita afirmar que Sá Noronha tenha mantido algum vínculo formal com associações desta natureza durante o período em que residiu no Rio. Se somarmos a isto a informação de que a seu enterro poucos portugueses compareceram, embora fosse “numerosíssima a colônia portuguesa do Rio de Janeiro”,<sup>39</sup> somos induzidos a concluir que ele não construiu redes de aproximação com conterrâneos estabelecidos na cidade. Todavia, algum tipo de relação ele procurou travar e disto algumas situações oferecem indícios. Uma delas, quando em 1859 ele musicou o drama *São Gonçalo de Amarante* do dramaturgo português José Romano, apresentado num espetáculo dedicado “a todos portugueses residentes no Brasil”.<sup>40</sup> Para as comemorações pelo tricentenário da morte de Camões, promovidas pelo Retiro Literário Português, em 1880, ele compôs um hino que foi executado no salão do Congresso Ginástico.<sup>41</sup> Quando em 1885 foi aberta uma subscrição para a construção do seu túmulo no cemitério São Francisco Xavier, no Rio, o Real Gabinete Português de Leitura contribuiu com a quantia de 100\$00.<sup>42</sup> Ou seja, ao que parece Sá Noronha preocupou-se em reafirmar suas raízes lusitanas e estreitar vínculos com indivíduos que compunham as redes de apoio a portugueses no Rio de Janeiro, mesmo que de maneira esporádica e informal.

Oportunidades que poderiam aproximá-lo de brasileiros e estrangeiros de outras procedências que residiam no Rio e encontravam-se inseridos em espaços de visibilidade, não foram por ele desprezadas. Em 1844, Sá Noronha se utilizou da loja de Paula Brito, famoso editor do jornal *A Marmota na Corte*, e da dos famosos impressores de música Heathon e Rensburg, para vender bilhetes de récitas realizadas em seu benefício.<sup>43</sup> Da loja de Paula Brito e sua Sociedade Petalógica ele pode até ter sido frequentador, embora não possamos afirmar, pois estes eram locais tradicionais de encontro de artistas, literatos e de reuniões musicais a ponto de os rabequistas dizerem, de forma brincalhona, antes “querer que lhes falta[sse] o arco da rabeça do que a *Marmota*”.<sup>44</sup>

Em 1841, “Um seu admirador” publicou uma nota no *Diário do Rio de Janeiro*, informando que o Sr. Francisco de Sá Noronha, “tendo privado o público por tanto tempo do prazer de ouvi-lo” havia cedido “à instância de seus admiradores” e decidido oferecer um concerto no Teatro Santa

39 *Gazetinha* (RJ), ano 2, n. 24, p. 1, 25 de janeiro de 1881.

40 *Correio Mercantil* (RJ), ano 16, n. 62, p. 4, 3 de março de 1859. A récita foi composta por peças dos autores portugueses César de Lacerda e Braz Martins e contou com a participação do músico Arthur Napoleão e do cantor Antônio Maria Celestino, também portugueses.

41 O Retiro Literário Português foi criado em 1859, era uma associação voltada para a leitura e possuía uma biblioteca e uma revista mensal. O Congresso Ginástico Português foi fundado em 1874 e tinha como associados os comerciantes portugueses, isto é, os caixeiros ou rapazes do comércio como também eram conhecidos.

42 *Diário de Notícias* (RJ), ano 1, n. 154, p. 2, 7 de novembro de 1885.

43 *Diário do Rio de Janeiro* (RJ), ano 32, n. 156, p. 40, 21 de maio de 185.

44 *A Marmota na Corte* (RJ), ano 31, p. 2, 21 de dezembro de 1849. Para Paula Brito ver GODOY, 2016.

**SOUZA, Silvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

Tereza, em Niterói.<sup>45</sup> Tal notícia nos faz crer que ainda que tenha se exibido em alguns concertos e conquistado admiradores, as apresentações de Sá Noronha devem ter sido irregulares nos primeiros anos em que viveu no Brasil, o que talvez explique as poucas notícias existentes sobre ele entre 1839 e 1841. Durante este período, quem sabe, ele pode até ter dado aulas de rabeça, como foi bastante comum entre músicos estrangeiros que fixaram residência no Rio.<sup>46</sup> Apesar de quais tenham sido as atividades que exerceu, uma coisa parece certa: Sá Noronha investiu na carreira de compositor neste tempo tanto que, nos anos 1840, apresentou aos fluminenses quatro obras de sua autoria: a ópera *O Triunfo de Trajano*, e os *vaudevilles Arthur ou dezesseis anos depois*, *Cosimo ou o príncipe caiaador* e *A graça de Deus*.

*O Triunfo de Trajano* foi encenado no Teatro São Pedro de Alcântara<sup>47</sup> e um artigo foi publicado alguns dias após o evento, no jornal *Ramalhete das Damas*.<sup>48</sup> O fato de aproveitar-se dos festejos pela comemoração do casamento do imperador para estrear sua primeira ópera é um indicativo da percepção aguçada de Sá Noronha para tirar partido das oportunidades que pudessem torná-lo conhecido. Esta aproximação com eventos associados às esferas de poder era algo almejado por artistas, pois emergia como forma de visibilidade e consagração numa sociedade em que eram poucos os locais de prática musical até 1870, e onde os existentes eram centralizados por lideranças que detinham o monopólio de definir “aquele que poderia ser reconhecido como músico” e o seu campo de atuação. (AUGUSTO, 2010, p. 278) E tanto esta prática foi explorada por Sá Noronha que houve quem dissesse que ele “compunha sempre um hino por ocasião de toda e qualquer solenidade do Paço”.<sup>49</sup>

Sobre seus primeiros contatos com o repertório músico teatral do Rio de Janeiro, percebe-se que ele se deu por meio das apresentações da companhia francesa de teatro musicado de M. Ernest Gervaise e da companhia lírica francesa de M. Levasseur, mas parece ter sido o repertório da trupe de M. Gervaise o que mais o influenciou. Este empresário se estabeleceu no Teatro de São Januário, em 1840, e nele permaneceu por três anos encenando um repertório composto por *vaudevilles* e óperas cômicas. Devido à boa repercussão das suas apresentações, começaram a aparecer traduções e encenações das peças encenadas em francês no São Januário, por outras companhias. Na maioria das vezes, estas traduções recebiam partes musicais especialmente compostas para adequá-las ao novo público a que se destinavam. Destas, pelo menos três *vaudevilles* contaram com Sá Noronha

45 *Diário do Rio de Janeiro* (RJ), ano 20, n. 257, p. 8, 15 de novembro de 1841.

46 Nestes anos ofereciam-se nos jornais, para dar aulas de rabeça no Rio, os músicos estrangeiros Carlos Bassini, José De Giovanni, João Vitor Ribas, Antônio Severino da Costa e Isidoro Bevilacqua.

47 *Diário do Rio de Janeiro* (RJ), ano 22, n. 207, p. 2, 18 de setembro de 1843.

48 *Diário do Rio de Janeiro* (RJ), ano 22, n. 187, p. 2, 24 de agosto de 1843. O *Ramalhete das Damas* foi o primeiro periódico musical do Rio, fundado em 1842 pelo português Rafael Coelho que também chegou à cidade nos anos 1830. *Exposição Música no Rio de Janeiro Imperial (1822-1870)*. Rio de Janeiro: BN/MEC, 1962, p. 73.

49 *Gazetinha* (RJ), ano 2, n. 28, p. 2, 28 de janeiro de 1881.

**SOUZA, Sílvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

como autor da parte musical: *Arthur ou dezesseis anos depois*, *Cosimo ou o príncipe caiaador* e *A graça de Deus*.

“Todos os romances, coros e árias, conforme a tradução do autor” de *Arthur ou dezesseis anos depois*, apresentada pela primeira vez no Teatro de São Francisco e encenada em diferentes teatros até 1859, foram por ele compostos.<sup>50</sup> A tradução era de autoria de Caetano Lopes de Moura, médico, militar e escritor baiano que recebia uma pensão de Pedro II para residir em Paris para de lá remeter para o Brasil “memórias Históricas, Geográficas e limítrofes do Império”. Caetano L. de Moura tornou-se famoso não apenas por estes trabalhos, mas pelas suas traduções de romances e peças teatrais inglesas e francesas. (FARIA, 2009, p. 74)

A música de *Cosimo*, composta por Sá Noronha, foi executada pela primeira vez em Niterói, no Teatro de Santa Tereza, em um espetáculo em benefício da atriz Joana Maria da Silveira, e mais outra vez, neste mesmo teatro, num espetáculo em homenagem ao casamento da princesa Januária com o conde D`Áquila.<sup>51</sup> Em relação à segunda apresentação, o *Diário do Rio de Janeiro* publicou a seguinte nota:

Havia no repertório dramático francês uma ópera bufa, muito engraçada, intitulada *Cosimo ou o pintor feito príncipe*, dela passando para o português fizeram uma *Comédia vaudeville*, empreendeu o Sr. Noronha fazer a música para levá-la em seu favor. Essa composição cheia daquelas graças espirituosas, e de cômico de bom gosto, que excita o riso, foi representada domingo no teatro de Santa Tereza, onde deu uma enchente. (...) Quanto à música, deu-nos o Sr. Noronha outra prova do seu reconhecido talento.<sup>52</sup>

A tradução recebeu o título de *Cosimo ou o príncipe caiaador*, mas nos anúncios das récitas nenhuma alusão foi feita ao nome do tradutor,<sup>53</sup> o que não chega a surpreender pois, no século XIX, não era uma praxe que aparecesse o nome do autor ou do tradutor nos anúncios das récitas, a não ser dos bem famosos, o que se justifica em função da concepção de espetáculo então vigente, bastante diferente do que hoje chamamos de teatro. As récitas podiam ser compostas por três ou cinco peças diferentes “com vários atos, numa duração total que podia chegar a cinco horas de espetáculo” nas quais “era conveniente, e de alguma eficácia na recuperação da atenção do público, a utilização de um *medium* performativo diferente do da representação”. A inserção de pequenas

50 *Jornal do Commercio* (RJ), ano 28, n. 163, p. 3, 20 de junho de 1843.

51 *Jornal do Commercio* (RJ), Suplemento, n. 124, p. 2, 10 de maio de 1844. *Cosimo* estreou na Ópera Cômica de Paris em 13 de outubro de 1835 com o nome *Cosimo ou de peintre badigeonneur*. Ver *Revue et Gazette Musicale de Paris*. Paris: A. Éverat et le. Troisième Anné, 1836, p. 88.

52 *Diário do Rio de Janeiro* (RJ), ano 23, n. 6621, p. 4, 15 de maio de 1844. Grifos no original. A estreia ocorreu num espetáculo em benefício a Sá Noronha. Nos anúncios das récitas publicados nos jornais, o título da peça aparece com variações: *Cosimo*; *Cosimo ou o caiaador feito príncipe* e *Cosimo ou o príncipe caiaador*.

53 Sabe-se da existência de uma tradução de *Cosimo*, de Luiz Antônio Burgain, de 1859, mas não é possível afirmar que tenha sido este o texto musicado por Sá Noronha.

**SOUZA, Silvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

peças e números musicais nestes espetáculos, como os *vaudevilles*, tinha um caráter funcional servindo para “separar as partes do programa, voltar a reunir a audiência e preparar emocionalmente para mais uma *tranche*”. (GONÇALVES, 2012, p. 176) Eram, portanto, os espetáculos como um todo o que mais interessava e, por não terem o estatuto de exceção, as peças complementares e os nomes de seus autores ou tradutores tendiam a desaparecer nos anúncios dos jornais.

Por fim *A graça de Deus*, que estreou em 11 de fevereiro do ano seguinte. Sobre a tradução e a música, um autor anônimo comentou no *Jornal do Commercio*:

- A Graça de Deus – é porventura um dos dramas do repertório francês que muito tem agradado, sempre que se representa em qualquer teatro (...)

O Sr. João Caetano dos Santos, querendo descansar das tragédias, fê-lo traduzir em vulgar, e a entregou ao Sr. Noronha para a ornar de música, pois que, além daquele com que se representa no Teatro Frances, quis mais, e aquela achou mesquinha para as situações.

(...) O Sr. *Noronha* nada conservou da música antiga: e, ou porque assim o quisesse o tradutor, ou este de combinação com o compositor, o certo é que ela tem muito mais música, e toda em situações admiravelmente adequadas. Admira ver o aparato com que este drama se representa, e cremos que por tudo isto o Sr. *João Caetano dos Santos* se encarregou de uma parte, onde muitas vezes canta com muito gosto e com sua linda voz de barítono.<sup>54</sup>

O fato de o ator e empresário João Caetano participar da encenação pode ser interpretado como prova de seu reconhecimento à arte de Sá Noronha, por tratar-se de uma exceção, já que o repertório deste ator era composto majoritariamente por tragédias e melodramas. Mas também pode ser um indício da necessidade que ele tenha sentido de inovar seu repertório para não ficar nas coxias frente à concorrência das companhias francesas, em função da boa receptividade que elas começavam a ganhar entre as plateias fluminenses.

O sucesso alcançado com estas composições de Sá Noronha, que continuaram sendo reprisadas nos anos 1850, e o reconhecimento a seu trabalho podem ser avaliados pela nota abaixo reproduzida do jornal *A Aurora*:

O *vaudeville*, não tal qual o usam os franceses, adotando músicas já conhecidas; não, onde a palavra vulgar se quebrava como insuficiente a explicar a sublimidade da dor ou o declínio da alegria, ali surgia a música de Noronha, para cantar em notas inspiradas a benção da *Graça de Deus* ou os delirantes joguetes do *Cosimo!*... Oito anos faz que a cena brasileira conserva os *vaudevilles* de Noronha, o campeão sem rival!...<sup>55</sup>

54 *Jornal do Commercio* (RJ), Suplemento, n. 42, p. 2, 12 de fevereiro de 1845. Grifos no original. Segundo Ernesto Vieira (1900, p. 128), Sá Noronha compôs trinta músicas originais para esta peça.

55 *A Aurora* (RJ), n. 2, p. 3, 22 de junho de 1851. Grifos no original.

**SOUZA, Silvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

Em 1844, Sá Noronha casou-se com a argentina Joana Manso, que residia no Rio desde 1819. Além de inserida nos meios teatrais,<sup>56</sup> Joana foi editora por quase um ano do *Jornal das Senhoras*, uma publicação voltada ao público feminino que circulou entre 1852 e 1855. Neste jornal, Sá Noronha publicou partituras de algumas de suas composições entre 1852 e 1853, a saber, *Marcha; Sem palavras; Romance; Schottische; Lundum das moças. Para cantar no dia de Santo Antônio; Souvenir e Candinha. Valsa.*<sup>57</sup>

A prática de publicar as partituras de suas composições tornou-se uma constante na carreira de Sá Noronha que as teve impressas em jornais e editoras de música tais como as de Buschmann & Guimarães; Narciso e Arthur Napoleão; Arthur Napoleão e Miguez; Rocha e Correa; José Alves da Rocha, Pierre Laforge e Teotônio Borges Diniz. Nelas, ele publicou modinhas, lundus, fantasias, óperas, *vaudevilles* e tangos em partituras avulsas ou em coletâneas que reuniam obras de diferentes autores, recebiam os títulos de álbuns, ramalhetes ou coleções, e eram direcionados às reuniões familiares e salões.

Posteriormente, Sá Noronha investiu em dois outros espaços ligados à música, mas já quando começou a alternar estadias entre Brasil e Portugal. Em agosto de 1860, ele associou-se ao cantor lírico português Antônio Maria Celestino criando uma companhia de ópera que funcionou no Teatro Baquet, do Porto, até setembro de 1861, quando a empresa decretou falência. (CYMBRON, 1990, pp. 62-63) E, em 1868, ele assinou um contrato com Caetano Simões Afra & C. para publicação do periódico musical *Lyra Portuguesa*, que teve quase dois anos de existência.<sup>58</sup>

Foi em 1845 que Sá Noronha começou a apresentar-se por cidades brasileiras beneficiando-se, tal como outros artistas, das vantagens oferecidas pela expansão da navegação, que encurtou as distâncias entre as províncias. Em fins de outubro daquele ano ele retornou a Campos dos Goytacazes,<sup>59</sup> e depois embarcou rumo às províncias do Norte, apresentando-se na Bahia.<sup>60</sup> No ano seguinte, lançou-se às digressões internacionais. No início de 1846, ocorreu a primeira delas à Filadélfia, que durou quase três anos, para onde se dirigiu com Joana e seus dois filhos, a convite da Sacred Music Society. (CYMBRON, 1990, p. 61) De lá ele foi para Nova York, onde realizou

56 Joana Manso de Noronha compôs três peças teatrais que Sá Noronha musicou. São elas: *Esmeralda*, (*Jornal do Commercio*. RJ. ano 27, n. 210, p. 4, 1 de agosto de 1851) e *O ditador Rosas e a maschorca* (*Jornal do Commercio*. RJ. ano 23, n. 155, 5 de junho de 1853, p. 4) e *A Saloia* (*Registro de Exame Censório do Conservatório Dramático Brasileiro*. Rio de Janeiro. 1852, I-08,09,018). Posteriormente ela tornou-se atriz.

57 As partituras foram publicadas nos dias 25 de janeiro, 15 de fevereiro, 27 de março, 11 de abril, 18 de abril, 13 de junho de 1852 e 16 de janeiro de 1853. *Romance, Sem palavras e Lundum das moças* foram publicadas duas vezes cada uma.

58 *Diário de Notícias* (RJ), ano 1, n. 156, 9 de novembro de 1885, p. 4.

59 *Marmota Fluminense* (RJ), n. 925, 12 de fevereiro de 1858 p. 3.

60 *Diário Rio de Janeiro* (RJ), ano 24, n. 7051, p. 4, 31 outubro 1845. Movimento do Porto do Rio (Saídas). Em novembro ele ainda se encontrava na Bahia. Ver *O Mercantil* (BA), ano e número ilegíveis, p. 3, 23 de novembro de 1845.

**SOUZA, Sílvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

concertos em abril e maio, retornando ao Rio em dezembro de 1848.<sup>61</sup> Consta que nos Estados Unidos ele encontrou um empresário interessado em encenar a ópera *A descoberta da América por Cristóvão Colombo*. Proposta aceita, a peça foi apresentada rendendo boas bilheteiras. No ajuste das contas, porém, o empresário alegou que

tinha sido roubado pelo bilheteiro o qual, falsificando os bilhetes, só vendera os falsos, deixando na gaveta os verdadeiros.

Pouco crente na história, Noronha foi consultar um advogado, e este aconselhou que, se não queria perder mais dinheiro, engolissem a pílula e, deixasse em paz o empresário, pois era irmão de um personagem poderoso na república norte americana. E lá se foram assim por água abaixo uns 25:000\$000!...<sup>62</sup>

Sá Noronha tinha pretensões de ir à Europa ao sair de Nova York,<sup>63</sup> mas delas acabou declinando em função de movimentos revolucionários que ocorriam no continente na ocasião. No caminho de retorno ao Rio, ele apresentou-se no Chile e no Peru e neste último país tomou contato com a música dos nativos da região, denominada por Ernesto Vieira “cantos tristes”, na qual se inspirou para compor a fantasia para violino *Los tristes del Peru*.<sup>64</sup> De acordo com a revista ilustrada *O Occidente*, nela ele conseguiu pintar “com cores indígenas, o costume daqueles povos que descantam as suas mágoas e as suas saudades em flautas feitas dos *fêmures* das pessoas mais amadas”.<sup>65</sup>

A sua chegada à Corte em 1849 foi anunciada com entusiasmo pela imprensa,<sup>66</sup> e sua primeira aparição pública ocorreu num espetáculo em seu benefício realizado no Teatro de São Januário.<sup>67</sup> A récita foi um “concerto miscelânea” no qual foram apresentados solos de rabeça; variações de peças de Paganini<sup>68</sup> e o *Trêmulo* de Beriot que se tornou modelo de exibição técnica entre os violinistas da época, que ele executou conjuntamente com os rabequistas Ribas, Préli, Ribeiro e Warneck;

Ao longo do ano de 1849, Sá Noronha saiu em turnê mais uma vez pela Bahia, foi ao Pará<sup>69</sup> e mais uma vez a Campos dos Goytacazes.<sup>70</sup> No ano seguinte ele conheceu as plateias porto-

61 *Jornal do Commercio* (RJ), ano 23, n. 555, p. 4, 25-26 de dezembro de 1848. Movimento do Porto do Rio (Entradas)

62 *Gazetinha* (RJ), ano 2, n. 28, p. 2, 28 de janeiro de 1881.

63 *A Aurora* (RJ), n. 2, p. 3, 22 de junho de 1851.

64 Esta fantasia foi interpretada num espetáculo em benefício a Joana de Noronha, realizado no Teatro de São Pedro a 2 de outubro de 1853 com o nome de *Fantasia sobre motivos do Sul da América*.

65 *O Occidente*. (PT), ano 4, vol. 4, n. 80, p. 59, 11 de março de 1881. Grifo no original.

66 *Jornal do Commercio* (RJ), ano 24, n. 3, p. 2, 3 de janeiro de 1849.

67 *Jornal do Commercio* (RJ), ano 24, n. 16, p. 4, 16 de janeiro de 1849. O espetáculo ocorreu no dia 19.

68 *Correio Mercantil* (RJ), ano 6, n. 14, 16 de janeiro de 1849, p. 4.

69 *Correio Mercantil* (RJ), ano 6, n. 211, p. 3, 4 de agosto de 1849. Saída para Bahia dia 8 de agosto.

70 *Correio Mercantil* (RJ), ano 6, n. 157, p. 4, 10 de junho de 1849. Entrada no Rio vindo de Campos por Macaé no dia 9 de junho.

**SOUZA, Silvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

alegrenses para as quais interpretou *Arthur*, *Cosimo* e a comédia-vaudeville *O remendão de Smyrna ou Um dia de soberania*.<sup>71</sup> No Rio Grande do Sul ele permaneceu de abril a junho, de lá saindo para apresentar-se em Desterro (Santa Catarina), antes de retornar ao Rio.<sup>72</sup> Sua passagem pelo Rio Grande do Sul alimentou projetos mais ousados no rabequista, pois de lá ele voltou com a intenção de contratar “alguns atores para uma Companhia que preten[dia] organizar naquela província” o que, no entanto, não chegou a realizar.<sup>73</sup> Neste mesmo ano, ainda, ele foi contratado pela companhia teatral de João Caetano.<sup>74</sup>

Permanecendo no Rio durante todo o ano de 1851, Sá Noronha não apenas reprisou algumas de suas obras em concertos e espetáculos teatrais, como também estreou três novas composições de sua autoria: *Esmeralda* e *A família Morel*, escritas sobre textos de Joana Manso,<sup>75</sup> e *O baiano na corte*. Para esta última, ele compôs trinta e duas peças originais as quais, de acordo com um anúncio do espetáculo do *Correio Mercantil*, estavam em sintonia com “os costumes todos do país”.<sup>76</sup>

Na companhia de João Caetano ele permaneceu até fins de 1853 e foi nela que teve oportunidade de pela primeira vez atuar como mestre de música de orquestra<sup>77</sup> e mestre de música do corpo de baile,<sup>78</sup> bem como de travar relações com diferentes indivíduos ligados à cena, dentre eles o ator e ensaiador português Antônio José Areas, que teve um papel importante para a introdução das suas obras em Portugal.

Em outubro de 1853, já separado de Joana Manso<sup>79</sup>, Sá Noronha embarcou para Londres no vapor Southampton.<sup>80</sup> Sua estadia nesta cidade foi breve e dela ele dirigiu-se a Lisboa lá chegando após a estreia do seu *Cosimo*, no espetáculo de reabertura do Teatro da Rua dos Condes em 21 de dezembro. Do elenco desta companhia fazia parte, na ocasião, Antônio José Areas e é provável que tenha sido por suas mãos que a partitura de *Cosimo* chegou a Lisboa pois, como ele fora ensaiador do São Pedro de Alcântara, tinha acesso a um capital importante da empresa: o seu repertório. (SOUSA BASTOS, 1898, p. 60)

Segundo Sousa Bastos, Antonio Jose Areas ou simplesmente “o ator Areas”, como era conhecido, chegou ao Rio em 1837, vindo de Lisboa onde nasceu em 1819, contratado para pintar o palacete de Domingos Soares de Bivar, que se tornaria o primeiro presidente do Conservatório

71 *O Riograndense* (RS), ano 6, n 561, p. 2, 10 de janeiro de 1850.

72 *Diário do Rio de Janeiro* (RJ), ano 30, n. 8714, p. 4, 7 de junho de 1851.

73 *A Aurora* (RJ), n.1, p. 2, 15 de junho de 1851.

74 *Almanak Laemmert*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1851, p.303.

75 *Periódico dos Pobres* (RJ), ano 2, n. 155, 9 de outubro de 1851, p. 2.

76 *Correio Mercantil* (RJ), ano 8, n 249, p. 4, 10 de outubro de 1851.

77 *Almanak Laemmert*. Rio de Janeiro. Eduardo e Henrique Laemmert, 1852, p. 287.

78 *Almanak Laemmert*. Rio de Janeiro. Eduardo e Henrique Laemmert, 1853, p. 304.

79 *Gazetinha* (RJ), ano 2, n. 28, p. 1, 28 de janeiro de 1881.

80 *Diário do Rio de Janeiro* (RJ), ano 32, n. 282, p. 4, 16 de outubro de 1853. Sessão Movimento do Porto do Rio (Saídas).

**SOUZA, Silvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

Dramático Brasileiro, em 1843. Em 1838, ele começou a trabalhar como ator numa companhia de amadores no Teatro do Valongo e em 1841 foi contratado por João Caetano. (SOUSA BASTOS, 1898, p. 41) No Rio ele trabalhou em diferentes companhias teatrais até 1892, quando faleceu. (SOUSA BASTOS, 1898, p. 60)

Em dezembro de 1853, diferentemente do que alguns autores informam, Areas ainda não estava formalmente escriturado no Teatro da Rua dos Condes.<sup>81</sup> Sousa Bastos afirma que a ida de Areas a Lisboa em 1853 teve como propósito receber uma pequena herança. (SOUSA BASTOS, 1898, p. 60) Procedente ou não essa informação, o que aqui interessa é constatar que, encontrando-se em Lisboa, ele fez contato com atores e com algumas empresas teatrais, tais como a do Teatro Ginásio, à qual temporariamente se associou (SOUSA BASTOS, 1898, p. 410)<sup>82</sup> e posteriormente com a do Teatro da Rua dos Condes, na qual assumiu o compromisso de dirigir 22 apresentações, estabelecendo uma concorrência acirrada com o Teatro Ginásio. Para o espetáculo de estreia no Rua dos Condes, Areas optou por encenar peças já submetidas com sucesso ao público no Rio, dentre elas o *Cosimo* musicado por Sá Noronha. (Idem)

O Teatro da Rua dos Condes foi reaberto por uma associação composta por acionistas de ambos os sexos com um fundo de cinco mil réis e atores remanescentes da empresa Carreira e José Vicente. Se é que a empresa teve dificuldades de contratar atores famosos, ela soube contornar a situação lançando novos nomes, como foi o caso da atriz Luiza Fialho, que nela estreou no *Cosimo* musicado por Sá Noronha, e foi “aplaudida com frenesi”. (ASSIS, 1881, p. 8.) Neste teatro, Luiza Fialho permaneceu até 1856 distinguindo-se na atuação de papéis de algumas comédias, dentre elas *A Graça de Deus*, também musicada por Sá Noronha.

No *Jornal do Commercio*, numa nota publicada em 1854, podia-se ler que

O ator Areas, diretor da companhia do teatro da Rua dos Condes começou as suas representações a 22 [de dezembro] com peças muito vistas no Brasil como *Cosimo*, o príncipe caiaador, meridiano e outras tais. O mesmo Areas tem pronúncia abrasileirada, entretanto agradou, sendo assaz aplaudido.<sup>83</sup>

Apesar do sucesso alcançado com seu *Cosimo*, Sá Noronha teve que esperar alguns meses para firmar seu nome entre as plateias e críticos lisboenses, o que só aconteceu com a estreia do *vaudeville Epitáfio e Epitalâmio*, original de Octavie Feuillet traduzido pelo renomado dramaturgo

81 *Diário do Rio de Janeiro* (RJ), ano 32, n. 541, p. 1, 11 de dezembro de 1853.

82 As informações fornecidas por Sousa Bastos sobre a presença de Areas na companhia do Teatro da Rua dos Condes coincidem com uma nota publicada no *Diário do Rio de Janeiro* (RJ), ano 32, n. 314, p. 1, 11 de dezembro de 1853.

83 *Jornal do Commercio* (RJ), ano 29, n. 18, p. 1, 18 de janeiro de 1854.

**SOUZA, Silvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

português Mendes Leal, e encenado no Teatro do Ginásio, em 1854.<sup>84</sup> Ou seja, em 1863, quando tentou estrear *Beatriz de Portugal* no Teatro de São Carlos, Sá Noronha não era um desconhecido em Lisboa. Tais informações nos levam a acrescentar às observações de Júlio Cesar Machado, reproduzidas no início deste artigo, que deve ter contribuído para a demora na aceitação de Sá Noronha nos meios teatrais lisboetas não apenas o fato de ele ter desenvolvido a maior parte de sua carreira longe de Lisboa, mas também o de a ópera não ser o gênero musical com que foi apresentado à cidade, mas sim gêneros do teatro musicado encenados em teatros secundários os quais, apesar de rejeitados pelos críticos, se transformaram num nicho alternativo de trabalho para músicos que não encontravam espaço no Teatro de São Carlos e para os quais uma série de compositores direcionou suas produções. (GONÇALVES, 2012, p.13)

A configuração que a cena foi tomando em Portugal desde fins dos anos 1840, onde o teatro musicado passou a desfrutar de sucesso, foi um fenômeno mais amplo vivenciado em diferentes países europeus e americanos. A este fenômeno Christophe Charle denominou liberalização do mercado teatral, isto é, o sistema de livre empresa que transformou o teatro numa indústria como outras. (CHARLE, 2012, p.25) Inicialmente as subvenções governamentais eram disputadas pelas empresas teatrais, mas paulatinamente elas foram descortinando os limites que impunham, pois, os subsídios sempre vinham acompanhados do controle e orientação dos repertórios. Superar os desafios de um mercado menos protegido e segmentado do que os dos teatros subvencionados exigia, portanto, estratégias eficientes, e foi nelas que as companhias passaram a investir.

Os gêneros teatrais musicados propiciavam liberdade na escolha do repertório, mas, por serem considerados uma forma teatral sem méritos artísticos, transformavam os compositores que neles se especializaram e encontravam meios de subsistência, em artistas “indignos” de subirem ao palco do São Carlos, como ocorreu com Joaquim Casimiro Júnior, o compositor português de música teatral mais famoso do seu tempo. A sua profícua e exitosa carreira de 20 anos, durante a qual suas obras foram ouvidas em todos os teatros secundários lisboenses, transformou-se num impeditivo para que elas subissem ao palco do São Carlos. (GONÇALVES, 2012, p.p.20-21)

Alguns autores afirmam que Sá Noronha foi contratado como regente de orquestra do Teatro da Rua dos Condes em 1854. (HARPER, 2013, p. 104 e VIEIRA, 1900, p. 128) Nos anúncios das récitas deste teatro publicados n`*A Revolução de Setembro*, porém, nenhuma menção é feita a seu nome, informação que é reiterada por Souza Bastos. (SOUSA BASTOS, 1898, p. 460) De concreto sabe-se que ele chegou a Lisboa provavelmente em fins de outubro de 1854, vindo de Londres,

---

84 A peça também foi encenada no Ginásio do Rio de Janeiro em 1857. *Correio Mercantil* (RJ), ano 14, n 5, p. 4, 5 de janeiro de 1857. O primeiro nome que Sá Noronha deu a esta composição foi Receita para matar saudade que depois trocou para *Epitáfio e Epitalâmio*. (*Gazetinha*. RJ. ano 2, n. 29, p. 1, 29 de janeiro de 1881) Sá Noronha também musicou *O filho família*, uma tradução de Júlio César Machado.

**SOUZA, Silvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

realizando concertos no Teatro do Ginásio. No início do ano seguinte foi ainda como concertista que ele se apresentou nesta mesma cidade em janeiro e fevereiro e depois no Porto, em março e abril, e em Guimarães. No início de 1856 foi a vez de ele ir a Braga de lá retornando ao Brasil, onde já se encontraria em novembro de 1856 permanecendo até início de março de 1860 e apresentando-se na Corte,<sup>85</sup> em Santos<sup>86</sup> e depois dirigindo-se a Buenos Aires.<sup>87</sup> As digressões que ele realizou por cidades portuguesas entre os anos de 1854 e 1856 nos levam a acreditar que a informação de que ele foi regente da orquestra do Teatro da Rua dos Condes não procede, pois ele não fixou residência em nenhuma cidade portuguesa neste período.

Após sua primeira turnê pela Europa, Francisco de Sá Noronha começou a alternar períodos passados em Portugal com outros no Brasil, como já dito, situação que se manteve até sua morte, assunto que ultrapassa os objetivos e limites temporais estabelecidos para este capítulo. Durante os quinze anos em que residiu no Rio, como procuramos mostrar, ele apresentou-se em concertos, recitais e compôs uma série de obras em diferentes gêneros e formas musicais, sobre as quais reunimos as informações localizadas na tabela abaixo:

**Tabela 1:** Composições Musicais de Sá Noronha entre 1838-1853

TÍTULO	GENERO	ANO DE APRESENTAÇÃO
O triunfo de Trajano	ópera	1843
Arthur ou dezesseis anos depois	vaudeville	1843
Cosimo ou o príncipe caíador	vaudeville	1844
A graça de Deus	vaudeville	1845
Variações sobre Torquato Tasso	variações	1845
O sonho	fantasia	1845
Ai! Jesus!	variações	1845
Capitão Mata Mouros	ária	1846
Ária à polca	ária	1847
Dominó Noir	variações	1847
Mascate italiano	ária	1847
O remendão de Smyrna		1850
A saudade	fantasia	1850
O baiano na Corte		1851
A família Morel		1851
O baiano na Corte		1851
O boleiro	ária	1852
Hino dedicado à imperatriz do Brasil	marcha	1852
A despedida de um marinheiro		1852
As saudades de Nápoles		1852
Lundum das Moças	lundu	1852
Schottische	schottische	1852
Romance	romanza	1852
Sem palavras	romanza	1852
Souvenir		1852
A salaia		1852

85 *Jornal do Commercio* (RJ), ano 21, n. 330, p. 4, 29 de novembro de 1856 e ano 22, n. 8, p. 4, 3 de janeiro de 1857.

86 *Jornal do Commercio* (RJ), ano 22, n. 104, p. 3, 17 de abril de 1857. Movimento do Porto (Saídas)

87 *Jornal do Commercio* (RJ), ano 23, n. 8, p. 2, 8 de janeiro de 1858. Movimento do Porto (Saídas).

**SOUZA, Silvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

Candinha	valsa	1852
Regeneração		1853
Fantasia sobre motivos do Sul da América	fantasia	1853
O meu credo	modinha	1855

Fontes: *Correio Mercantil, O Brasil, Jornal do Commercio, Jornal das Senhoras, Diário de Notícias, O Riograndense.*

Das 30 obras de sua autoria que constam desta tabela, conseguimos identificar os gêneros de 21, o que nos levou a constatar que foram músicas teatrais e adaptações de obras conhecidas para concertos miscelânea o forte de sua produção nos anos passados no Brasil. Nela chama atenção, também, que a tão propalada inclinação de Sá Noronha para uma certa música nativa ou popular, sublinhada por alguns autores, não fosse predominante neste período, pois apenas duas composições podem ser enquadradas nestas categorias um tanto imprecisas: o *Lundum* publicado no *Jornal das Senhoras* e a *Fantasia sobre motivos do Sul da América*.

De tudo o que foi dito, pode-se concluir que Sá Noronha foi um dentre uma série de outros artistas oitocentistas que se beneficiaram do fluxo cultural impulsionado pela expansão do comércio internacional, dos progressos tecnológicos e dos constantes movimentos migratórios que encurtaram as distâncias entre países e estreitaram os deslocamentos de bens, pessoas, capitais, comunicações, produtos, culturas e ideias no período conhecido como o da primeira globalização cultural. Neste trânsito, ele travou contato com diferentes músicos e repertórios e foi paulatinamente delineando um perfil artístico próprio. Sua aproximação com o teatro e as turnês que realizou, o municiaram dos instrumentos necessários para reconhecer e procurar contemplar as expectativas de públicos heterogêneos e para identificar sintonias de interesses por determinadas obras musicais em plateias de diferentes países, permitindo que ele se transformasse num mediador cultural ativo. Merece ser sublinhada, ainda, sua percepção para as mudanças culturais que ocorriam ao seu redor, da qual a prática da publicação de partituras é um indicativo. Dela ele lançou mão para tornar-se conhecido e para inserir-se num contexto no qual a música impressa passou a fazer parte de uma esfera mercadológica em crescente desenvolvimento na capital do império brasileiro, onde editou a maior parte de suas partituras.

Diante disto, nos parece que dedicar pouca atenção a esse período da sua carreira artística é assumir uma perspectiva que, em nome de certas visões e interpretações datadas, desconsidera que um tipo de arte que hoje consideramos “menor”, mas foi muito bem-sucedida no seu tempo. Além disto este período nos oferece possibilidades de vislumbrar facetas desconhecidas de um fenômeno de trocas e diálogos culturais luso-brasileiros que começou a tomar corpo naquele contexto e se avolumou no século seguinte, dos quais Sá Noronha emerge como um caso paradigmático.

**SOUZA, Silvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

### Fontes

*A Aurora* (RJ), 1851.

*A Marmota na Corte* (RJ), 1849, 1858.

*A Época* (PA), 1859.

*Almanak Laemmert. Administrativo, Mercantil e Industrial*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1851, 1852, 1853.

ASSIS, José Bento D'Araújo, *Biografia da atriz Luiza Leopoldina Fialho*. Lisboa: Lallemand Frères, 1881.

*Correio das Modas* (RJ), 1839, 1849.

*Correio Mercantil* (RJ), 1849, 1858, 1859, 1863.

*Descrição da festa comemorativa do Tricentenário de Camões celebrada no dia 11 de junho de 1880 pelo Retiro Literário Português*. Rio de Janeiro: Tipografia de J. D. de Oliveira, 1880.

*Diário de Notícias* (RJ), 1885, 1886.

*Diário do Rio de Janeiro* (RJ), 1838, 1841, 1842, 1843, 1851, 1853, 1876, 1885.

*Gazetinha* (RJ), 1881.

*Jornal das Senhoras* (RJ), 1852, 1853.

*Jornal do Commercio* (RJ), 1838, 1839, 1840, 1844, 1845, 1848, 1849, 1854, 1857, 1858.

*Minerva Braziliense* (RJ), 1844.

*Monitor Campista* (RJ), 1840.

*O Civilizador* (PT), 1863.

*O Occidente* (PT), 1881.

*O Riograndense* (RS), 1850.

*Periódico dos Pobres* (RJ), 1851.

*Registro de Exame Censório do Conservatório Dramático Brasileiro*. Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 1852, I-08,09,018.

*Revue et Gazette Musicale de Paris* (FR), 1836.

*Ribaltas e Gambiarras* (PT), 1881.

SOUZA BASTOS, Antônio de. *Carteira do artista*. Lisboa: Libânio da Silva, 1898.

SOUZA, Antônio Moutinho de. *Questão Noronha ou coleção de todos os artigos publicados em diversos jornais acerca da questão que suscitou respeito ao mérito deste distinto violinista*. Porto: J.L. de Souza, 1856.

### Referências bibliográficas

AUGUSTO, Antônio J. *A Questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República* (1846-

**SOUZA, Sílvia Martins de. Quinze anos no Brasil. Mediação cultural e mercado teatral na trajetória brasileira do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1838-1853).**

1914). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2010.

BASILE, Marcelo. Revolta e cidadania na Corte Imperial. *Tempo*, Niterói. vol. 11, n. 32, p. 11-32, 2007.

CASCUDO, Tereza. A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899). *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, n. 10, p.181-220, 2000.

CHARLE, Christopher. *A gênese da sociedade do espetáculo*. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CYMBRON, Luisa. *Francisco de Sá Noronha e L'Arco di Sant'Anna*: Para o estudo da ópera em Portugal (1860-1870). Trabalho apresentado para Prova de Habilitação. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1990.

FARIA, João Roberto (org.). *O Espelho/Machado de Assis*. Campinas: UNICAMP, 2009.

GODOY, Rodrigo Camargo de. *Um editor no Império*: Francisco de Paula Brito (1809-1861). São Paulo: EDUSP, 2016.

GOMES. Ângela de Castro. *Intelectuais mediadores*. Práticas culturais e ações políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GONÇALVES, Isabel M.D.N. *A música teatral na Lisboa de Oitocentos*: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1892). Tese de doutoramento. Universidade Nova de Lisboa, 2012.

HARPER, Nancy Lee. *Portuguese piano music*. An introduction and annotated bibliography. Maryland: Scarecrow Press, 2013.

MAGALDI, Cristina. *Concert life in Rio de Janeiro (1837-1900)*. Los Angeles: University of California, 1994, p. 8.

RONDINELLI, Bruna. *Lágrimas e Mitos*: Traduções e apropriações do melodrama francês no Brasil (1830-1910). Tese de doutoramento, Universidade Estadual de Campinas, 2017.

ROZEAUX, Sébastien. Presença da “colônia portuguesa” na paisagem cultural e midiática do Rio de Janeiro: o Grêmio Literário Português e o Retiro Literário Português (1855-1885). *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 33, pp. 490-513, jul-dez 2016.

SCOTT, Ana Sílvia Volpi. Uma história de despedidas: a emigração portuguesa para o Brasil (1822-1910). *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, n. 27, p. 29-56, abril de 2000.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Lisboa: Tipografia Matos Moreira de Pinheiro, 1900, vol. II.