MARCOS PORTUGAL
UMA REAVALIAÇÃO

David Cranmer
(Coordenador)



Edições Colibri
•
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Universidade Nova de Lisboa

MARCOS PORTUGAL

UMA REAVALIAÇÃO

Coleção: **ENSAIOS MUSICOLÓGICOS**

Coordenação: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
(C.E.S.E.M.) da Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

Direção: Prof. Doutor Manuel Pedro Ferreira

1. *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*
   Cristina dos Anjos Raminhos Delgado Teixeira
2. *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música*
   Maria João Serrão
3. *Interpretação Musical: Teoria e Praxis*
   Francisco Monteiro e Ângelo Martingo (coordenação)
4. *Investigação em Psicologia da Música – Estudos Críticos*
   Helena Rodrigues e Christopher Johnson (coordenação)
5. *Medieval Sacred Chant: from Japan to Portugal*
   / Canto sacro medieval: do Japão a Portugal
   Manuel Pedro Ferreira (coordenação)
6. *Expression, Truth and Authenticity:*
   On Adorno's Theory of Music and Musical Performance
   Edited by Mário Vieira de Carvalho
7. *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo / and their time*
   Coordenador / Editor: David Cranmer
8. *Ópera & Caricatura. O Teatro de S. Carlos*
   na obra de Rafael Bordalo Pinheiro (vol. I e II)
   Luzia Rocha
9. *Mémoires… Miroirs*
   Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho
   Paulo de Assis (Coordenação)
10. *Marcos Portugal: uma reavaliação*
    David Cranmer (Coordenação)
11. *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX:*
    ópera, virtuosismo e música doméstica
    Luísa Cymbron

MARCOS PORTUGAL

UMA REAVALIAÇÃO

Coordenador
David Cranmer

Assistente editorial
Simão Marcelino e Carmo

Edições Colibri
•
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Universidade Nova de Lisboa

Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação

MARCOS PORTUGAL

Marcos Portugal : uma reavaliação / coord. David Cranmer. –
(Estudos musicológicos ; 10)
ISBN 978-989-689-245-6

I – CRANMER, David, 1954-

CDU 929Portugal, Marcos
78Portugal, Marcos

A presente publicação é financiada pela FCT através do projeto estratégico
do CESEM na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
da Universidade Nova de Lisboa (PEst-OE/EAT/UI0693/2011)

Agradecimentos institucionais

Pela autorização para reproduzir partituras e documentos:

Biblioteca Nacional de Portugal
Fábrica da Sé de Lisboa
Biblioteca Comunale, Castelfranco

Título: Marcos Portugal: uma reavaliação

Coordenador: David Cranmer

Assistente editorial: Simão Marcelino e Carmo

Edição: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia
e Estética Musical – Universidade Nova de Lisboa

Depósito legal n.º 347 316/12

Lisboa, novembro de 2012

ÍNDICE

Abreviaturas 11

Prefácio I
Mário Vieira de Carvalho 15

Prefácio II
André Cardoso 19

Introdução
David Cranmer 23

Cronologia
António Jorge Marques 27

I Marcos António Portugal (1762-1830): estudo biográfico
António Jorge Marques 41

A música teatral

II *Maestro* do Teatro do Salitre
David Cranmer 145

III As óperas italianas: a sua receção e disseminação
David Cranmer 157

IV As *farse Rinaldo d'Aste* e *Lo spazzacamino principe* na tradição do teatro declamado e musical italiano
David Bryant 181

V "Quazi differente do primeiro original": *Lo spazzacamino principe* e *O basculho de chaminé*
Ricardo Bernardes 193

VI *L'equivoco in equivoco*, *Quem busca lãa fica tosqueado* e *O desfarce venturozo*: a "obra" e a edição crítica
David Cranmer 203

VII Uma récita de *La donna di genio volubile*
Castil-Blaze (trad. *Carvalhaes*) 211

VIII *Gli Orazi e i Curiazi*: Marcos Portugal, Domenico Cimarosa e a ária "Frenar vorrei le lagrime"
Martim Sousa Tavares e David Cranmer 217

IX *La pazza giornata ovvero il matrimonio di Figaro*: o texto e a música
David Cranmer 223

X *La morte di Semiramide*: o libreto, a música e a sua receção
Maria Catarina Nunes 229

XI *La Zaira*
Bárbara Villalobos 241

XII *L'oro non compra amore*: de Veneza a Lisboa
Marco Beghelli 257

XIII As óperas italianas: pastiches e atribuições problemáticas
David Cranmer 277

A música ocasional

XIV A música ocasional
Alberto José Vieira Pacheco 289

XV *Augurio di felicità, o sia il trionfo d'Amore*: duas obras ocasionais em uma
Alberto José Vieira Pacheco 309

XVI O chamado Elogio "da senhora Rainha"
David Cranmer 315

A música religiosa

XVII A obra religiosa: generalidades, perspectivas, indagações
António Jorge Marques 323

XVIII A construção de um *métier* no domínio da música sacra: os Salmos de Vésperas para a Patriarcal e para a Capela Real da Ajuda
Cristina Fernandes 339

XIX *Missa Grande*: obra paradigmática do século XIX luso-brasileiro
António Jorge Marques 355

XX Defesa do estilo teatral na música sacra
Luiz Alves da Silva 367

XXI O discurso musical no *Requiem* através de um estudo comparativo das tópicas: circunstâncias históricas e contextos estilísticos
Diósnio Machado Neto 379

Outros aspetos

XXII As modinhas
David Cranmer 397

XXIII Os álbuns de Suas Altezas Reais: fontes, conteúdos e particularidades
Manuela Morilleau de Oliveira 403

XXIV Os Solfejos para uso de Suas Altezas Reais
Mário Trilha 419

XXV A música para tecla
David Cranmer 431

XXVI Marcos Portugal e o Brasil: justa saudade?
Lino de Almeida Cardoso 437

Apêndice – Estreias de óperas e serenata: elencos e fontes principais
David Cranmer e Simão Marcelino e Carmo 449

Bibliografia seleta
António Jorge Marques 461

Índice remissivo 463

Dedicado à memória dos
musicólogos, intérpretes e melómanos do passado
que, de diversas maneiras,
tanto contribuíram para o nosso trabalho, entre eles:

François-Joseph Fétis
Manoel de Araújo Porto-alegre
José Ribeiro Guimarães
Joaquim de Vasconcellos
Ernesto Vieira
Manoel Pereira Peixoto d'Almeida Carvalhaes
Mário de Sampayo Ribeiro
Jean-Paul Sarrautte
Filipe de Sousa
Manuel Ivo Cruz

ABREVIATURAS E OUTRAS CONVENÇÕES USADAS

1 Abreviaturas da *Répertoire International des Sources Musicales* (*RISM*) para a localização de fontes

Alemanha

D-B = Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz
D-Dl = Dresden, Sächsische Landesbibliothek
D-Hs = Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek
D-Mbs = München, Bayerische Staatsbibliothek

Áustria

A-KR = Kremsmünster, Benediktinerstift
A-Wgm = Wien, Gesellschaft für Musikfreunde
A-Wmi = Wien, Musikwissenschaftliches Institut der Universität
A-Wn = Wien, Österreichische Nationalbibliothek
A-Wu = Wien, Universitätsbibliothek

Brasil

BR-PETm = Petrópolis, Museu Imperial
BR-Ran = Rio de Janeiro, Arquivo Nacional
BR-Rcur = Rio de Janeiro, Cúria Metropolitana
BR-Rem = Rio de Janeiro, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Biblioteca Alberto Nepomuceno)
BR-Ri = Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
BR-Rn = Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional
BR-SJls = São João del-Rei, Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense

Canadá

C-Tu = Toronto, University of Toronto, Faculty of Music Library

Espanha

E-Mn = Madrid, Biblioteca Nacional
E-Mp = Madrid, Palacio Real (Biblioteca)

França

F-Pn = Paris, Bibliothèque nationale de France

Reino Unido

GB-Cul = Cambridge, University Library
GB-Lbl = London, British Library
GB-Lcm = London, Royal College of Music
GB-Ob = Oxford, Bodleian Library

Itália

I-Baf = Bologna, Accademia Filarmonica
I-Bc = Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna / Conservatorio
I-Fc = Firenze, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini
I-Fm = Firenze, Biblioteca Marucelliana
I-FEc = Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea
I-Gl = Genova, Conservatorio di Musica Nicolò Paganini
I-Mb = Milano, Biblioteca Nazionale Braidense
I-Mc = Milano, Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi
I-MCom = Milano, Biblioteca Comunale
I-Mr = Milano, Biblioteca Nazionale Braidense (Archivio Storico Ricordi)
I-Ms = Milano, Biblioteca Teatrale alla Scala
I-Nc = Napoli, Conservatorio di Musica San Pietro a Majella
I-OS = Ostiglia, Biblioteca Giuseppe Greggiati
I-Pci = Padova, Biblioteca Civica
I-PAc = Parma, Conservatorio di Musica Arrigo Boito
I-Rc = Roma, Biblioteca Casanatense
I-Rsc = Roma, Conservatorio di Santa Cecilia[1]
I-Rsc (Ass) = Roma, Associazione di Santa Cecilia (Parco della Musica)
I-Rn = Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emmanuele III
I-Tn = Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria
I-Vcg = Venezia, Biblioteca Casa di Goldoni
I-Vgc = Venezia, Fondazione Giorgio Cini
I-Vnm = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
I-VEas = Verona, Archivio di Stato
I-VEc = Verona, Biblioteca Civica

[1] Possui duas coleções de libretos, incluindo a de M. P. P. A. Carvalhaes.

Portugal

P-BRad = Braga, Arquivo Distrital
P-CE = Cernache do Bonjardim, Arquivo do Seminário Liceal das Missões
P-Cug = Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade
P-Cul = Coimbra, Biblioteca da Faculdade de Letras (Sala Dr. Jorge Faria)
P-EVc = Évora, Arquivo da Sé
P-EVp = Évora, Biblioteca Pública
P-La = Lisboa, Biblioteca da Ajuda
P-Lant = Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo
P-Lf = Lisboa, Fábrica da Sé
P-Ln = Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal
P-Lpa = Lisboa, Arquivo Histórico do Patriarcado
P-Ltc = Lisboa, Arquivo e Biblioteca do Tribunal de Contas
P-Pcp = Porto, Biblioteca do Club Portuense
P-VV = Vila Viçosa, Paço Ducal (Arquivo Musical)

Suécia

S-Skma = Kungliga Musikaliska Akademiens Bibliotek

Estados Unidos da América

US-AUS = University of Texas at Austin (Harry Ransom Centre Library)
US-Bp = Boston Public Library
US-Bu = Boston University (Mugar Memorial Library)
US-BE = University of California at Berkeley (Music Library)
US-CA = Cambridge, University of Harvard Music Libraries
US-Wc = Washington, Library of Congress

2 Outras abreviaturas e convenções

RA = *Relação Autógrafa* do compositor – ver Bibliografia Geral
c. = compasso

Para facilitar a referenciação de atos e cenas, nas óperas, os atos são designados por números romanos, as cenas por números árabes, sempre por esta ordem. Assim, por exemplo, II 9 = ato II, cena 9. U = ato único (para óperas em um só ato).

Ao longo do livro as quatro estações do ano são escritas com minúsculo inicial, enquanto as temporadas líricas (frequentemente os mesmos vocábulos) são escritas com inicial maiúsculo.

PREFÁCIO I

A diversidade e a abrangência da investigação reunida neste livro comprova a surpreendente massa crítica de conhecimento novo que, em apenas cerca de uma década se tem produzido sobre Marcos Portugal, graças a uma investigação bem planeada e continuada – nomeadamente no âmbito de sucessivos projetos financiados na área dos Estudos Artísticos pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e exemplarmente executados. Congratulo-me por ter o meu nome ligado à coordenação inicial do primeiro desses projetos dedicados a Marcos Portugal, iniciado em 2004, e delineado em colaboração com David Cranmer e António Jorge Marques, que então assumiram a parte mais substancial da pesquisa e depois a prosseguiram e desenvolveram, sob a coordenação do primeiro, dado o impedimento legal que sobre mim recaiu devido ao exercício de funções governativas (a partir de Março de 2005).

A necessidade de avançarmos para um projeto de investigação autónomo, tendo por objeto Marcos Portugal, nasceu do primeiro projeto lançado pelo Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), no ano da sua fundação – intitulado "Investigação, Edição e Estudos Críticos de Música Portuguesa dos Séculos XVIII a XX", o qual mereceu a classificação de "excelente", sendo-lhe atribuída pela FCT a totalidade do financiamento solicitado (cem mil contos, montante equivalente a quinhentos mil euros). Na ocasião, o Ministro da Ciência, José Mariano Gago, fez questão de presidir à assinatura de um protocolo, na FCSH, celebrado entre várias entidades direta ou indiretamente envolvidas na execução desse megaprojeto: além da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/CESEM, a Universidade de Aveiro, a Câmara Municipal de Cascais, a Biblioteca Nacional, o Instituto Português de Museus, a Sociedade Portuguesa de Autores, a Fundação da Casa de Bragança e a Musicoteca-Edições de Música, Lda. O protocolo foi assinado a 17 de Dezembro de 1997, coincidindo com a data de aniversário de Fernando Lopes-Graça (1906-1994), e a sua execução a cem por cento (até ao último tostão) decorreu entre 1 de Março de 1998 e 15 de Setembro de 2000.

Foi, pois, no decurso desse projeto, cujos resultados excederam largamente os objetivos previstos (só há que lamentar o ulterior contencioso judicial que levou ao arresto dos bens da Musicoteca e à consequente retira-

da da circulação de várias obras musicais então publicadas), que nos apercebemos de que Marcos Portugal constituía, só por si, um mundo vastíssimo de pesquisa que justificava inteiramente a candidatura a um projeto de investigação autónomo, ao qual outros teriam necessariamente de seguir-se. Quanto mais material se reunia (incluindo microfilmes de partituras espalhadas por bibliotecas e arquivos de todo o mundo), tanto mais enigmático se nos apresentava o seu perfil de artista, tanto mais novas interrogações se colocavam e se punha em causa a tradição historiográfica ou as ideias-feitas que esta continuava a veicular sobre a vida e obra do compositor – um dos mais prolíficos da história da música dramática e da música sacra.

Marcos Portugal tornou-se mundialmente célebre na sua época. Conquistou e gozou em vida os louros de uma celebridade transversal – transversal social e politicamente, pois que, se as suas óperas eram solicitadas pelas cortes europeias, também o eram em não menor grau pelos teatros burgueses, e se agradavam aos poderes então ditos conservadores, também eram tidas em grande conta em meios que passavam por revolucionários (sobretudo, ao que parece, em França). Poderes de sinal contrário honraram-no com diversas distinções e ele próprio terá procurado conviver, tão habilmente quanto possível, com as clivagens e oscilações políticas em que a sua época foi fértil.

Por um lado o mercado, por outro as funções oficiais que foi chamado a exercer ao serviço da corte portuguesa, quer em Portugal, quer no Brasil, levaram-no a dividir-se pela ópera italiana e pela música sacra – esta, decerto ainda mais do que aquela, vinculada às circunstâncias concretas da encomenda e da função representativa a que se destinava. Se outras fossem as solicitações que se lhe deparavam, outra teria sido a sua trajetória de compositor. O que mais se lamentará hoje, numa retrospetiva crítica *a posteriori*, é que o seu empenho na palavra cénica em português, patente sobretudo no repertório que escreveu para o Teatro do Salitre, tenha embatido na ausência de qualquer desígnio institucional de fundação ou refundação de uma tradição músico-teatral em língua portuguesa. Os poucos testemunhos, no género, que nos legou, e de que também se fala neste livro, deixam-nos adivinhar quão frutuoso teria sido o seu contributo para essa empresa. Neste, como noutros aspetos, bem pode dizer-se que uma personalidade viajada, cosmopolita, como era Marcos Portugal, tinha muito mais para oferecer ao País (a que regressou em 1800) do que aquilo que este – devido a debilidades estruturais da esfera pública – estava em condições de exigir-lhe. Certo é que a celebridade internacional de outrora não lhe conferiu um lugar nas narrativas "canónicas" da música ocidental...

Gostaria de assinalar, finalmente, o extraordinário incentivo que a pesquisa sobre Marcos Portugal tem dado à cooperação de investigadores luso-

-brasileiros e que se tem traduzido não só em publicações científicas mas também em edição crítica de partituras, sua execução pública e seu registo fonográfico – dimensões todas elas representadas pelos autores reunidos na presente coletânea de ensaios. Para a criação e consolidação do que poderíamos chamar uma Área Luso-Brasileira de Investigação em Música muito tem contribuído, aliás, o núcleo "Caravelas", a que pertence grande parte deles.

Que concluir de tão extensivo balanço crítico? Que, quanto mais se sabe, mais consciência se tem do que está ainda por investigar. Marcos Portugal "reavaliado" é um desafio de longo curso a que é preciso continuar a responder com recursos interdisciplinares. Não se trata apenas de re-situá-lo na história, mas também de pensar criticamente a história e as suas narrativas, tomando-o como estudo de caso.

Mário Vieira de Carvalho
Presidente da Direção do CESEM
Sócio Correspondente da Academia das Ciências de Lisboa

Cascais, outubro de 2012

PREFÁCIO II

O RESGATE DE UMA DÍVIDA HISTÓRICA

A musicologia luso-brasileira tinha uma dívida histórica para com o compositor Marcos Portugal. Nos dois lados do Atlântico e durante muitas décadas, sua obra não recebeu a atenção que faria por merecer um artista que foi um dos mais executados de seu tempo, não só na Europa, mas também no Brasil.

Marcos Portugal viveu em época conturbada. Sua atuação profissional abrangeu o período compreendido entre a Revolução Francesa e a Independência do Brasil, incluindo as guerras napoleônicas. As mudanças políticas e as transformações sociais determinaram posicionamentos que, por ambíguos, marcaram a carreira do compositor, especialmente no período da ocupação de Lisboa pelas tropas francesas e durante seus anos de vida no Brasil. Sua posição como compositor diretamente ligado à Família Real e ocupante de altos postos na hierarquia musical angariou antagonismos e fomentou conflitos que, verídicos ou não, alimentaram versões pouco elogiosas de sua biografia. Nas décadas posteriores a sua morte, em 1830, a historiografia musical não poupou críticas a seu comportamento profissional e, com poucas exceções, concentrou sua atenção em questões periféricas e aparentemente irrelevantes para o entendimento do real papel do compositor no desenvolvimento da vida musical tanto do Brasil quanto de Portugal. Não só sua biografia sofreu com isso, mas, principalmente, sua obra, que ficou esquecida por muitos anos, com portugueses e brasileiros delegando uns aos outros as responsabilidades por seu destino, numa espécie de dupla rejeição.

Até o fim do século XX as edições eram praticamente inexistentes, estando disponível apenas, além de algumas modinhas, a abertura da ópera *Il duca di Foix* em material publicado em 1964 pela Fundação Gulbenkian na coleção *Portugaliae Musica*. A contribuição brasileira se resumia a algumas gravações de trechos da ópera *O basculho* – realizadas pela Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio Ministério da Educação e Cultura a partir dos manuscritos da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, lançadas em formato long-play. De sua música sacra nada havia sido publicado nem gravado e os manuscritos jaziam esquecidos nos arquivos.

No início do século XXI, entretanto, o quadro desolador de desconhecimento da obra de Marcos Portugal começou a mudar e iniciativas importantes tomaram corpo. Entre 1999 e 2001 duas de suas óperas, *Le donne cambiate* e *Lo spazzacamino*, apareceram no mercado em gravações integrais por importantes selos europeus. No Brasil a Fundação Nacional de Artes (Funarte) incluiu obras do compositor na série *Música no Brasil: séculos XVIII e XIX*, organizada por Ricardo Bernardes. O projeto "Digitalização do Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro" disponibilizou na *web* todos os manuscritos musicais de Marcos Portugal que fizeram parte do arquivo da Capela Real e Imperial, viabilizando a editoração de várias de suas obras sacras, inclusive da Missa de Réquiem para as Exéquias de D. Maria I, de 1816, por Antonio Campos. Em 2008, por ocasião dos festejos ao bicentenário da transferência da Corte portuguesa para o Brasil, a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro patrocinou a gravação da Missa de Réquiem, sendo então o primeiro registro fonográfico de obra sacra do compositor. No ano seguinte, o Ensemble Turicum, de Luiz Alves da Silva, lançou a gravação integral das Matinas de Natal e o Coro de Câmara de Lisboa, sob a direção de Teresita Gutierrez Marques, a Missa Grande.

Em Portugal um grupo de musicólogos reunidos no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da Universidade Nova de Lisboa, com o concurso de colegas de instituições brasileiras conveniadas, tomou a si a responsabilidade de trazer à luz a controvertida figura de Marcos Portugal. Com criteriosa investigação em dezenas de arquivos, novos documentos foram revelados e partituras catalogadas e editoradas. A produção do grupo se fez presente em eventos científicos importantes, tanto na Europa e Estados Unidos quanto no Brasil, e textos foram publicados com novas abordagens que, aos poucos, contribuíram para superar as versões consagradas pela historiografia musical luso-brasileira.

A produção científica de alto nível do CESEM se consubstancia, em 2012, na edição pela Biblioteca Nacional de Lisboa do catálogo *A obra religiosa de Marcos António Portugal*, hercúleo trabalho de uma década, de António Jorge Marques, e no "Colóquio Internacional: Marcos Portugal nos 250 anos do seu nascimento", realizado em 23 e 24 de março no Teatro Nacional de São Carlos de Lisboa.

Capitaneados por David Cranmer, os eventos comemorativos aos 250 anos de nascimento de Marcos Portugal e os textos reunidos na presente obra são consequência dos estudos e trabalhos desenvolvidos na última década por pesquisadores profundamente comprometidos com a causa de resgatar Marcos Portugal para a história da música de seus dois países.

A obra de Marcos Portugal pertence ao patrimônio musical de duas nações e a responsabilidade é dupla. Se anteriormente convergimos na avalia-

ção depreciativa de sua imagem pública estamos agora convergindo mais uma vez para sua reavaliação e, o que é mais importante, no estudo qualitativo de sua obra. Passados 250 anos de seu nascimento, Marcos Portugal volta a assumir, com todas as suas contradições, seu lugar de fundamental compositor, que foi, para a história da música de Brasil e Portugal.

André Cardoso
Diretor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Membro da Academia Brasileira de Música – Cadeira nº 26

Rio de Janeiro, outubro de 2012

INTRODUÇÃO

O presente livro representa o estado atual dos nossos conhecimentos sobre a vida e obra de Marcos António Portugal (1762-1830), o compositor português que, durante sua vida, maior alcance internacional teve do que qualquer outro antes ou depois. Se foi possível elaborá-lo, foi graças ao esforço coletivo de muitas pessoas e com o apoio de várias instituições. Em primeiro lugar, foi possível começar com alicerces bem fortes, e neste sentido devemos imenso a duas figuras: Manoel de Araújo Porto-alegre, que transcreveu e publicou (em 1859) a chamada *Relação Autógrafa*, um elenco das obras do compositor que este elaborou em 1809, atualizando-o até 1816, referido inúmeras vezes ao longo deste volume; e Manoel Pereira Peixoto d'Almeida Carvalhaes, cujos dois tomos (1910 e suplemento 1916) sobre a música dramática constituem um exemplo para todos do rigor científico e da persistência, estabelecendo assim um nível de exigência que os 26 capítulos de *Marcos Portugal: uma reavaliação* procuram conscientemente igualar.

Porto-alegre e Carvalhaes são apenas dois nomes na dedicatória deste livro. Os restantes todos contribuíram decisivamente, de uma maneira ou outra, para manter vivo o nome de Marcos Portugal, escrevendo, conservando partituras preciosas e executando a sua música. Pois, em último caso, o nosso trabalho só interessa se contribuir para um maior entendimento da música do compositor, como experiência auditiva. É neste sentido que se torna imperativo, nos 250 anos do seu nascimento, "reavaliar" o compositor. Aspetos polémicos e, muitas vezes injustos, em combinação com um desconhecimento tipicamente total da própria música têm levado a preconceitos negativos de todo o tipo contra Marcos Portugal. É por isso mesmo que a reavaliação que este livro representa tem sido acompanhada, nos últimos anos, pela elaboração de edições críticas. Não é por acaso que este ano é a primeira vez em cerca de duzentos anos que há montagens de três das suas óperas (*O basculho de chaminé*, *La pazza giornata* e *L'oro non compra amore*); e a *Missa Grande* também teve quatro execuções por grupos distintos (para além de uma gravação). Todas estas apresentações utilizaram edições críticas preparadas pelo Projeto Marcos Portugal.

No seu prefácio Mário Vieira de Carvalho refere como o Projeto começou. Em particular, os dois projetos específicos dedicados ao compositor,

financiados pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia – "Preparação de Edições Críticas de Música de Marcos Portugal incluindo um Catálogo Temático" (POCTI/EAT/40220/2001) e "Marcos Portugal: a obra e sua disseminação" (PTDC/EAT-MMU/099243/2008) – têm permitido grandes avanços, quer na elaboração de edições, quer na investigação que as acompanha. Muito especificamente têm permitido dois colóquios internacionais de relevo, ambos realizados em Lisboa, no Teatro Nacional de São Carlos. O primeiro, em 2006, "Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo" permitiu aproveitar os 250 anos do nascimento do mestre de Salzburgo, numa comparação das semelhanças e contrastes entre os dois compositores coevos. As comunicações apresentadas neste evento foram publicadas em livro em 2010, constituindo um avanço significativo nos estudos sobre Marcos Portugal.

Seis anos mais tarde, em 2012, Mozart, embora referido, como é natural, de vez em quando no presente volume, deixou de ser uma figura de referência incontornável, pois o compositor português ganhou a sua própria autonomia. Não foi difícil encher o colóquio "Marcos Portugal: nos 250 anos do seu nascimento", realizado a 23 e 24 de março deste ano (a véspera e dia dos 250 anos), com apresentações focadas especificamente no aniversariante. Nem sequer foi necessário ter recurso ao habitual "e o seu tempo", tão característico de colóquios que celebram efemérides. Mais a mais, o título do presente livro difere do do colóquio precisamente porque foi possível ir bastante para além do conjunto de textos apresentados nesse evento e uma mera publicação das atas. Os textos aqui reunidos têm origens diversas – alguns, sim, no colóquio, mas outros em outros eventos científicos, ou escritos diretamente para este volume, entre estes o primeiro capítulo, encomendado especificamente. Seria importante sublinhar igualmente a importância que tiveram os nossos colegas brasileiros, quer na sua participação no colóquio, quer nos seus contributos para este livro. André Cardoso, no seu prefácio, e Lino de Almeida Cardoso, no capítulo final, expõem uma visão de Marcos Portugal como compositor brasileiro plenamente assumido como tal, uma situação bem diferente do que era habitual no Brasil ainda há relativamente poucos anos. É sintomático, aliás, da autonomia ganha por Marcos Portugal, na reavaliação para a qual este livro procura contribuir, que podemos todos considerá-lo como compositor paradigmaticamente "luso-brasileiro".

Dada a diversidade de interesses e abordagens dos autores deste livro, não se procurou impor qualquer regra acerca do tamanho ou formato dos seus textos. Antes pelo contrário, aproveitou-se desta realidade. As poucas intervenções do coordenador a este respeito (sempre solicitações de obedecer a um limite de páginas pré-estabelecido) restringiram-se a questões de *proporção* dentro das cinco secções em que o livro está dividido e não ao tamanho em si.

As normas impostas, portanto, pelo coordenador foram outras dentro das abordagens escolhidas. Duas, em particular, convém mencionar. Em relação a citações em línguas estrangeiras, foram mantidas no corpo do texto as em espanhol, francês, inglês ou italiano, sem tradução, enquanto as em alemão ou sueco foram traduzidas no texto, com o original numa nota de rodapé correspondente. Quanto à espinhosa questão do acordo ortográfico de 1990, por uma questão de coerência editorial, com o apoio da Comissão Editorial do CESEM, o coordenador entendeu insistir no seu uso. Não constitui uma tomada de posição, mas uma afirmação de profissionalismo editorial, de que tem de haver uma coerência a este nível. Dois autores, que se opõem a este acordo, manifestaram a sua própria posição por escrito, a qual, por uma questão democrática, se considerou importante publicar. Nestas "notas" a ortografia de 1945 foi retida, mas os seus artigos, assim como os dos restantes autores, foram harmonizados conforme o acordo de 1990, nas suas variedades portuguesa e brasileira, tal como previsto no mesmo documento.

É natural que o leitor muitas vezes venha a querer consultar um capítulo ou outro, sem ler o livro do início até o fim. Por isso, achou-se prudente manter determinados conteúdos que vêm repetidos em vários, por serem necessários para cada um como texto autónomo. A única decisão que foi tomada para evitar repetições desnecessárias diz respeito às datas de pessoas, que muitos autores incluíram. Foram, em todos os casos, retiradas dos textos, mas incluídas no índice remissivo.

Nenhuma introdução estaria completa sem uma lista de agradecimentos. Em primeiro lugar, pois sem eles este livro não existiria, eu gostaria de agradecer a todos os autores dos textos aqui publicados, quer de capítulos, quer de prefácios, não só pelo seu contributo em si, mas também pelo espírito de colaboração com que aceitaram sugestões editoriais, às vezes apenas superficiais, mas às vezes de substância. O trabalho de um coordenador é intrinsecamente ingrato, mas a tarefa neste caso foi muito facilitada pelas reações positivas às minhas propostas. Gostaria de agradecer a três pessoas que apesar de não representadas por textos da sua autoria deram apoios indiretos: Rachel Cowgill e o falecido Michael Collins, cujos textos em *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo*, são citados em vários capítulos, e Michael Robinson, que foi consultor do Projeto Marcos Portugal, de 2004 a 2008, e que muito nos encorajou nessa fase.

Trabalhámos em muitas bibliotecas. Algumas destacam-se pela maneira como gentilmente nos autorizaram a tirar fotografias ou de outras maneiras facilitaram o nosso trabalho, em especial: o Conservatoire Royal de Musique, Bruxelas, o Real Conservatorio Superior, Madrid, o Conservatorio Luigi Cherubini, Florença, o Conservatorio Arrigo Boito, Parma, a Bibliote-

ca Musicale Giuseppe Greggiati, Ostiglia, a Accademia de Santa Cecilia, Roma, a Casa Goldoni, Veneza, o Royal College of Music, Londres, a Bodleian Library, Oxford, e a Library of Congress, Washington. Excecional neste respeito tem sido a Biblioteca Nacional de Portugal, e tomo esta oportunidade para agradecer em nome de todos e em nome pessoal a Dra. Maria Inês Cordeiro (Diretora-Geral), Dra. Sílvia Sequeira (responsável pela Área de Música), Dra. Maria Clara da Assunção e D. Maria Clementina Gomes.

A atual fase do Projeto Marcos Portugal conta com três parceiros institucionais: o Teatro Nacional de São Carlos, o Bampton Classical Opera e o Ensemble Turicum. É graças a estes, direta ou indiretamente, que tem sido possível apresentar as três óperas este ano. Conta igualmente com dois consultores, André Cardoso e Marco Beghelli, representados com textos neste livro. Os nossos agradecimentos a todos.

Numa nota pessoal, em relação a este livro, gostaria de agradecer a duas pessoas, em especial: primeiro, a António Jorge Marques, responsável não só por três capítulos, incluindo o capítulo biográfico, mas também pela Cronologia e pela Bibliografia Geral, para além do seu apoio incondicional em tudo relacionado com este volume; segundo, a Simão Marcelino e Carmo, o meu assistente editorial, que me tem ajudado de inúmeras maneiras, desde a tradução de dois textos e a revisão linguística de todos os meus, até a elaboração do apêndice e do índice remissivo. Obrigado a estes dois, e a todos que de alguma maneira contribuíram para possibilitar esta publicação.

O presente livro é fruto de investigações iniciadas há trinta anos, com uma intensidade especialmente grande nos últimos dez, mas não constitui o fim da história. Levanta tantas questões como resolve. Se acabar por constituir uma base para investigações futuras, terá cumprido o seu objetivo científico. Mas o objetivo principal permanece que a música de Marcos Portugal, um compositor de elevada qualidade e inspiração, seja mais ouvida e apreciada.

David Cranmer

Lisboa, outubro de 2012

MARCOS PORTUGAL – CRONOLOGIA

1762

24 março, nascimento em Lisboa. Filho de Manoel Antonio da Ascensão (Assumpção) e de Joaquina Tereza Roza. O seu pai era músico da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa, e o bisavô paterno, Joaquim Mendes Ferreira, também exerceu a profissão de músico.
20 abril, batismo na Igreja de Santa Isabel, Lisboa.

1767

13 maio, nascimento do infante D. João.

1771

6 agosto, admissão em regime de internato no Real Seminário da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa, onde estudou com João de Sousa Carvalho e (provavelmente com) José Joaquim dos Santos.

1776

Primeira obra de que há notícia incluída na *Relação Autógrafa*: *Miserere a 4 vozes e a canto d'órgão*.

1780

Primeiras composições destinadas à Santa Igreja Patriarcal marcando a sua estreia pública: duas antífonas a canto de órgão – *Sub tuum præsidium* e *Salve Regina*.

1781

Primeira encomenda destinada a particular: *Missa com instrumental*.

1782

Agosto, nomeado organista da Santa Igreja Patriarcal com o salário anual de 150$000 réis.

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 27-38.**

Primeira encomenda real: *Missa com instrumental* para a Festa de S. Bárbara realizada na Real Capela de Queluz. Este evento deverá ter assinalado o início do relacionamento do jovem Marcos António com a Família Real e com o infante D. João.

1783

23 julho, entrou por Irmão na Irmandade de Santa Cecília.

1784

Provável nomeação para *maestro* do Teatro do Salitre onde, até 1792, estreou entremezes, comédias, elogios e burletas cantados em português.

1787

1 setembro, aumentado em 50$000 réis anuais com o reconhecimento formal da obrigação de compor para a Santa Igreja Patriarcal, exercício que, na prática, já vinha exercendo desde 1780.

1790

Estreia das burletas *A noiva fingida* e *Os viajantes ditosos* no Teatro do Salitre.
2 novembro, eleito mordomo da Irmandade de Santa Cecília.

1792

Setembro/outubro, partida com destino a Génova no navio dinamarquês *Sociedade*. Na sua estada italiana, onde Marcos Portugal se manteve ao serviço de Sua Majestade Fidelíssima (D. Maria I) e continuou a auferir o salário de 200$000 réis, o compositor estreou pelo menos 21 óperas e *farse*.

1793

Primavera, estreia da primeira ópera italiana *Le confusioni della somiglianza* no Teatro degl' Intrepidi de Florença.

1794

4 janeiro, estreia de *Rinaldo d'Aste* e *Lo spazzacamino principe* no Teatro San Moisè de Veneza; e de *Demofoonte* no Teatro alla Scala de Milão (9 de fevereiro).
Primavera, estreia de *La vedova raggiratrice* no Teatro della Pergola de Florença.

Após a estreia Marcos Portugal viajou de volta para Portugal onde, até meados do ano seguinte, estreou no Teatro da Rua dos Condes as farsas em português *O basculho de chaminé* e *Rinaldo d'Aste*, além de ter composto a cantata *Il natal d'Ulisse* e obras religiosas.

1795

4 abril, Marcos Portugal dirigiu um *Te Deum* de sua autoria no batizado do Príncipe da Beira, D. António Pio, realizado com grande pompa no Palácio de Queluz.
Julho/agosto, na companhia de sua mulher Maria Joanna (não foi possível estabelecer onde e quando Marcos Portugal se casou), de sua irmã Clara Fortunata, e de seu criado italiano Manoel Maza, embarcou no bergantim *S. Biaggio* para Génova.

1796

Carnaval, estreia de *L'inganno poco dura* no Teatro de' Fiorentini de Nápoles, primeira ópera confirmada após o regresso de Portugal.
5 outubro, estreia de *La donna di genio volubile* no Teatro San Moisè de Veneza.

1798

2 setembro, estreia de *Gli Orazi e i Curiazi* para a inauguração do Teatro Nuovo de Ferrara.
12 outubro, nascimento do infante D. Pedro, futuro primeiro imperador do Brasil (Pedro I) e Rei de Portugal (Pedro IV).

1799

26 dezembro, estreia de *La pazza giornata ovvero il matrimonio di Figaro* no Teatro San Benedetto de Veneza.

1800

Carnaval, estreia de *Idante ovvero i sagrifizi d'Ecate* no Teatro alla Scala de Milão, última ópera composta em Itália.
Chegada a Lisboa no auge da fama, consequência do enorme sucesso (sem paralelo na história da música em Portugal ou no Brasil) que as suas óperas (em particular as *opere buffe*) obtiveram por toda a Europa. O número total de representações viria a contabilizar milhares.
17 setembro, nomeação para Mestre de Solfa do Real Seminário da Patriarcal com o ordenado de 50$000 réis por mês, cessando a atividade de organista da Santa Igreja Patriarcal, mas com a implícita obrigação de compor música religiosa para as capelas reais, especialmente nas ocasiões de maior significado sociopolítico ou religioso.

Nomeação para compositor e diretor musical do Real Teatro de São Carlos onde compôs *opere serie* e uma *opera buffa*, *L'oro non compra amore* (1804). Nas temporadas de 1803/4 e 1804/5 o seu ordenado foi de 672$000 réis anuais, mas nesta última com o acréscimo de um benefício (ou 480$000 réis), e pela obrigação de escrever uma ópera, mais meio benefício (ou 240$000 réis).
21 dezembro, estreia de *Adrasto Re d'Egitto* com a participação de Girolamo Crescentini no papel de Learco, primeira ópera levada à cena no Teatro de S. Carlos depois da chegada de Itália.
31 dezembro, estreia de um *Te Deum* a 8 vozes (04.03 *O salutaris Hostia* Mi b M, *Te Deum* Si b M, *Tantum ergo* Si b M) na Santa Igreja Patriarcal a convite do Cardeal Patriarca. O famoso castrado Girolamo Crescentini foi contratado por 100 moedas para cantar um ou mais solos (pelo menos o *Dignare Domine*).

1801

Chegada a Lisboa do soprano Angelica Catalani para quem Marcos Portugal compôs ou reviu 10 *opere serie* encenadas no Teatro de S. Carlos.
Inverno, estreia de *La morte di Semiramide* com Catalani e Crescentini nos principais papeis.

1802

19 fevereiro, estreia de *La Zaira* no Teatro de S. Carlos.
Estreiam 4 farsas em português no Teatro da Rua dos Condes: *A caza de campo*, *Quem busca lãa fica tosqueado*, *O sapateiro*, e *A mascara*.

1803

14 novembro, eleito mordomo da Irmandade de Santa Cecília.

1804

11 março, durante a representação da oratória *La morte di Saulle* de Gaetano Andreozzi, cantada no Salão Nobre do Teatro de São Carlos, Marcos Portugal foi visto de braço dado com a cantora Rosa Fiorini. O escândalo, que tinha antecedentes visto que ambos já tinham sido repreendidos, levou o Intendente Pina Manique a ordenar a prisão de Fiorini notificando-a a sair do reino num navio sueco com destino a Livorno. A influência do compositor deverá ter evitado este desfecho. Rosa Fiorini viria a casar-se com o barítono Michele Vaccani em Lisboa, aí permanecendo pelo menos até maio de 1811.
Verão, estreia da versão revista de *La Zaira*, no Teatro de S. Carlos.
19 outubro, mercê de 200$000 réis anuais para Maria Joanna concedi-

da pelo Príncipe Regente com a obrigação de Marcos Portugal "escrever e compôr a Muzica que se lhe ordenar".
Inverno [?], estreia de *L'oro non compra amore* no Teatro de S. Carlos.

1805

O ordenado de Marcos Portugal no Teatro de S. Carlos para a temporada 1805/6 passou a ser de 2.000$000 réis anuais, mais 72$000 réis para aluguer de casas.

1806

Carnaval, estreia no Teatro de S. Carlos da ópera *La morte di Mitridate* com Angelica Catalani no papel de Vonima, última ópera em que a cantora participou em Lisboa. Depois de sair de Lisboa e até ao fim da sua carreira, em 1830, a diva contribuiu para amplificar e prolongar o fenómeno da popularidade de Marcos Portugal na Europa, participando em várias produções de *La morte di Semiramide* (Londres, Dublin, Paris), e incluindo regularmente pelo menos uma ária de "Portogallo" nos seus recitais e concertos.
A conspiração palaciana em que estava implicada D. Carlota Joaquina foi abortada.
Junho, o Príncipe Regente passou a residir no Real Palácio-Convento de Mafra para onde, até finais de novembro do ano seguinte, se transferiu o centro da atividade musical do reino. Marcos Portugal contribuiu decisivamente (com pelo menos 25 obras) para essa produção extraordinária dedicada aos 6 órgãos da Basílica, chegando a residir intermitentemente em Mafra.
18 outubro, estreia de *Artaserse* no Teatro de S. Carlos, com Eufemia Eckart Neri, Marianna Sessi e Domenico Mombelli.

1807

18 janeiro, condecorado pelo Príncipe Regente com o título de "Mestre, e Compozitor da Sua Real Camara, permitindo-lhe uzar da Farda que compete aos Mestres de Suas Altezas Reaes".
Primeira invasão francesa de Portugal sob o comando do general Junot.
29 novembro, partida para o Brasil da Corte Portuguesa – incluindo a Rainha, D. João, D. Carlota Joaquina e os seus filhos – com escolta de navios ingleses.

1808

8 março, chegada do Príncipe Regente ao Rio de Janeiro, que passa a ser a capital do Império Português.
13 maio, a criação da *Impressão Régia* pelo Príncipe Regente marca o início da imprensa no Brasil.
1 junho, o exilado Hipólito José da Costa lança em Londres o primeiro jornal brasileiro, o *Correio Braziliense*, tendo o primeiro número chegado ao Rio de Janeiro em outubro.
15 agosto, 2ª versão da ópera *Demofoonte* para comemorar o aniversário de Napoleão Bonaparte no Teatro de S. Carlos, pela qual Marcos Portugal recebeu 480$000 réis.
30 agosto, assinatura da Convenção de Sintra.
10 setembro, a *Gazeta do Rio de Janeiro* começa a circular.
26 novembro, nomeação de José Maurício Nunes Garcia para Mestre da Capela Real do Rio de Janeiro.

1809

13 maio, para festejar o aniversário de D. João, a cantata *La speranza o sia l'augurio felice* foi levada à cena no Real Teatro de S. Carlos. Ernesto Vieira afirma que o final desta cantata se tornou no hino oficial português até 1834, hino conhecido por *Hino Patriótico*, e do qual existe uma edição impressa para coro e banda militar datada de 1810.
Setembro, os músicos convocados pelo Príncipe Regente começam a transferir-se para o Rio de Janeiro. Estas transferências continuaram em ritmo regular até finais de 1812.

1810

13 maio, desposórios da Princesa D. Maria Teresa com D. Pedro Carlos. Estreia da música de Marcos Portugal na Real Capela do Rio de Janeiro através de um arranjo para tenor e orquestra do *Tu devicto* do 04.08 *Te Deum* Ré M realizado pelo Mestre da Capela Real, o Padre José Maurício Nunes Garcia.
16 julho, a 01.22 Missa Festiva Fá M, obra composta expressamente para o Rio de Janeiro e a primeira a ser aí executada integralmente, é cantada na festa de Nossa Senhora do Monte do Carmo na Real Capela com a participação do castrado Giuseppe Capranica, dos tenores António Pedro Gonçalves e João Mazziotti, e do baixo João dos Reis Pereira.
3 agosto, o nome de Marcos Portugal aparece pela primeira vez numa lista de pessoas "mandadas hir para aquella [Rio de Janeiro] Corte" pelo Príncipe Regente.

1811

7 janeiro, é convocado individualmente e com carácter de urgência para ir para o Rio de Janeiro servir o Príncipe Regente.
Recebe 545$250 réis (correspondentes aos pagamentos em atraso e ao adiantamento de 3 meses de salários), mais 466$666 réis (correspondentes aos pagamentos atrasados da tença para sua mulher até finais de 1810).
16/17 março, partida de Lisboa na fragata Princesa Carlota (deverá ter sido a segunda partida visto que a fragata tinha sido forçada a "entrar arribada" no porto de Lisboa, possivelmente devido a problemas mecânicos). Marcos Portugal era acompanhado pela sua mulher Maria Joanna e mais 3 pessoas (possivelmente a sua cunhada e os seus amigos, a cantora Mariana Scaramelli e o marido, o bailarino Luiz Lacombe). O seu irmão, o organista e compositor Simão Portugal, partiria na nau S. Sebastião em maio de 1812.
11 junho, chegada ao Rio de Janeiro da comitiva de Marcos Portugal. Na fragata Princesa Carlota chegou também uma parte considerável da Real Biblioteca e o seu guardião, o Ajudante das Reais Bibliotecas, Luiz Joaquim dos Santos Marrocos.
23 junho, nomeação para Mestre de Música de Suas Altezas Reais com o salário anual de 480$000 réis e mais 240$000 réis para casas de habitação, pagos pelo bolsinho. Tinha ainda direito a ser transportado de casa para o paço (e volta) por uma sege das Reais Cavalariças nos dias da lição de música. O seu ordenado de Mestre do Real Seminário e compositor da Patriarcal (600$000 réis anuais) passou a ser pago pela folha da Real Capela.
Outubro, primeiro ataque apoplético ficando "leso de um braço".
9 outubro, incumbido de inspecionar, escolher e dirigir todas as obras que, com a presença do Príncipe Regente, fossem levadas à cena nos Teatros Públicos. Marcos Portugal tornou-se o que pode ser designado por "Director de Música da Corte".
17 dezembro, estreia operática no Teatro Régio por ocasião do aniversário da Rainha D. Maria I com *L'oro non compra amore*.

1812

A farsa em português *A saloia namorada*, a primeira das duas obras dramáticas compostas por Marcos Portugal no Brasil, é estreada na Quinta da Boa Vista, cantada "pelos escravos de S. A. R.". Esta obra encontra-se perdida.

1813

30 agosto, *Ofício de Escrivão da Chancelaria da Relação da Casa da Suplicação do Brasil* concedido pelo Príncipe Regente.
12 outubro, inauguração no Rio de Janeiro do Real Teatro de São João com o drama alegórico com música de Bernardo José de Sousa Queiroz *O Juramento dos Numes*.

1815

16 dezembro, *Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves* passou a ser a designação oficial da união do Reino de Portugal e do Algarve com o Estado do Brasil, sendo o Brasil elevado à condição de reino autónomo.

1816

20 março, morte da Rainha D. Maria I.
26 março, chegada da Missão Artística Francesa ao Rio de Janeiro no navio americano *Calphe*, portadora de um ofício endereçado a Marcos Portugal redigido pelo Secretário do *Institut de France* e datado 30 de dezembro de 1815. O grupo de artistas e artífices franceses incluía três membros destacados do *Institut*: Joachim Lebreton, o chefe da Missão, e os pintores Nicolas-Antoine Taunay e Jean-Baptiste Debret. Nesse ofício o Secretário do *Institut* afirmava que "os compositores francezes o reputavão como hum dos homens, que fazião mais honra ás Artes".
1 abril, Fortunato Mazziotti é nomeado Mestre da Real Capela do Rio de Janeiro. Oito instrumentistas de sopro – António Joaquim de Barros (clarinete/flauta), Bernardino António de Barros (flauta), Aleixo Bosch (clarinete), João José Kaimer e Valentim Ziegler (trompa/trompete), Leonardo da Mota e Alexandre José Baret (fagote), José Mosmann (trombone) – são contratados para a Real Câmara.
22/23 abril, exéquias solenes da Rainha D. Maria I. Marcos Portugal compôs e dirigiu a 01.23 Missa de Requiem Mi b M para esta ocasião.
30 maio, chegada do compositor austríaco Sigismund Neukomm integrado na comitiva do Duque de Luxemburgo. A 16 de setembro D. João concede-lhe 800$000 réis anuais para ensinar, compor e tocar quando para isso fosse avisado.
29 setembro, casamento em Madrid do monarca espanhol D. Fernando VII com a sua sobrinha e aluna de Marcos Portugal, D. Maria Isabel. O 04.08 *Te Deum* Ré M foi cantado nessa ocasião.
1 novembro, o castrado Giovanni Francesco Fasciotti é contratado por 720$000 réis anuais para a Real Capela do Rio de Janeiro. D. João

concede-lhe mais 10$000 réis mensais pelo bolsinho. No espaço de cerca de um ano (até finais de 1817) foram contratados e chegaram ao Rio de Janeiro 5 castrados: além de Fasciotti, Marcello e Pasquale Tani, Francesco Realli e Angelo Tinelli.

1817

2 fevereiro, numa carta dirigida a seu pai, Luiz Joaquim dos Santos Marrocos refere-se ao segundo ataque apoplético de Marcos Portugal: "e agora Marcos já está em convalescença de segunda [paralisia]".
5 novembro, chegada ao Rio de Janeiro da Arquiduquesa austríaca D. Leopoldina acompanhada de uma banda de música (15 instrumentistas de sopro e 1 bombo) que foi integrada nas Reais Cavalariças. Alguns destes músicos viriam a exercer atividade na Capela Real/Imperial.
7 novembro, casamento de D. Pedro com D. Leopoldina no Rio de Janeiro. Foi estreada a serenata *Augurio di felicità, o sia il trionfo d'Amore* no Paço da Quinta da Boa Vista. A música e o libreto (baseando-se em Metastasio) eram de Marcos Portugal. Participaram os castrados Giovanni Fasciotti, Giuseppe Capranica, Antonio Cicconi, Pasquale e Marcello Tani, os tenores António Pedro Gonçalves e João Mazziotti, e o baixo João dos Reis Pereira.

1818

6 fevereiro, aclamação de D. João VI. Marcos Portugal compôs e dirigiu o *Te Deum da Aclamação* (04.11 *Te Deum* Si b M) que contou com a participação dos castrados Giovanni Fasciotti, Antonio Cicconi e Pasquale Tani, dos tenores António Pedro Gonçalves e João Mazziotti, e do baixo João dos Reis Pereira.
18 abril, uma portaria aumenta todos os músicos da Capela Real em 25$000 réis anuais por ocasião da Aclamação de D. João VI.

1819

4 abril, nasce D. Maria da Glória, filha primogénita de D. Pedro e D. Leopoldina.

1820

24 agosto, revolução liberal do Porto.
12 outubro, aniversário do Príncipe D. Pedro. Marcos Portugal recebeu, por decreto, uma comenda da Ordem de Cristo.

1821

26 março, batizado do Príncipe da Beira, D. João Carlos, sendo estreado um *Te Deum* de D. Pedro, e marcando o início do declínio da preponderância da música de Marcos Portugal na (ainda) Capela Real, depois Capela Imperial.
26 abril, retorno da Corte Portuguesa a Portugal. À exceção de Domingos Lauretti (contratado para a Capela Real a 1 de maio de 1820 com o salário anual de 960$000 réis), que retornou a Lisboa por esta altura, todos os castrados ainda em atividade se mantiveram ao serviço nas Capelas Real e Imperial do Rio de Janeiro.

1822

11 março, nasce D. Januária Maria, filha de D. Pedro e D. Leopoldina.
26 agosto, os músicos instrumentistas da Real Câmara passam a ser pagos pela folha da Capela Real, mais tarde Imperial.
7 setembro, independência do Brasil.
12 outubro, cerimónia da Aclamação do primeiro Imperador do Brasil, Pedro I. Foi cantado o *Te Deum* de sua autoria dirigido por Marcos Portugal. O estilo da obra é decalcado do *estilo brasileiro* desenvolvido pelo mestre do Imperador – Marcos Portugal – para potenciar os espetáculos da encenação do Poder Real. Nesta ocasião, durante o espetáculo de gala realizado no Teatro de S. João, é cantado um novo hino (o primeiro hino nacional): o *Hino da Independência do Brasil* com letra de Evaristo da Veiga e música de Marcos Portugal. Pelo menos até 1862 foi cantado nos festejos do 7 de setembro até ser suplantado pelo correspondente hino de D. Pedro.
1 dezembro, com direção de Marcos Portugal, a *Missa do Imperador* é cantada na Capela Imperial.

1824

25 março, juramento solene da primeira constituição brasileira: a *Constituição do Império do Brasil*. Marcos Portugal torna-se brasileiro por força do Artigo 6º, Parágrafo 4º dessa mesma constituição. O Real Teatro de São João é destruído por um incêndio.
Dezembro, por encomenda do Imperador D. Pedro I, Marcos Portugal compõe uma *Missa Breve* (01.20 Missa Breve Sol M), que se constitui como a sua última obra datada. O tema inicial do *Gloria* é o tema inicial do atual Hino Brasileiro.

1825

1 janeiro, é confirmado como Mestre de Música da Família Imperial e encarregue do ensino dessa arte às Princesas Imperiais (nomeadamente a D. Maria da Glória e D. Januária Maria), continuando a receber os 480$000 réis anuais que já recebia anteriormente.

1826

22 janeiro, inauguração do Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara no dia do aniversário da Imperatriz D. Leopoldina.
10 março, morte de D. João VI.
27 outubro, primeira ópera (e única depois da partida da Corte Portuguesa) de Marcos Portugal levada à cena no Teatro S. Pedro de Alcântara: *O sapateiro* ("tem muita analogia com [*Le donne cambiate*] do mesmo Autor [feita] em Italia").
11 dezembro, morte da Imperatriz D. Leopoldina.

1829

2 agosto, casamento em Munique, por procuração, entre D. Pedro I e D. Amélia de Leuchtenberg.
16 outubro, a fragata *Imperatriz* aportou no Rio de Janeiro com D. Amélia de Leuchtenberg. No dia seguinte, durante a cerimónia nupcial na Capela Imperial, foi estreado um *Te Deum* (perdido) que o Imperador tinha composto para a ocasião. De acordo com William Tudor, Encarregado de Negócios Estrangeiros dos Estados Unidos da América no Rio de Janeiro, a obra foi dirigida por Marcos Portugal. Este evento terá constituído a última aparição do velho compositor na Capela Imperial em cerimónias ao mais alto nível.

1830

17 fevereiro, morte de Marcos Portugal de ataque apoplético (o terceiro) na sua casa da Rua do Lavradio. No dia seguinte foi acompanhado em andas para o Convento de Santo António, onde foi sepultado e amortalhado nas vestes de Cavaleiro.
5 março, uma *Necrologia* não assinada é publicada no *Diário Fluminense*.
18 março, Fortunato Mazziotti é nomeado Mestre de Suas Altezas Imperiais recebendo o mesmo que o seu antecessor Marcos Portugal.
26 março, Maria Joanna Portugal escreve ao Imperador D. Pedro alegando penosa situação económica e suplicando "metade dos vencimentos que percebia o seu falecido marido".
18 abril, morte de José Maurício Nunes Garcia.
22 abril, Simão Portugal, organista da Capela Imperial, é nomeado Mestre da mesma capela preenchendo o lugar deixado vago pela mor-

te de José Maurício Nunes Garcia, e com o mesmo ordenado – 625$000 réis anuais.

1834

26 agosto, um *Annuncio* é publicado no *Jornal do Commercio* propondo a venda de "2 caixotes (não pequenos) de diversas composições de musica, partituras originaes" de Marcos Portugal.

1859

Manuel de Araújo Porto-alegre transcreve e publica na *Revista Trimensal do Instituto Historico Geographico e Etnographico do Brasil* a mais importante fonte (entretanto perdida) para o estudo da obra de Marcos Portugal: a *Relação Autografa* (Tomo XXII, 488-503).

1925

25 fevereiro, o dramaturgo e diretor literário da revista *Portugal: Revista Portuguêsa Ilustrada*, Ruy Chianca, à data residente no Rio de Janeiro, concebeu a ideia de trasladar os ossos de Marcos Portugal para o Panteão Nacional explicitando-a na revista.

1928

7 julho, acompanhada pelo jornalista Bento Carqueja, a urna contendo os restos mortais de Marcos Portugal mandada fazer por Manuel de Araújo Porto-alegre, chega a Lisboa.

1929

26 dezembro, ofício do Ministro da Instrução ordenando que "se aguardasse melhor oportunidade" para colocar a urna de Marcos Portugal no Panteão Nacional. Apesar dos continuados esforços dos diretores do Conservatório Nacional, José Vianna da Motta e Hermínio do Nascimento, o projeto não tinha sido politicamente aprovado.

1931

6 fevereiro, depois de ter estado depositada no Arsenal da Marinha, no Ministério dos Negócios Estrangeiros, e no Conservatório Nacional, a urna é levada de automóvel para a Igreja de Santa Isabel em Campo d'Ourique – onde Marcos Portugal tinha sido batizado e onde os seus pais se tinham casado – por Vianna da Motta e Hermínio do Nascimento, "[numa] noite pavorosamente chuvosa e fria". Aí ficou temporariamente alojada, até ao presente.

António Jorge Marques



Gravura do busto de Marcos Portugal

no *Esboço biographico de Marcos Portugal: mandado imprimir pela academia do mesmo nome para solemnisar a inauguração do busto*,
Lisboa: Typ. dos Serões Romanticos, s.p.

Fazemos nossas as palavras com que termina o seu texto inicial "Aos Leitores": "Derigimo nos aos nossos irmãos de Portugal e Brazil por ter sido n'estas duas nacionalidades que o *maestro* mais exibiu o seu notabilissimo talento artistico. Aos nossos leitores, a todas as collectividades musicaes das duas nacionalidades, a todos os escriptores publicos e homens de lettras e muito principalmente á imprensa jornalistica, essa alavanca do progresso dos povos, levamos o nosso appello: e quando realisados virmos [*sic*], e em pratica a nossa aspiração, isto é: quando o nome do *maestro* de quem escrevemos o seguinte «Esboço biographico» echoar por toda a parte [onde] ainda se cultive a arte musical, então nós, no fundo da nossa humilde obscuridade congratular-nos hemos por termos collectivamente pago esta divida sagrada, que os homens de hoje e as gerações do porvir hão de consignar agradecidos na História das associações.

24 de Março de 1881.

A Academia Marcos Portugal"

NOTA DO AUTOR A PROPÓSITO DO NOVO ACORDO ORTOGRÁFICO (AO90)

O texto aqui apresentado diverge do texto original, que foi escrito utilizando o acordo ortográfico de 1945 (AO45), sendo alterado pelo coordenador deste volume por razões explicadas na Introdução e que se prendem com o acordo ortográfico de 1990 (AO90). O presente autor é inapelavelmente contrário à utilização do AO90 em Portugal e em edições portuguesas pelas seguintes (sucintas e parciais) ordens de razões: 1. Foi imposto à população portuguesa (que é sem dúvida maioritariamente contra) sem consulta e utilizando processos no mínimo pouco transparentes. 2. Todos os pareceres de especialistas e entidades idóneas consideraram o AO90 como um documento com graves deficiências científicas e de arriscada implementação (a Associação Portuguesa de Linguística, por exemplo, recomendou a "imediata suspensão do processo em curso" e a não ratificação do Segundo Protocolo Modificativo). Apenas um parecer foi favorável: o do seu autor material. Os pareceres adversos foram olímpica e acintosamente ignorados pelos sucessivos governos. Na realidade, o AO90 nunca foi objecto de discussão pública ou de discussão científica em Portugal. 3. O AO90 considerou apenas duas pronúncias-padrão: a brasileira (que é, aliás, muito múltipla) e a portuguesa (também múltipla), ignorando todas as outras espalhadas pelo mundo (Guiné-Bissau, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe, Angola, Moçambique, Goa, Macau e Timor…). 4. Em bom rigor, a Base IV do AO90 – no que concerne à supressão das consoantes ditas mudas e à facultatividade gráfica – vem "abrasileirar" a variante ortográfica de Portugal e interferir com a pronúncia dos seus falantes, que utilizam muito mais profusamente as vogais fechadas, várias delas não existentes na pronúncia-padrão brasileira. Além disso cria uma instabilidade ortográfica absolutamente contrária aos propalados objectivos de "unificação", pela utilização de grafias facultativas, e pela criação de milhares de grafias duplas anteriormente inexistentes. De facto, a facultatividade é a própria negação da ortografia. Uma das consequências é o inaceitável e pernicioso processo que, fruto da ignorância e da lei do menor esforço, ocorre neste preciso momento em Portugal: está a surgir na grafia (e portanto também na pronúncia) a supressão das consoantes "c" e "p" em casos em que continuam a ser pronunciadas ou semi-articuladas. 5. O património cultural de Portugal, plasmado na maneira como a língua é falada e escrita nesse país está a ser posto em causa, pelo que a própria identidade nacional do povo português não está a ser salvaguardada. Razões de ordem económica, mercantilista e/ou (geo-)política (as reais motivações subjacentes ao AO90) jamais poderão justificar este tipo de imposição, aliás acautelado na Constituição da República Portuguesa: uma das responsabiblidades fundamentais do Estado é "proteger e valorizar o património cultural do povo português" (Capítulo 1, Artigo 9º, e)). 6. As ortografias portuguesa e brasileira nunca foram impedimento para a mútua inteligibilidade dos textos. As dificuldades que possam existir estão relacionadas com aspectos sintácticos, semânticos e, sobretudo, lexicais, questões alheias ao AO90.

A língua portuguesa é múltipla e global e, na sua variedade (falada e escrita) reside a sua riqueza e fascínio. O AO90 empobrece e desfigura, por decreto, um património que é de todos os seus utilizadores.

Apenas a alta estima e admiração que tenho por David Cranmer e o facto de trabalharmos juntos em prol da mesma causa, me impediram de retirar os textos de minha autoria incluídos neste livro.

A. J. M.

I

MARCOS ANTÓNIO PORTUGAL (1762-1830): ESTUDO BIOGRÁFICO

António Jorge Marques[1]
FCSH, Universidade Nova de Lisboa[2]

Em termos absolutos Marcos Portugal foi o mais famoso compositor luso-brasileiro de todos os tempos. Apesar da delapidação de milhares de manuscritos, a enorme disseminação da sua obra dramática e religiosa pode, ainda hoje, ser comprovada através de largas centenas de espécimes que sobrevivem em arquivos e bibliotecas de todo o mundo, com especial incidência em Portugal, Itália e Brasil. Malgrado a inquestionável importância da sua obra no contexto dos estudos musicológicos em Portugal – e outros países europeus onde a influência da música de estilo napolitano se fez sentir – e no Brasil, a sua vasta obra é ainda virtualmente desconhecida e muito pouco editada, e estudos sistemáticos que avaliem a sua influência nos criadores luso-brasileiros coevos e posteriores estão por realizar[3].

---

[1] Dedico este estudo a David Cranmer e a Cristina Fernandes, com agradecimentos pelas suas inestimáveis contribuições.

[2] Bolseiro de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e membro integrado do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

[3] No que se refere à ausência de estudos sistemáticos e abrangentes, existem duas exceções, ainda que numa perspetiva essencialmente positivista e organizativa: Manoel Pereira Peixoto d'Almeida Carvalhaes, *Marcos Portugal na sua musica dramatica* (Carvalhaes 1910/16) e António Jorge Marques, *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia* (Marques 2012). O presente estudo baseia-se em grande parte nos três primeiros capítulos desta obra.
O *Projeto Marcos Portugal* do CESEM constitui-se neste milénio, como o núcleo mais

Além disso, e por razões explicadas mais adiante, a biografia do compositor consignada na literatura da especialidade está eivada de erros, efabulações e mitos. Um dos principais objetivos deste estudo biográfico é expurgar tanto quanto possível essas incorrecções pela utilização sistemática de fontes primárias, em grande parte inéditas.

As primeiras biografias

Existem três curiosos e raros esboços biográficos de Marcos Portugal (embora de reduzidas dimensões) anteriores à sua morte, ocorrida a 17 de fevereiro de 1830.

O primeiro foi publicado em 1817 no *Jornal de bellas artes, ou mnémosine lusitana*:

> O Senhor Marcos Antonio Portugal: Mestre do Real Seminário, e Compositor do Paço, com honras de Mestre de Suas Altezas Reaes. As suas excellentes Composições são igualmente admiradas nos Reinos Estrangeiros, principalmente as que fez para o Real Theatro de S. Carlos de Lisboa, com as quaes tanto tem brilhado na Europa a insigne Cantora Angelica Catalani. Acha-se actualmente na Côrte do Rio de Janeiro (Cavroé 1817, 181)[4].

O segundo figura no *Essai Statistique* [...] de Adrien Balbi[5], obra pioneira sobre a situação socioeconómica em Portugal:

> [...] Marcos Antonio Portugal, connu sous le nom de Portogallo. Les ouvrages de ce grand compositeur sont remplis d'une douce mélodie, et ce maître a eu l'honneur de voir applaudir plusieurs de ses opéras par les Italiens, qui sans contredit sont les meilleurs juges sur cet art qu'ils ont porté à la plus grande perfection. Ce compositeur se trouve depuis plusieurs années à Rio-Janeiro, où il est passé avec le Roi (Balbi 1822, II ccvij).

---

importante de estudos sobre o compositor no mundo inteiro, com continuadas edições, colóquios, concertos e outras atividades destinadas à divulgação e disseminação da vida e obra de Marcos Portugal.

[4] Note-se a referência a "Compositor do Paço" e a exclusão da terminologia "Mestre da Capela".

[5] Nascido em Veneza e falecido em Pádua, galicizou o seu nome de batismo, Adriano, por ter vivido em Paris entre 1821 e 1832, e aí ter publicado a maior parte da sua obra – em francês.

O terceiro é da autoria de Vincent Novello, organista da Capela da Real Embaixada Portuguesa em Londres[6] que, a partir de 1811, editou algumas obras religiosas de compositores portugueses incluindo duas obras de Marcos Portugal[7]. Na reedição de uma delas, já depois de ter deixado o aludido cargo, Novello incluiu a seguinte nota de rodapé:

> MARCO PORTOGALLO was formerly in the service of the Portuguese Court in Lisbon. He produced several Operas, between the years 1792 and 1801, which were performed at Dresden and in other parts of Germany. His genius appears to have led him principally towards the dramatic style of Composition; but he has produced a considerable number of Masses and other Pieces for the Church, which are in constant use at Lisbon and the Brazils. A Manuscript Mass in G, which used to be frequently performed at the Royal Portuguese Chapel in London, at the time the Editor of the present Work was Organist there, was universally admired for its beautiful melodies and the energetic vivacity of its style […][8].

A raridade destes três esboços biográficos obstou a uma significativa divulgação das (exíguas) informações aí contidas.

---

[6] Organista, compositor e editor de ascendência italiana, Vincent Novello ocupou durante 25 anos o cargo de organista na Capela da Real Embaixada Portuguesa em Londres. A sua contratação ocorreu em 1797 (ou 1798). A conhecida editora Novello teve como génese uma publicação de Vincent Novello datada de 1811 e baseada no repertório da Embaixada Portuguesa: *A Collection of Sacred Music, as Performed at the Royal Portuguese Chapel in London, Composed, Selected & Arranged with a Seperate* [sic] *for the Organ or Piano Forte* [...] *by V. Novello, Organist to the Portuguese Embassy*, London, 2 vols.. Nesta publicação, que conheceu uma segunda edição em 1825, o habitual *basso continuo* é substituído por um acompanhamento para órgão ou pianoforte, tornando as obras acessíveis ao intérprete não especializado.

[7] Na publicação mencionada na nota anterior, estão incluídos vários autores portugueses: António José do Rego, António Leal Moreira e José Joaquim dos Santos. As duas obras de Marcos Portugal que viriam também a ser editadas parcialmente por Novello foram o 04.08 *Te Deum* Ré M, e a 01.17 Missa Sib M, ambas em versões para vozes e órgão. Os números que aqui identificam as obras referem-se às entradas do catálogo temático da obra religiosa (Marques 2012, 309-688 [capítulo 5]).

[8] *Select Organ Pieces, from the Masses, Motetts, and other Sacred Works of Mozart, Haydn, Beethoven, Cherubini, Hummel, Palestrina, Carissimi, Clari, Steffani, Leo, Durante, Jomelli, Pergolesi, and other classical composers of the German & Italian Schools, arranged* (...) *by Vincent Novello. / Bk. 5*. *GB-Lbl* R.M.16.e.8., s.d. [anterior a 1830], 14.

A Biographie Universelle des Musiciens de François-Joseph Fétis

Ao contrário dos três esboços biográficos anteriores, a *Biographie Universelle des Musiciens* do musicólogo, compositor, teórico e crítico belga, François-Joseph Fétis, publicada em oito volumes entre os anos de 1835 e 1844, viria a ter uma influência global e duradoura, para o que contribuiu uma segunda edição e o renome do seu autor[9]. A entrada bastante desenvolvida dedicada a Marcos Portugal (1841, VII 291-92), que segundo Fétis tinha Simão como apelido [*sic*], é bastante ficcionada, contendo grande quantidade de informações erradas que, até hoje, se perpetuam em enciclopédias e artigos da especialidade[10].

Para comparação com as informações contidas neste estudo biográfico, e para melhor desfazer equívocos, a entrada dedicada a Marcos Portugal na segunda edição é transcrita, com apontamentos sobre as diferenças (mínimas) para a primeira edição[11]:

> **PORTOGALLO** (Marc-Antoine), dont le nom de famille était **SIMÃO**, a reçu en Italie celui sous lequel il est connu, parce qu'il était Portugais.[12] Il naquit à Lisbonne, en 1763, et montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Après avoir appris les éléments de cet art

[9] Um dos mais influentes críticos (e professores) do século XIX, François-Joseph Fétis foi professor no Conservatório de Paris entre 1821 e 1833, ano em que, a instâncias de Leopoldo I, foi nomeado diretor do Conservatório de Bruxelas. Fundou a *Revue Musicale* (1827), o primeiro periódico devotado exclusivamente a questões musicais em França, além de inaugurar e dirigir séries de concertos e aulas abertas sobre história e filosofia da música. As suas pesquisas e escritos sobre música de outras culturas e épocas, lançaram as fundações para o que viria a ser conhecido como "musicologia comparada". Os estudos para a *Biographie Universelle* […], o mais importante e influente dos seus trabalhos, principiaram em 1806, 29 anos antes do início da sua publicação. (Sadie 2001, VIII 746-49).

[10] É o próprio Fétis que, no prefácio da primeira edição, condena os erros que se perpetuam e sugere uma solução: "[…] ces erreurs qui se perpétuent et qui finissent par s'établir si bien qu'il devient fort difficile de les corriger et de leur substituer la vérité. Il est temps de puiser à des sources plus pures et de s'entourer, autant qu'il est possible, de témoignages contemporains […]". (Fétis 1835-44, I xxvii). Esta poderá ser a explicação para a grande quantidade de erros contidos na entrada de Marcos Portugal: os testemunhos contemporâneos nem sempre são fidedignos e, no caso dos países longínquos ou periféricos, de bastante mais difícil verificação.

[11] À semelhança do que Ernesto Vieira fez no *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* (II 191-94).

[12] Na primeira edição, VII (1841) 291: "Portugais de naissance".

dans un couvent de Lisbonne, il reçut des leçons de chant de Borselli, chanteur italien de l'Opéra de cette ville, et le second maître de chapelle de la cathédrale, nommé *Orao*, lui enseigna le contrepoint. Des canzonettes italiennes et quelques airs avec orchestre qu'il écrivit pour le théâtre de Lisbonne furent ses premiers essais. Borselli ayant quitté le Portugal pour se rendre à Madrid, Portogallo l'y suivit et obtint, par son entremise, la place d'accompagnateur au clavecin de l'Opéra italien. Il était alors dans sa vingtième année. Pendant son séjour à Madrid, l'ambassadeur de Portugal, charmé par le génie qu'il remarquait en lui pour la musique dramatique, lui fournit les secours nécessaires pour qu'il se rendit en Italie. Il y arriva en 1787. L'année suivante, il écrivit, à Turin, *l'Eroe cinese*, son premier opéra, dont le succès ne répondit pas à l'attente de ses amis; mais quelques mois après, il prit une complète revanche dans l'opéra bouffe *la Bachetta portentosa*, qui excita l'admiration des Génois par la multitude de traits nouveaux qui abondaient dans la plupart des morceaux. *L'Astutto*, qu'il fit jouer au printemps de 1789, à Florence, n'eut pas moins de succès, et *Il Molinaro*, qu'il donna à Venice, au carnaval de 1790, acheva de fonder sa réputation. Après la représentation de cet ouvrage, Portogallo fit un voyage à Lisbonne, et fut présenté au roi, qui le nomma son maître de chapelle. De retour en Italie, dans l'année suivante, il écrivit, à Parme, *la Donna di genio volubile*, à Rome, *la Vedova raggiratrice*, et à Venise, *il Principe di Spazzacamino*, dont l'éclatant succès excita l'intérêt de toute l'Italie. Dans le genre sérieux, le *Demofoonte* qu'il composa à Milan, en 1794, et surtout *Fernando in Messico*, peut-être son chef-d'œuvre, écrit pour madame Billington, à Rome, en 1797, le mirent au rang des meilleurs compositeurs de cette époque. Les fonctions de maître de chapelle du roi de Portugal obligeaient Portogallo à retourner[13] à Lisbonne de temps en temps, et à y faire d'assez longs séjours; mais son penchant le ramenait toujours en Italie,[14] où ses travaux étaient accueillis par d'unanimes applaudissements. Son dernier voyage en ce pays eut lieu en 1815; il donna pendant le carnaval l'*Adriano in Siria*, à Milan. A l'époque du départ de la famille royale de Portugal pour le Brésil (novembre 1807), Portogallo l'avait accompagnée[15] en sa qualité de maître de chapelle de la cour, et était resté[16] à Rio-Janeiro jusqu'en 1815, époque où il obtint un congé pour essayer encore une fois son génie auprès des Italiens. C'est alors qu'il écrivit, à Milan, pour le théâtre *Re*,

[13] Na primeira edição, VII (1841) 292: "se rendre" em vez de "retourner".

[14] Na primeira edição, VII (1841) 292: "mais il retournait toujours en Italie".

[15] Na primeira edição, VII (1841) 292: "Portogallo l'accompagna".

[16] Na primeira edição, VII (1841) 292: "et demeura".

l'ouvrage dont il vient d'être parlé. Après le retour du roi à Lisbonne, il y reprit son service. Portogallo est mort[17] dans cette ville à la fin de 1829, ou au commencement de 1830.

Il serait difficile de donner la liste complète des compositions de ce musicien distingué, car on manque de renseignements[18] sur ce qu'il a écrit à Lisbonne; on sait seulement qu'il a produit une grande quantité de musique d'église pour le service de la chapelle royale, et un grand nombre d'airs portugais appelés *modeinhas*. A l'égard de ses opéras italiens, je n'ai pu recueillir que les titres de ceux[19] qui suivent: 1º *L'Eroe cinese*, à Turin, 1788. 2º *La Bachetta portentosa*, à Gênes, 1788. 3º *L'Astutta*,[20] à Florence, 1789. 4º *Il Molinaro*, à Venise, 1790. 5º *La Donna di genio volubile*, à Parme, 1791. 6º *La Vedova raggiratrice*, à Rome. 7º *Il Principe di Spazzacamino*, à Venise. 8º *Il Filosofo sedicente*. 9º *Alceste*. 10º *Demofoonte*, à Milan, 1794. 11º *Oro non compra amore*. 12º *I due Gobbi, ossia le confusioni nate dalla somiglianza*, à Venise, 1795. 13º *Il Ritorno di Serse*, à Bologne. 14º *Il Diavolo a quattro, ossia le Donne cambiate*. 15º *Fernando in Messico*, à Rome, 1797. 16º *La Maschera fortunata*. 17º *Non irritar le donne*, à Plaisance, 1799. 18º *Idonte*, à Milan, 1800. 19º *Il Muto per astuzzia*. 20º *Omar, re di Temagene*. 21º *Argenide*. Cet opéra, dont on ne trouve pas l'indication dans les almanachs de théâtres italiens, a été chanté à Londres, au mois de janvier 1806, par madame Billington et Braham. 22º *Semiramide*, à Lisbonne, en 1802, par madame Catalani. 23º *Il Cia bottino*. 24º *Zulema e Selimo*. 25º *Adriano in Siria*, à Milan, 1815. 26º *La Morte di Mitridate*. Portogallo avait un frère, de qui l'on connaît quelques compositions pour l'église (Fétis 1860-80, VII 105-6)[21].

---

[17] Na primeira edição, VII (1841) 292: "Il est mort".

[18] Na primeira edição, VII (1841) 292: "renseignemens".

[19] Na primeira edição, VII (1841) 292: "recueillir les titres que de ceux".

[20] Na primeira edição, VII (1841) 292: "*L'Astutto*".

[21] [**PORTOGALLO** (Marc-Antoine), cujo nome de família era **SIMÃO**, e porque era português, recebeu em Itália o apelido por que se tornou conhecido. Nasceu em Lisboa em 1763 e, logo na infância, revelou um auspicioso talento para a música. Depois de ter aprendido os elementos desta arte num convento de Lisboa, recebeu aulas de canto de Borselli, cantor italiano da Ópera dessa cidade, e *Orao*, o segundo mestre de capela da catedral, ensinou-lhe contraponto. As suas primeiras composições foram cançonetas italianas e algumas árias com orquestra escritas para o teatro de Lisboa. Quando Borselli deixou Portugal para se estabelecer em Madrid, Portogallo seguiu-o e obteve, por sua intervenção, o lugar de cravista acompanhador na Ópera italiana. Contava então vinte anos. Durante a sua estada em Madrid, o embaixador de Portugal, encantado com o génio que lhe notava para a música dramática, forneceu-lhe os meios necessários para que fosse a Itália. Aí chegou em 1787. No ano seguinte escreveu em

[*]**PORTOGALLO** (Marco-Antonio), compositeur italien fort remarquable, a écrit les ouvrages suivants, qui n'ont pas étés compris dans la liste de ses œuvres: 1º *Merope*, Lisbonne, 1804; 2º *Cinna*, Florence, 1807; 3º *Tito*

Turim a sua primeira ópera, *l'Eroe cinese*, cujo sucesso não correspondeu às expectativas dos seus amigos; alguns meses mais tarde conseguiu uma desforra completa com a ópera cómica *la Bachetta portentosa*, que suscitou a admiração dos genoveses pelas numerosas melodias novas encontradas na maioria das peças. *L'Astutto*, que ele apresentou na primavera de 1789 em Florença, não obteve menos sucesso, e *Il Molinaro*, que ele estreou em Veneza no carnaval de 1790, estabeleceu definitivamente a sua reputação. Depois da representação dessa obra, Portogallo fez uma viagem a Lisboa onde foi apresentado ao rei que o nomeou seu mestre de capela. De volta a Itália, no ano seguinte, escreveu em Parma *la Donna di genio volubile*, em Roma *la Vedova raggiratrice*, e em Veneza *il Principe di Spazzacamino*, cujo sucesso retumbante se repercutiu por toda a Itália. No género sério, o *Demofoonte* composto em Milão em 1794, e sobretudo *Fernando in Messico*, talvez a sua obra-prima escrita para Madame Billington em Roma no ano de 1797, estabeleceram-no como um dos melhores compositores da sua época. As funções de mestre de capela do rei de Portugal obrigavam Portogallo a voltar a Lisboa de tempos a tempos, e a aí permanecer longos períodos; mas a sua inclinação trazia-o sempre de volta a Itália, onde as suas obras eram recebidas com aplausos unânimes. A sua última viagem a este país teve lugar em 1815; durante o carnaval, em Milão, apresentou *Adriano in Síria*. Quando a família real portuguesa partiu para o Brasil (novembro de 1807), Portogallo acompanhou-a na qualidade de mestre de capela da corte, e manteve-se no Rio de Janeiro até 1815, altura em que obteve uma licença para, mais uma vez, submeter o seu génio à apreciação dos italianos. Nessa ocasião escreveu em Milão, para o teatro *Re*, a obra mencionada anteriormente. Depois do retorno do rei a Lisboa, retomou aí o seu serviço. Portogallo morreu nessa cidade no final de 1829, ou no início de 1830.

Será difícil fornecer uma lista completa das obras deste músico distinto, visto que faltam informações sobre o que escreveu em Lisboa; sabe-se somente que produziu uma grande quantidade de música religiosa para utilização na capela real, e numerosas árias portuguesas chamadas *modeinhas*. Com respeito às suas óperas italianas, apenas me foi possível recolher os títulos daquelas que se seguem: 1º *L'Eroe cinese*, em Turim, 1788. 2º *La Bachetta portentosa*, em Génova, 1788. 3º *L'Astutta*, em Florença, 1789. 4º *Il Molinaro*, em Veneza, 1790. 5º *La Donna di genio volubile*, em Parma, 1791. 6º *La Vedova raggiratrice*, em Roma. 7º *Il Principe di Spazzacamino*, em Veneza. 8º *Il Filosofo sedicente*. 9º *Alceste*. 10º *Demofoonte*, em Milão, 1794. 11º *Oro non compra amore*. 12º *I due Gobbi, ossia le confusioni nate dalla somiglianza*, em Veneza, 1795. 13º *Il Ritorno di Serse*, em Bolonha. 14º *Il Diavolo a quattro, ossia le Donne cambiate*. 15º *Fernando in Messico*, em Roma, 1797. 16º *La Maschera fortunata*. 17º *Non irritar le donne*, em Piacenza, 1799. 18º *Idonte*, em Milão, 1800. 19º *Il Muto per astuzzia*. 20º *Omar, re di Temagene*. 21º *Argenide*. Esta ópera da qual não se encontram referências nos almanaques de teatro italianos, foi cantada em Londres, no mês de Janeiro de 1806, por Madame Billington e Braham. 22º *Semiramide*, em Lisboa, em 1802, por Madame Catalani. 23º *Il Cia bottino*. 24º *Zulema e Selimo*. 25º *Adriano in Siria*, em Milão, 1815. 26º *La Morte di Mitridate*. Portogallo tinha um irmão, de quem se conhecem algumas obras religiosas.]

> *Vespasiano*, Livourne, 1807. Né à Lisbonne le 24 mars 1762 (et non 1763), Portogallo mourut en cette ville le 7 février 1830. (Fétis 1860-80, Supl., II 363)[22]

Seria fastidioso enumerar todas as incorrecções e efabulações contidas nos textos acima transcritos que, no estudo que se segue, serão corrigidos ou clarificados recorrendo a fontes primárias. No entanto convém mencionar, ainda que sucintamente, alguns desses erros biográficos, incluindo aqueles mais disseminados e persistentes:

1 O nome de família de Marcos não era "Simão" e não foi em Itália que recebeu o apelido Portugal (Portogallo). Não era certamente italiano – como Arthur Pougin afirma no Suplemento e Complemento – mas luso-brasileiro.

2 Não estudou música num convento e sim no Real Seminário da Patriarcal, escola de música fundada por D. João V em 1713[23].

3 A relação com um cantor chamado Borselli e os episódios com ele relacionados parecem pertencer ao domínio estrito da efabulação. Não existe notícia de tal cantor em Lisboa[24] e muito menos de que o jovem compositor tenha viajado para Madrid e exercido as funções de cravista acompanhador na Ópera Italiana. Com vinte anos, altura da alegada viagem, Marcos António foi contratado pela Santa Igreja Patriarcal como organista e estava em Lisboa exercendo essa profissão.

4 Também não existe traço de um segundo mestre de capela da Patriarcal de nome "Orao" ou sequer semelhante.[25]

---

[22] [*__PORTOGALLO__ (Marco-Antonio), notabilíssimo compositor italiano [*sic*], escreveu as obras seguintes que não foram incluídas na lista das suas obras: 1º *Merope*, Lisboa, 1804; 2º *Cinna*, Florença, 1807; 3º *Tito Vespasiano*, Livorno, 1807. Nascido em Lisboa a 24 de Março de 1762 (e não em 1763), Portogallo faleceu nessa cidade a 7 de Fevereiro de 1830.].

[23] É verdade que alguns alunos frequentavam o seminário em regime de internato, mas isso não implica que fosse um convento.

[24] Existiu um cantor (*primo buffo*) chamado Fausto Borselli que fez carreira em Itália, Londres e Viena no período entre 1778 e 1805. Em 1794 estava ao serviço do Grão-Duque da Toscana. Participou em algumas produções de óperas/*farse* de Marcos Portugal: *Le confusioni della somiglianza*, *Lo spazzacamino principe* e na estreia de *La vedova raggiratrice* (1794) (Carvalhaes 1910, 63, 74, 190, 192, 203 e 204; Sartori 1990-94, Indici II, 109).

[25] Não existe qualquer menção em fontes secundárias ou mesmo na obra de referência para o estudo das capelas reais e da Santa Igreja Patriarcal, onde uma enorme quantidade de fontes primárias inéditas é utilizada: Fernandes 2010.

5 De acordo com a *Relação Autógrafa* (RA), redigida pelo próprio Marcos Portugal, as suas primeiras composições – enquanto aluno no Seminário – foram religiosas, assim como as primeiras encomendas, todas elas anteriores às obras destinadas ao Teatro do Salitre.

6 Chegou a Itália em finais de 1792 e não em 1787, e a primeira ópera composta nesse país data de inícios de 1793[26]. Esteve em Itália em apenas duas ocasiões: a primeira de finais de 1792 a meados de 1794, e a segunda de julho de 1795 a meados de 1800[27]. Apesar de existir documento datado de 30 de dezembro de 1815 comprovando que o procurador de Marcos recebeu em Lisboa uma quantia não especificada que lhe era devida pela Patriarcal[28], a viagem a Itália realizada em 1815 é um evento de ocorrência altamente improvável: Marcos Portugal encontrava-se no Rio de Janeiro ao serviço do Príncipe Regente e da sua família, e não há indícios documentais dessa travessia, que na altura era longa (cerca de três meses para cada trajeto) e frequentemente penosa[29].

---

[26] Trata-se da ópera *buffa Le confusioni della somiglianza o siano i due gobbi*, estreada em Florença no Teatro degl'Intrepidi na Primavera de 1793 (Carvalhaes 1910, 44 e 45).

[27] Não foi possível estabelecer com exatidão a data da chegada a Lisboa. A última ópera estreada em Itália, *Idante ovvero i sagrifizi d'Ecate*, ocorreu no Teatro alla Scala de Milão a 13 de fevereiro, e existe documento comprovando a sua nomeação para Mestre do Seminário da Patriarcal a 17 de setembro desse ano. Cf. (Carvalhaes 1910, 132 e 226), *P-Lant* Patriarcal Igreja e Fábrica – Avisos, Cx. 61.

[28] 30 de dezembro: "65. A Caixa. Pela quantia q. sepagou aos S.rs [?] Felis Fer.ª do Valle, Fran.co Pedro Mont.º dos Reys, e aos Muzicos Miguel Guerra, Marcos Portugal, e Antº. Ciconi, os quaes receberaõ na conformidade das ordens da Ex.ma Congreg.ám, cuja importancia existia em despeza interina, pelos recibos que os d.os passaraõ, mas como agora os seus Procuradores assignaraõ as respectivas folhas se procedeo nesteassento, em q. tambem vai incluida aquantia de 40$000r.s proveniente da Decima ordinr.ª do Cura q. individam.te o Prioste descontou ---- 2:056$403" (*1815 Diario*, *P-Lf* 25, C.2).

[29] A hipótese da viagem a Itália (ou a Londres) em 1815 é apenas suportada por um dado circunstancial: nesse ano, a produção musical de Marcos no Rio de Janeiro foi aparentemente menor do que nos anos contíguos. A confusão de Fétis deverá ter origem numa das réplicas de *Adriano in Siria* ocorrida em Milão, no Teatro Rè, durante o Carnaval de 1815, uma ópera (não mencionada na RA) com alguma popularidade que foi estreada, não em 1815, mas sim em junho de 1809 (Teatro Nuovo, Pádua), com mais duas réplicas em Como (Teatro Nuovo, 1813) e Verona (Teatro Filarmonico, 1814). Até agora pensava-se que *Adriano in Siria* era um *pasticcio*, mas a detalhada análise das fontes por David Cranmer aponta para outra hipótese mais plausível que, ao mesmo tempo, explica e inclui a possibilidade do

7 Nunca foi mestre da Capela Real, nem em Lisboa nem no Rio de Janeiro.

8 Marcos Portugal não acompanhou a Corte na viagem para o Brasil. Foi posteriormente chamado por D. João e chegou ao Rio de Janeiro mais de três anos depois, a 11 de junho de 1811, onde se manteve ininterruptamente até à sua morte.

9 Faleceu no Rio de Janeiro (e não em Lisboa) no dia 17 (e não 7) de fevereiro de 1830.

Quanto às óperas mencionadas por Fétis e correspondentes datas de estreia, foram minuciosamente examinadas e comentadas na seminal monografia *Marcos Portugal na sua musica dramatica* (Carvalhaes 1910, Supl. 1916)[30].

Estudos posteriores e a *Relação Autógrafa*

Ao longo da segunda metade do século XIX valiosos estudos e pesquisas foram efetuados por Innocencio Francisco da Silva (1868)[31], José Ribeiro

---

compositor não ter estado presente na estreia (1809) e muito menos em Milão, por alturas da réplica de 1815. Existe ainda uma referência a uma possível viagem a Londres, pela mesma altura, motivada pela produção de um *pasticcio*, *Barsene, regina di Lidia* para o King's Theatre de Londres, que estreou a 3 de junho de 1815. O facto de *Barsene, regina di Lidia* ser um *pasticcio* indica igualmente que Marcos Portugal não estava em Londres por alturas da sua estreia (Carvalhaes 1910, 26-27, 33, 40; Carvalhaes 1916, 23; Cardoso 2011, 198-99). Para mais informações sobre os *pasticci* ver o texto de David Cranmer neste livro, capítulo XIII: "As óperas italianas: pastiches e atribuições problemáticas".

[30] Entre as óperas mencionadas por Fétis, Carvalhaes assevera que "[…] nenhuma opera de Marcos foi representada, nem sequer existiu […]" com o título *L'Eroe Cinese*. Quanto a *L'Astutta* (2.ª ed.) ou *L'Astutto* (1.ª ed.), poderão ser títulos alternativos para *La vedova raggiratrice*. *Il molinaro* e *Il muto per astuzia* são de autoria duvidosa. *Omar, re de Termagene*, *Tito Vespasiano* e *Zulema e Selimo* serão *pasticci*. *Idonte* corresponde a *Idante*, e *Il Cia bottino* corresponde a *Il ciabattino* óperas comprovadamente de Marcos Portugal. Para *Adriano in Siria* veja-se a nota anterior (Carvalhaes 1910, 26, 37, 126, 149, 153, 160, 201, 203, 207, *passim*). Para uma lista das óperas do compositor consideradas de atribuição segura, cf. o Apêndice do presente livro.

[31] Esta biografia, pelo eminente autor do *Diccionario Bibliographico Portuguez*, e mercê de uma aturada e criteriosa utilização e interpretação de fontes primárias conhecidas à época, está praticamente isenta de erros. Um exemplo a reter é a indicação da correta data da morte: até aos dias de hoje quase todas as biografias, incluindo Guimarães (1870), Vasconcellos (1870), Pougin (1880; na 2.ª edição da *Biographie Universelle des Musiciens*) e Vieira (1900), indicam-na como sendo 7 de fevereiro de 1830,

Guimarães (1870)[32], Joaquim de Vasconcellos (1870)[33] e Ernesto Vieira (1900)[34].

O trabalho de Innocencio Francisco da Silva deve ser destacado porque tem o duplo mérito de ser o primeiro a utilizar e interpretar as informações contidas na *Relação Autógrafa*, publicada nove anos antes[35], e de convincentemente refutar ponto por ponto as incorrecções existentes na *Biographie Universelle des Musiciens* de Fétis, tornando-se na primeira biografia desenvolvida, equilibrada e consistente, além de incluir uma lista de obras. As investigações e escritos dos quatro investigadores portugueses mencionados foram precedidos pela referida publicação da mais importante fonte para o estudo e compreensão global da obra de Marcos Portugal: *Relação das differentes peças de musica, que Marcos Portugal tem feito desde que S. A. R. o Principe R. N. S. houve por bem empregal-o no seu Real Serviço* [...][36],

---

quando na realidade Marcos Portugal morreu a 17 de fevereiro do mesmo ano. A origem do erro encontra-se nos artigos de José Ribeiro Guimarães que utiliza a informação de Innocêncio, mas, por lapso, troca o "17" pelo "7". Innocencio conhecia igualmente o conteúdo dos artigos *Apontamentos sobre a vida e obras do Padre José Mauricio Nunes Garcia* (1856) de M. de A. Porto-alegre, e *Os tumulos de um claustro* (1866) do historiador Moreira de Azevedo, duas fontes valiosas mas pouco utilizadas. Além disso, o autor afirma ter-se valido de informações fornecidas pelo investigador Joaquim José Marques (Fétis 1860-80, Supl. vol. II, 363; Guimarães 1870, 12 de fevereiro; Porto-alegre 1856, 354-69; Azevedo 1866, 290-91).

[32] Guimarães foi o primeiro a utilizar e a transcrever os excertos das cartas de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos que, diretamente, mencionam Marcos Portugal. Assim como Innocencio, também Guimarães expressa a sua dívida para com as investigações de Joaquim José Marques.

[33] Esta obra primordial e seminal da musicologia portuguesa, terminada quando o seu autor contava apenas 21 anos, possui uma extensa entrada – 89 páginas [!] entre as pp. 44 e 132 do segundo volume – dedicada a Marcos Portugal. Além disso, entre as páginas 132 e 133, inclui um quadro desdobrável intitulado *Quadro synoptico e chronologico das Operas de MARCOS PORTUGAL, representadas em Portugal e no estrangeiro*. No entanto Vasconcellos não consegue "libertar-se" da influência renomada de François Joseph Fétis, chegando a pôr em dúvida a existência da *Relação Autógrafa* publicada por Manoel de Araújo Porto-alegre na reputada *Revista Trimensal do Instituto Historico Geographico e Etnographico do Brasil*, em 1859.

[34] Ernesto Vieira, apesar de perpetuar e magnificar alguns dos mitos associados à figura de Marcos Portugal, amplia e completa os trabalhos anteriores nas páginas 191-230 do segundo volume, acrescentando algumas fontes primárias inéditas, incluindo a transcrição do registo de batismo.

[35] Notas 38, 39 e 40, *infra*.

[36] Designada por *Relação Autógrafa* (RA) visto ter sido publicada a partir do manuscrito autógrafo.

editada juntamente com outra lista de obras de José Maurício Nunes Garcia por Manoel de Araújo Porto-alegre (1859, 487-506)[37], e transcrita por Ernesto Vieira 41 anos mais tarde[38].

Manoel de Araújo Porto-alegre, Barão de Santo Ângelo[39], herdou a *Relação Autógrafa* do seu falecido amigo e cirurgião J. J. de Carvalho, descrevendo o manuscrito como sendo "escripto pella propria mão do commendador Mestre de Capella". Não é impossível que o precioso documento tenha sido oferecido pelo seu autor que, no leito de morte, assim agradeceu os serviços do cirurgião da Câmara Imperial, presumivelmente Joaquim José de Carvalho[40].

A *Relação Autógrafa*, que representa a imagem (e a memória) que Marcos Portugal tinha da sua própria obra no período de 28 de junho de 1809 (data da sua redacção) a 1816 (data das últimas entradas), inclui informações sucintas sobre as obras destinadas ao "Theatro" e as obras destinadas à "Egreja", embora no final da primeira parte ("Theatro") na categoria "Muzica particular, e feita por motu-proprio […]", o autor inclua dois *Hymnos da Nação Portugueza* que não se enquadram em qualquer das classificações. Também não foram incluídas obras instrumentais, didáticas ou modinhas, embora algumas destas últimas possam, com alguma verosimilhança, estar contidas nas "muitas Arias, Duettos, Tercetos, e outras peças soltas, que não é possível lembrar" escritas para o Teatro do Salitre entre os anos de 1785 e 1792.

Para um total de 180 entradas contidas na *Relação Autógrafa*, é inegável a importância que a ligação à Casa Real e, particularmente a D. João, assumiu na vida profissional do compositor: as obras religiosas feitas "por Ordem de S. A. R. o Príncipe R. N. S." (ou – em menor escala – "por Ordem

---

[37] A Relação das obras de Marcos Portugal encontra-se nas pp. 488-503. Manoel de Araújo Porto-alegre foi pintor, arquiteto, caricaturista, professor, poeta, crítico, historiador de arte e, a partir de 1859, diplomata; nasceu a 2 de novembro de 1806, vindo a falecer em Lisboa a 29 de dezembro de 1879. A grafia do seu apelido não está uniformizada, mas o próprio Porto-alegre assinava usando esta forma caligráfica. Dois exemplos são a introdução à publicação da relação autógrafa acima referida, e um manuscrito autógrafo da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro intitulado *Memoria*. <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1245257/mss1245257.pdf> (última consulta 08/03/2011). Além disso a Wikipédia em português confirma ser esta a grafia correta do seu nome <http://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_de_Ara%C3%BAjo_Porto-alegre> (última consulta 10/01/2009).

[38] Embora com alguns erros e omissões. A RA foi novamente transcrita e numerada pelo presente autor, com inclusão em notas de rodapé dos erros e omissões de Ernesto Vieira. (Vieira 1900, II 212-224; Marques 2012, 96-106).

[39] A partir de 1874.

[40] Para mais detalhes cf. Marques (2012, 82).

Real"), e destinadas à "Sancta Igreja Patriarchal" (com ligação direta à Casa Real), são em muito maior número do que as remanescentes (Marques 2012, 87-90). Mesmo em Itália, onde praticamente só compôs música dramática, muitos libretos identificam-no como estando "all'attual servizio di S. M. Fedelissima", ou seja da rainha D. Maria. Este facto será comprovado e explicado no estudo biográfico que se segue.

*****

Período pré-Italia (1762-1792)

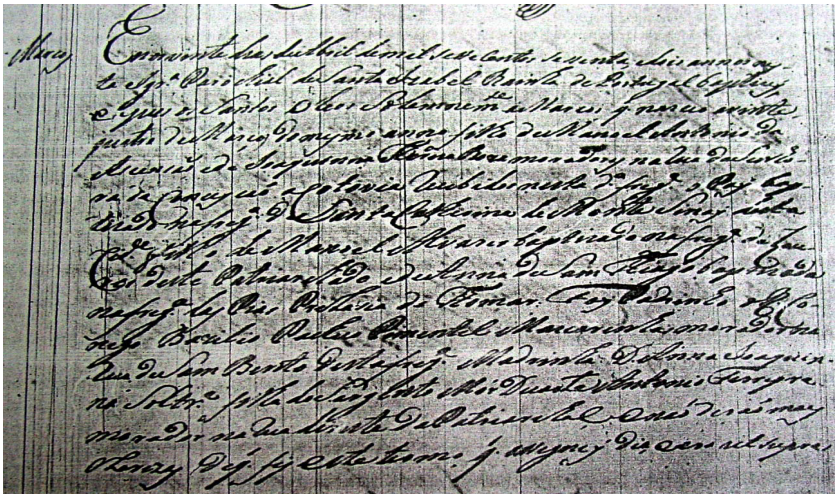
Nascido em Lisboa a 24 de março de 1762, Marcos foi batizado na Igreja de Santa Isabel 27 dias mais tarde, conforme consta do respetivo registo:

> Marcos // Em os vinte dias de Abril de mil settecentos sessenta e dois annos nes- / ta Igrª. Parochial de Santa Izabel Rainha de Portugal baptizey, / e pus os Santos Oleos Solemnemte. a Marcos q. nasceo a vinte / quatro de Março do mesmo anno filho de Manoel Antonio da / Ascensão [ou Assumpção] e de Joaquinna Tereza Roza moradores na rua da Senho- / ra da Conceyção a Cotovia recebidos nesta dª. fregª. o Pay bap- / tizado na fregª. de Santa Catherina de Monte Sinay desta / Cide. filho de Manoel Alvares baptizado na fregª. de Lour- / es deste Patriarchado e de Anna de Sam Tiago baptizada / na fregª. das Pias Prelasia de Thomar. Foy Padrinho o R. Co- / nego Bazilio Pacheco Pimentel Mascarenhas morador na / Rua de Sam Bento desta fregª. Madrinha D. Anna Joaquin- / na Soltrª. filha do Sargento Mór Duarte Antonio Ferreyra / morador na Rua direita da Patriarchal enão derão mais / clarezas deq. fis este termo q. assigney dia eera ut supra. // Cura Joaõ Joze da Costa[41]

O estudo genealógico de referência foi realizado por Luís Filipe Marques da Gama (1977), com base nos documentos constantes do processo de habilitação para familiar do Santo Ofício do padrasto de Marcos Portugal, Manuel Madeira de Barros e Vasconcellos[42]. Dois factos ressaltam do referi-

[41] *Registos Paroquiais, Freguesia de S. Engracia, Baptizados Lº. 5º, Igreja da Paróquia de Santa Isabel*, p. 99. (*P-Lant* S. G. U. 1098). Agradeço a preciosa colaboração da Drª. Manuela Nunes na transcrição.

[42] Familiar do Santo Ofício por carta datada de 30 de outubro de 1781, era casado com Joaquina Teresa Angélica da Fonseca Portugal, viúva de Manoel António da Assumpção e, por isso, as inquirições quanto à "geração, vida e costumes" se estenderam à família de Marcos Portugal (MP). Neste processo de 170 folhas, que decorreu durante 1780 e 1781, existem transcrições dos registos de batismo de MP, dos seus irmãos (Mariana, Clara e Simão), do Pai e do Avô. (Gama 1977, 5); *P-Lant*



Quadro I: Registo de batizado de Marcos Portugal a 27 de março de 1762, na Igreja de Santa Isabel, em Lisboa

do estudo: o nome da mãe de Marcos Portugal, Joaquina Teresa Angélica da Fonseca Portugal,[43] e a precedência familiar do talento musical, visto que tanto o seu pai, Manoel Antonio da Assumpção (músico da Santa Igreja Patriarcal), como o seu bisavô paterno, Joaquim Mendes Ferreira, exerciam a profissão de músicos. O primeiro facto explica cabalmente os apelidos Fonseca Portugal, limitando-se o compositor a utilizar os apelidos de sua mãe[44], o segundo realça a importância da herança genética e o intrínseco musicalmente rico ambiente familiar[45].

Tribunal do Santo Ofício, *Habilitações, Manuel*, Mç.245, nº. 1511.

[43] Como aparece designada ao longo do processo de habilitação para familiar do Santo Ofício de Manuel Madeira de Barros e Vasconcellos.

[44] Circunstância que desacredita a teoria de Ernesto Vieira, que afirma ser a vaidade do compositor a origem da utilização dos apelidos Fonseca Portugal. Marques da Gama aventa a hipótese de José Correia da Fonseca Portugal, padrinho do primeiro casamento de Joaquina Teresa realizado em 1760 e, nessa data, residente na freguesia de Santa Isabel da cidade de Lisboa, ser irmão da avó materna de Marcos Portugal, Felícia Jacinta Maria (Vieira 1900, II 195-96; Gama 1977, 8).

[45] O facto de um dos padrinhos de casamento dos pais de Marcos Portugal ser o professor de música José Vicente de Oliveira Villa Lobos, reforça esta hipótese (Vieira 1900, II 196).

Seminário da Patriarcal, Santa Igreja Patriarcal e Irmandade de Santa Cecília

Marcos António foi admitido em regime de internato no Real Seminário da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa a 6 de agosto de 1771 pela idade de nove anos:

> Aos seis de Agosto de mil e setecentos e setenta e hũ emtrou [*sic*] neste Seminr.º P.al Marcos An.to. f.º Leg.º de M.el da Asemçam e de Joaq.na Roza e Baptizado na Ig.a de S.ta Izabel dezta [*sic*] Cid.e com vos de tiple […][46]

Na margem: "Marcos An.to de idade de 7 annos". A discrepância entre a idade real – nove anos – e a idade indicada à margem, é explicada por Ernesto Vieira como "uma pequena fraude commettida para legitimar a admissão, porque os estatutos [do Seminário da Patriarcal] prescreviam o limite maximo de oito annos" (Vieira 1900, II 195). A data de saída, à semelhança do que acontece com uma parte significativa dos outros seminaristas, não é indicada.

Nesta escola estudou com João de Sousa Carvalho e, provavelmente, com José Joaquim dos Santos[47]. O plano de estudos incluía aulas de gramática, canto, composição (mais especificamente o contraponto) e órgão (além de outros instrumentos de tecla como o cravo e o clavicórdio), mas com ênfase no acompanhamento e na prática do baixo contínuo. Embora o Seminário da Patriarcal fosse uma escola de modelo eclesiástico com a função de preparar os alunos para futuras carreiras em instituições religiosas, o espólio que sobrevive contém uma quantidade assinalável de música instrumental (para tecla) e vocal profana, incluindo *Livros de Árias*, *Livros de Solfejos* e *Livros de Sonatas*, clara indicação que os alunos se adestravam também naqueles géneros[48]. É significativo que, com a notável exceção de José

---

[46] *Livro que hade servir p.a os acentos das adimiçoins dos Siminaristas deste Real Siminario na forma dos seus Estatutos Cap.º 1.º n. 5.º p. 3* (*P-Ln* Cod. ms. 1515, f. 8v).

[47] Reconhecido mestre em contraponto. Além destes professores, e neste mesmo período, também os irmãos Jerónimo Francisco (a partir de 1767) e Braz Francisco de Lima (a partir de 1774), o castrado Camilo Cabral (a partir de 1774), assim como António Leal Moreira (substituto dos mestres de música a partir de 1775), serviram no Seminário da Patriarcal. Não é de excluir a hipótese de Marcos Portugal ter estudado com alguns ou mesmo com todos eles (Vieira 1900, II XIX; Fernandes 2010, 377-9).

[48] A mais detalhada análise do Real Seminário da Patriarcal, de onde foi retirada a maior parte das informações aqui explanadas, encontra-se em Fernandes (2010, 352-413).

Joaquim dos Santos, todos os compositores coevos dedicaram à música vocal profana uma parte considerável do seu saber e esforço, nomeadamente João de Sousa Carvalho e António Leal Moreira. O facto de Marcos Portugal se tornar *Maestro* do Teatro do Salitre pouco tempo depois de sair do Real Seminário[49] é, em si mesmo, indicativo de formação diversificada.

Uma análise cuidada da *Relação Autógrafa* permite retirar algumas ilações importantes acerca do labor do estudante no Seminário, além de nos permitir conhecer as obras que constituíram os primeiros esforços do jovem compositor, e fazer uma análise preliminar quanto à data de saída daquela instituição. Eis o quadro com todas as obras de 1782 ou anteriores (Quadro II):

Ano	Título	Vozes e instrumentos	Instituição	RA[50]
1776	*Miserere*	A 4 vozes e a canto d' órgão	Sem destino	117
1779	*Ladainha*	A 4 vozes com acompanhamento de cravo	No Seminário	167
1780	*Salve Regina*	A canto de órgão	Patriarcal	170
1780	*Sub tuum præsidium*	A canto de órgão	Patriarcal	171
1780	Missa	Com instrumental	Sem destino	069
1781	*Si quæris miracula*	A 4 vozes e a canto d' órgão	Sem destino	140
1781	*Dixit Dominus*	A 8 vozes e a canto d' órgão	Patriarcal	087
1781	Missa	Com instrumental	Particular	070
1782	*Magnificat*	A canto d' órgão	Patriarcal	113
1782	*Miserere*	A 5 vozes e a canto d' órgão	Patriarcal	118
1782	*Te Deum*	A 8 vozes e a canto d' órgão	Patriarcal	147
1782	Missa	Com instrumental	No dia de S.ta Bárbara na Real Capela de Queluz	071

Quadro II: Obras compostas até 1782

[49] Cerca de dois anos.

[50] Refere-se ao número da transcrição da *Relação Autógrafa* em Marques (2012, 96--106).

Como em 1779 Marcos ainda era aluno do Seminário – visto que aí compôs uma Ladainha (RA 167) – e, como veremos mais adiante, em 1783 já era "compositor e organista da Patriarchal", os três anos prováveis para a saída daquela instituição de ensino são 1780, 1781 ou 1782. Na *Relação Autógrafa* o autor utiliza as expressões "Épocas de 1782 a 90 com pouca differença" e "De 1782 a 90", para se referir genericamente às datas de composição dos salmos destinados à Santa Igreja Patriarcal. Além disso, com exceção da missa composta para o dia de S.ta Bárbara na Real Capela de Queluz (RA 071), e que constitui a primeira encomenda real, todas as obras especificamente datadas de 1782 são destinadas à Santa Igreja Patriarcal: um *Magnificat* (RA 113), um *Miserere* a 5 vozes (RA 118), e um *Te Deum* a 8 vozes (RA 147). Estas constatações indicam, não só uma intensificação da atividade composicional, mas também uma ligação mais formal à instituição. Assim, decorrendo desta análise, o ano de 1782 parece assumir uma importância fundamental para o início da carreira profissional de Marcos Portugal. A justeza destas considerações veio mais tarde a ser confirmada por documento existente no Arquivo da Fábrica da Sé onde a sua nomeação como organista da Santa Igreja Patriarcal é referida como tendo ocorrido em agosto de 1782[51]:

> O Bndo Thezour.º Manoel Joseph da Sylva dê a João Baptista Puzzi, e Antonio de Padua Puzzi, nomeados p.ª Musicos da Capella de Nossa Senhora da Ajuda acada hum, a loba roixa, e capa de ceda negra, e duas sobrepelizes do costume e a Marcos Antonio nomeado p.ª organista da S.ta Igr.ª Patriarcal hũa loba de ceda roixa, e duas sobrepelizes; na forma do costume.
> Lisboa 17 de Agosto 1782[52]

A análise da *Relação Autógrafa* também permite determinar que as obras religiosas do início de carreira (até 1782) tinham várias funções ou fins distintos: a terminologia utilizada relativamente à instituição a que se destinava cada obra faz distinção entre "Sem destino" (três obras), "No Seminário" (uma obra), "Particular" (uma obra) e "Patriarcal" (seis obras). Uma possível interpretação é: 1. "Sem destino" – exercícios compositivos de estudante que o autor considerou dignos de figurar na *Relação Autógrafa*, mas sem outra função definida; 2. "No Seminário" – exercício de estudante

---

[51] O documento foi descoberto por Cristina Fernandes, a quem agradecemos a gentileza e generosidade da informação, que permitiu datar com clareza o início do seu vínculo formal à instituição.

[52] *Documentos de Despesas com Confessores, Mestres de Cerimónias, Vestiário de S. Eminência, Músicos, Capelães Cantores, Organistas, etc*. *P-Lf* 20, C.3.

para utilização no Seminário; 3. "Particular" – oferta ou encomenda destinada a intérprete ou pessoa (capela) particular; 4. "Patriarcal" – obras para serem cantadas na Santa Igreja Patriarcal.

Embora a *Relação Autógrafa* enumere algumas obras com data anterior[53], terá sido na Santa Igreja Patriarcal que Marcos António se estreou publicamente como compositor, com duas antífonas a canto de órgão em 1780, e um *Dixit Dominus* a oito vozes em 1781[54]. As duas primeiras perderam-se, mas o catálogo temático da obra religiosa de Marcos Portugal inclui duas obras anónimas que poderão corresponder às ditas[55]. Quanto ao *Dixit Dominus* constitui-se como o mais antigo autógrafo do autor que sobreviveu:[56] é uma das suas duas únicas obras sacras para 8 vozes e baixo contínuo[57] e, escrita em *stilo pieno*, uma raridade na sua produção[58]. A *Missa com instrumental* datada de 1781 destinada a capela "particular" (RA 070) deverá ter sido uma encomenda suscitada pelo sucesso destas estreias[59]. Isto equivalerá a dizer que a sua fama como compositor terá antecedido a saída do Seminário da Patriarcal. Uma outra consideração diz respeito ao contexto pedagógico e/ou profissional relacionado com o *Te Deum* a 8 vozes e canto de órgão datado de 1782 (RA 147) e infelizmente perdido. Se na altura da sua composição Marcos António ainda era estudante ou se já era assalariado da Patriarcal é pergunta que terá de continuar sem resposta. Apesar dos *Estatutos do Real Seminario da S.ta Igreja Patriarchal*[60] serem omissos quanto à forma de avaliação dos seminaristas, a leitura deste documento permite estabelecer que participavam regularmente e ativamente nas cerimónias litúrgicas da Santa Igreja Patriarcal, e que os conhecimentos adquiridos

---

[53] Com indicações "No Seminário" (Ladainha a 4 vozes com acompanhamento de cravo e datada de 1779; RA 167), ou "Sem destino" (Miserere a 4 vozes e a canto de órgão datado de 1776; RA 117) (Marques 2012, 102, 105).

[54] Em 1780 duas antífonas a canto de órgão – um *Salve Regina* (RA 170) e um *Sub tuum praesidium* (RA 171), e em 1781 um *Dixit Dominus* a 8 vozes e a canto de órgão (RA 087) (Porto-alegre 1859, 495, 502; Marques 2012, 86ss).

[55] As entradas RE.27 *Salve Regina* Dó m e RE.28 *Sub tuum præsidium* Sol m (Marques 2012, 683-84).

[56] Localizado em *P-Lf* FSPL, 175/20, D.3. É um espécime acéfalo e não assinado: a parte superior da página de rosto foi cortada.

[57] A outra, um *Te Deum* composto em 1782 (RA 147), perdeu-se.

[58] Na verdade, para as obras sobreviventes de atribuição indiscutível, é a única que se conhece.

[59] O "palco" em que ocorreram era importante já que a Santa Igreja Patriarcal tinha patrocínio real e era frequentada pela família real e outros membros da corte.

[60] *P-Ln* Códice 3693.

eram aí concomitantemente levados à prática, prática essa que deveria ser vocal, instrumental e composicional. Assim se explica – como já vimos – que as primeiras obras de Marcos Portugal destinadas à Patriarcal tenham sido escritas quando era ainda aluno do Seminário. Afigura-se, por isso, lógico que alguns dos principais momentos de avaliação decorressem na principal igreja portuguesa. O referido *Te Deum*, datado do ano da saída do Seminário, ter-se-ia destinado a uma cerimónia que, além de uma certa importância advinda da utilização de oito vozes em vez das mais usuais quatro (ou cinco), poderia ter sido a prova final do jovem compositor. O seu modelo foi, presumivelmente, um *Te Deum* para SATB, SATB, e baixo contínuo, da autoria de David Perez, que existe no fundo musical que pertenceu ao Seminário da Patriarcal[61].

Cerca de onze meses depois de ter saído do Seminário é admitido na Irmandade de S. Cecília, a 23 de julho de 1783:

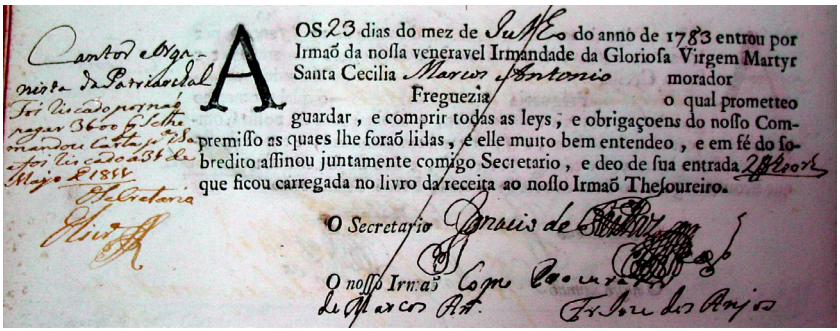
> Aos 23 dias do mez de Julho do anno de 1783 entrou por / Irmão da nossa veneravel Irmandade da Gloriosa Virgem Martyr / Santa Cecilia Marcos Antonio morador [em branco] / Freguezia [em branco] o qual prometteo / guardar, e comprir todas as leys, e obrigaçoens do nosso Com- / premisso, as quaes lhe foraõ lidas, e elle muito bem entendeo, e em fé do so- / bredito assinou juntamente comigo Secretario, e deo de sua entrada 2$400 rs / que ficou carregada no livro da receita ao nosso Irmaõ Thesoureiro. // O Secretario Ignacio de Freitas // O nosso Irmaõ Como Procurador / de Marcos Ant. / Fr Joze dos Anjos

Na margem esquerda do mesmo fólio está a inscrição manuscrita (ver fotografia, Quadro III):

> Cantor eOrga- / nista da Patriarchal // [outra letra e outra tinta em data posterior] Foi riscado por naõ / pagar 3600 q. selhe / mandou carta pª iso

[61] Partitura em *P-Ln* FSPL CN 98; p.c. em *P-Ln* FSPL, CN 70, *P-VV* B.Maço XXXVIII--4 (só vozes sem autoria), e *P-Lf* FSPL 165/81, D.2. Não está datado, mas provavelmente destinou-se à Santa Igreja Patriarcal sendo utilizado no Seminário da Patriarcal, onde teria sido estudado por Marcos Portugal. Este parece ser um género a que David Perez dedicou algum do seu saber e esforço compositivo: existem mais três *Te Deum* para SATB, SATB, bc (*P-Lf* FSPL, 165/76, 165/77, 165/80, D.2), todos eles em *stile concertato*, sendo dois deles datados de 1774 e 1776 (Dottori 1997, Apêndice I, 279-82). No mesmo fundo musical do Seminário da Patriarcal (*P-Ln* FSPL CN 50/2; outra cópia em *P-Lf* FSPL 198/3) existe outro *Te Deum* para a mesma formação, SATB, SATB, bc, mas em *stile pieno*. Embora composto por Domenico Scarlatti, as partes cavas são cópias que se podem datar de c.1795-1803 (Marca de água 004, Tipo4; Copista Seminário1 [Manuel Álvares Mosca]), o que é significativo quanto à longevidade da obra e à sua permanência no repertório (Marques 2012, 856-57, 882).

[*sic*] / efoi riscado a 31 de / Mayo de 1811 / O Secretario / Oliv[a][62]


Cantor e Orga-
nista da Patriarchal
Foi Recebido por Irmão
nesta Irmandade a 23 de
Julho de 1783
Maria Victoria

A OS 23 dias do mez de Julho do anno de 1783 entrou por Irmaõ da noſſa veneravel Irmandade da Glorioſa Virgem Martyr Santa Cecilia Marcos Antonio morador Freguezia o qual prometteo guardar, e comprir todas as leys, e obrigaçoens do noſſo Compremiſſo as quaes lhe foraõ lidas, e elle muito bem entendeo, e em fé do ſobredito aſſinou juntamente comigo Secretario, e deo de ſua entrada que ficou carregada no livro da receita ao noſſo Irmaõ Theſoureiro.

O Secretario

O noſſo Irmaõ

Quadro III: Registo de admissão na Irmandade de Santa Cecília, a 23 de julho de 1783

A indicação "Cantor e organista da Patriarchal" é certamente um erro do escriba. De facto Marcos Portugal era "compositor e organista". Isto mesmo pode ser comprovado pelas incrições em vários libretos da época[63] e, significativamente, pela informação encontrada no *Livro de Termos* [1779--1801] com a mesma data:

> Conferencia de 23 de Julho de 1783. // Propos-se huma Petiçaõ de Marcos An[to]. compositor, e / org[ta]. da S[ta]. Igr[a]. Pt[cal]. pedindo o admitissem por Irmaõ da / nossa Irm[de]., e foy admitido, procedendo ás informaçoens / do costume. [...] desta penna assignou esta declaraçaõ // Joaõ Battista Andre Avondano.[64]

O facto de MP ter sido contratado como compositor e organista não significa que não fosse cantor competente. De facto existe uma antiga (1839) e isolada referência aos seus dotes de mestre de canto e cantor: "[...] Era tambem optimo Mestre de Canto, e cantava elle mesmo com excellente estilo em voz de Tenor. [...]"([Saraiva] 1839, 48).

Apesar de a sua produção para a Igreja Patriarcal ter principiado em

---

[62] *Livro das Entradas da Veneravel Irmandade da Gloriosa Virgem, e Martyr* [...], Lisboa: Officina Patriarchal de Francisco Luiz Ameno, 1756, f. 96v.

[63] Encontradas para os anos de 1788, 1789, 1790 e 1791 (Carvalhaes 1910, 30, 131, 133, 138, 156, 178, 205).

[64] *Livro de Termos* [1779-1801], *P-Lf* FISC, Va-9, G.1, ff. 59 e 59v. O fundo documental da Irmandade de Santa Cecília que se encontrava no arquivo da Fábrica da Sé (*P-Lf*), foi transferido, a pedido da sua direção, para a sede da Irmandade de Santa Cecília na Igreja dos Mártires.

1780, o cargo de compositor só foi formalmente reconhecido e remunerado a partir de 1 de setembro de 1787, de acordo com o seguinte Aviso Régio existente no Arquivo Histórico do Patriarcado:

> Exmo. e Rev. Senhor,
> A Raynha Nossa Senhora atendendo ao Requerimento que puzerão na sua Real presença Jozé Alves Mosca, Jozé do Espírito Santo, Marcos Antonio e António da Silva Gomes e Oliveira, organistas da Santa Igreja Patriarcal, em que expoem não só o exercício de tocar o Órgão, mas também o de compor a Muzica para milhor serviço da mesma Santa Igreja he servida ordenar se lhes acrescentem mais cinquenta mil reis por ano a cada hum principiando a vencer o primeiro de Setembro. […]
> Nossa Sra. da Ajuda, 3 de Setembro de 1787
> José Rebelo Seabra (Fernandes 2010, 226)

Marcos António, que auferia 12$500 réis mensais como organista, passou a ganhar 200$000 réis anualmente, ou 16$666 ⅔ mensais. Estes salários mantiveram-se mesmo durante a sua estada em Itália no período entre 1792 e 1800, o equivalente a um patrocínio que lhe terá concedido alguma segurança económica[65].

Da documentação da Irmandade de S. Cecília constata-se que Marcos Portugal, apesar dos constantes atrasos nos pagamentos das cotas[66], manteve aí alguma atividade entre os anos de 1785 e 1804: foi examinador de cantores a 29 de agosto de 1785 (juntamente com Ignacio Solano) e a 6 de abril de 1786 (juntamente com João Nunes Nogueira, José Joaquim Romão, e António Pedro da Cunha Feyo [Couto])[67]; além disso foi mordomo em 1791 (eleito a 2 de novembro de 1790)[68], e em 1804 (eleito a 14 de novembro de 1803)[69].

---

[65] Informação contida nas relações mensais de "Pessoas por quem cobro as Suas Mezadas" elaboradas pelo P.e Constantino Ferreyra, durante os anos 1795, 1796, 1797 e 1798. Marcos António está incluído com os referidos 16$666 ⅔ réis. ([Folhas de pagamentos da Sé Patriarcal e Capela Real, 1788-1799], *P-Lf*, 35, D.3).

[66] Livros Anuais da Irmandade de S. Cecília: *Prezidencia da Patriarchal* (1783 a 1800, *passim*) e *Prezidencia dos Instrumentistas* (1801 a 1833, *passim*).

[67] *Livro de Termos* [1779-1801], *P-Lf* FISC, Va-9, G.1, ff. 71v a 73, 76v e 77.

[68] *Livro das pautas dos novos officiaes* [1776- 1796], *P-Lf* FISC, Va-1, G.1, f. 79v; *Livro 1º da Receita Dos N. Sr. Thezoureiros* [1757-1822], *P-Lf* FISC, Va-11, G.1, f. 34v; *Livro das Receitas* [1757-1800], *P-Lf* FISC, Va-12, G.1, f. 123v.

[69] *Livro 2º das pautas dos novos officiaes* [1796-1824], *P-Lf* FISC, Va-2, G.1, ff. 31 e 31v.

Primeiras encomendas Reais

O ano de 1782 foi também importante por outro acontecimento marcante: a primeira encomenda Real, que inaugura a relação profissional direta com a Família Real Portuguesa, determinante e decisiva para o resto da vida do compositor. De acordo com a *Relação Autógrafa* essa encomenda destinou-se à sumptuosa festa de Santa Bárbara[70]: uma *Missa com instrumental* cantada na Real Capela de Queluz[71]. Este evento, também deverá ter assinalado o início do relacionamento do jovem Marcos António com o adolescente Infante D. João, de que se escreverá mais adiante.

As obras religiosas enumeradas na *Relação Autógrafa* durante o período 1782-1792 testemunham algum do destaque que a música de Marcos Portugal adquiriu no contexto das várias capelas reais: três *Laudate pueri* para a Capela da Ajuda com dedicatória aos cantores Violani, [Giuseppe] Martini e Venancio [Aloisi] (entre 1782 e 1790, RA 093, 094, 095); duas missas com fagotes, violoncelos e órgão para a Real Capela de Queluz "Por Ordem de S. A. R. o Principe R. N. S." (1788 e 1789, RA 074 e 075); e uma missa com instrumental "Por ordem de S. M. em N. S. do Livramento" (1791, RA 072). No entanto a maior parte da produção religiosa deste período destinou-se à Santa Igreja Patriarcal (Marques 2012, 86 *et seq*.).

Teatro do Salitre

A relação com a Família Real desenvolveu-se também no Teatro do Salitre, onde comparecia por ocasião da celebração dos aniversários de alguns dos seus membros. Como veremos, os anos de 1787, 1788 e 1789 foram especialmente importantes com relação a este tipo de comemorações, tendo Marcos Portugal composto e dirigido onze obras ocasionais para o efeito. Eis a transcrição da produção para o Teatro do Salitre incluída na *Relação Autógrafa* (Quadro IV):

---

[70] Na obra de Caldeira Pires, são fornecidas duas listas de instrumentistas da Real Câmara e cantores da Capela Real, que testemunham a solenidade e grande cerimonial com que a festa de Santa Bárbara era celebrada em Queluz (Pires 1926, II 83-85, *passim*).

[71] RA 071, 01.09 Missa Mib M, V1 [?].

	Burlettas em Portuguez: no theatro do Salitre em Lisboa.	
[045]	1790 – A Esposa fingida.	Traduzida do Italiano de uma intitulada – le Trame diluse.
[046]	1791 – Os Viajantes ditosos.	Traduzida do Italiano de outra intitulada – I viaggiatori felici.
[047]	1792 – O mundo da lua.	Traduzida tambem do Italiano; mas com os reccitativos em prosa.
	Entremezes no dito theatro do Salitre. (Pelos annos 1785 até 1792.)	
[048]	O Amor artifice.	
[049]	A Castanheira.	
[050]	A Casa de Café.	
[051]	Os bons amigos.	
[052]	O amante militar.	
[053]	Elogio.	
[054]	Elogio.	
[055]	Elogio.	
[056]	Alem disto – muitas Arias, Duettos, Tercetos, e outras peças soltas, que não é possível lembrar.	

Quadro IV: As obras compostas para o Teatro do Salitre, conforme a *Relação Autógrafa*

Este repertório constituiu a totalidade do repertório dramático que o compositor produziu antes de partir para Itália[72], e é de 3 tipos: burletas[73], entremezes/comédias e obras ocasionais (incluindo *elogios*) para celebrar aniversários reais[74]. Analisado por David Cranmer (2005)[75] à luz das parci-

[72] Não é impossível que, no Seminário da Patriarcal, Marcos Portugal tenha composto árias e duetos, mas nessa instituição a ênfase situava-se claramente na música religiosa. Esta conjetura baseia-se na existência de repertório dramático no catálogo da instituição (Cabral 1999, 29, 30, 32-42, 46-54).

[73] Termo com origem na tradução direta do equivalente italiano *burlette*, com o significado de ópera cómica em dois atos.

[74] Apenas sobrevive a música para dois deles: *Licença pastoril* (25/07/1787, *P-La* 48-II--33), e *Pequeno drama* (17/12/1787, *P-La* 48-II-34). O primeiro comemorou o aniversário da Princesa do Brasil D. Maria Francisca Benedita, e o segundo o da rainha D. Maria I. Para estes dias o teatro era especialmente preparado para receber a Família Real (Brito 1989, 106-07).

[75] No que diz respeito às burletas, comédias e entremezes, este texto foi atualizado no capítulo II deste volume, "*Maestro* do Teatro do Salitre". Quanto às obras ocasionais, serviu de ponto de apoio na elaboração do Quadro II, no capítulo XIV, "A música ocasional", de Alberto Pacheco.

moniosas fontes primárias existentes[76], foi elaborada uma proposta de cronologia onde pontificam as 3 burletas mencionadas (ainda que, em 2 casos, com títulos diferentes), 7 entremezes/comédias em vez de 5[77], e 11 obras ocasionais[78] em vez das três sem título enumeradas na *Relação Autógrafa*. Seguindo a proposta de Manuel Carlos de Brito[79], o autor utiliza como hipótese de trabalho a nomeação de Marcos Portugal para *maestro* do Teatro do Salitre em novembro de 1782, mês da sua inauguração (Cranmer 2005, 7 e 8). Em vista do que foi exposto anteriormente, em particular a importância do ano de 1782 para a carreira do compositor, o facto de Marcos ser apenas referenciado como "compositor e organista da Santa Igreja Patriarchal" à data da sua admissão à Irmandade de S. Cecília a 23 de julho de 1783, e as datas limite indicadas pelo compositor para a produção destinada ao Teatro do Salitre – "Pelos annos 1785 até 1792." –, será mais provável que essa nomeação tenha tido lugar em 1784. É verdade que as datas indicadas por Marcos Portugal na sua *Relação Autógrafa* nem sempre estão corretas, mas, excluindo as gralhas tipográficas e a troca quase disléxica de dígitos (a que Marcos não era imune), as diferenças situam-se habitualmente na ordem de um ano, o que pode explicar-se pela diferença entre a data de composição e de estreia de cada obra. Por outro lado, o motivo imediato que o terá levado a pedir a sua admissão à Irmandade de S. Cecília poderá estar relacionado com a perspetiva próxima de um novo cargo como *Maestro* no Teatro do Salitre. Neste caso essa nomeação poderá ter ocorrido no início da temporada seguinte, a seguir à Páscoa de 1784[80].

---

[76] Além dos 2 elogios mencionados na nota anterior, também sobreviveu a ária *Já por ti minha amada esposinha*, identificada por Cranmer como pertencendo a *Os viajantes ditosos* (*P-VV* G prática 48), e outra ária *Venturozo quem inda não teve*, que possivelmente terá pertencido a entremez/comédia não identificado cantado no Teatro do Salitre (*Jornal de Modinhas* [...], Lisboa, Francisco Domingos Milcent, [1795], Nº1). Além disso o referido investigador conseguiu reunir vários libretos impressos e manuscritos. A obra incontornável de Carvalhaes (1910/1916) foi também utilizada.

[77] São eles: *O amante militar*, *O amor artifice*, *Os bons amigos, A casa do café*, *A casa de pasto*, *Esparrella da moda* e *A castanheira*.

[78] São elas: *Licença pastoril* (1787), *Pequeno drama* (1787), Idílio (1788), *Licença metrica* (1788), Idílio (25/7/1788), *Paz perpetua* (1788), *Gratidão* (1789), *A Inveja habatida* (1789), *O amor conjugal* (1789), *O amor da Patria* (1789), e Elogio (1789).

[79] "[...] Marcos Portugal (1762-1830) [...] started his dramatic career at the Salitre Theatre in 1782." (Brito 1989, 107)

[80] A descoberta, por David Cranmer, de três folhetos de entremezes datados, conferem uma credibilidade acrescida à hipótese proposta pelo presente autor: *A casa de pasto* (1784), *Esparrella da moda* (1784) e *Os carrinhos da feira da Luz* (1784).

A análise musical da única ária que sobreviveu, *Já por ti minha amada esposinha*, identificada como pertencendo a *Os viajantes ditosos*, a escolha dos libretos escritos em italiano, e a indicação "Traduzida tambem do Italiano; mas com os reccitativos em prosa." referente a *O mundo da lua* (= *O lunatico illudido*) levaram David Cranmer (2005, 4) a concluir que Marcos Portugal "não procurava estabelecer um novo género dramático-musical (eventualmente comparável com a *zarzuela*, *opéra comique*, *ballad opera* ou *Singspiel*) mas somente a ópera italiana em língua portuguesa.". Além disso, a indicação "[...] mas com os reccitativos em prosa." para apenas a mais tardia das 3 burletas, parece implicar algum grau de experimentação no desenvolvimento dessa ópera italiana em português. A originalidade e competência dos esforços empreendidos pelo "Mestre de Capella o Senhor Marcos Antonio", assim como o agrado com que foram acolhidos, estão expressos num aviso em forma de manifesto incluído no libreto de *Os viajantes ditosos*:

> […] O voto publico, sempre attendivel e respeitavel, nos deixou cheios de vaidade pelo muito que nos honrou quando pozemos em scena o Drama gracioso, que foi a nossa primeira e arriscada tentativa. […] É verdade que a Italia tem o direito de dar cantando um tom mais agradavel aos Theatros de todos [*sic*] as côrtes, não só porque os seus antigos seminarios musicos abundaram sempre e primeiro que todos d'estas agradaveis composições. – Porém agora [1790] que vêmos entre nós felizmente estabelecido e patrocinado pelos nossos augustissimos soberanos um Seminario d'estes, de onde sáem aproveitados genios e talentos capazes de emparelhar com Jomelli, com Perez, com Paesielo, com Cimarosa, e com todos os bons italianos, porque os deixariamos em ocio perder a fama que elles podem ganhar aos seus portuguezes? […] Accresce a isto mais a rasão de attendermos a que na nossa linguagem se faz mais geral a instrucção e mais proporcionado o divertimento para os nossos patricios ouvintes. – Tudo isto nos faz trabalhar com gosto e com esperança de aproveitamento, expondo-nos por isso mesmo outra vez na presença do publico com o Drama intitulado *Os Viajantes ditosos*, posto em musica pelo nosso Mestre de Capella o Senhor Marcos Antonio, cujos talentos se tem assás acreditado.[81]

Theophilo Braga credita Marcos Portugal por ter introduzido o costume de cantar em português nos teatros líricos, indo ainda mais longe ao escrever: "O apparecimento d'este genio [Marcos Portugal] em Portugal foi um

[81] O aviso completo encontra-se transcrito no Capítulo II deste volume, "*Maestro* do Teatro do Salitre", de David Cranmer.

esforço superior á nossa natureza, que produziu aquelle phenomeno para se esgotar para sempre." (Braga 1871, 380 e 382)

A respeito deste assunto, é relevante notar que, durante os anos que antecederam a sua partida para Itália onde foi competir no muito exigente mercado operático, Marcos Portugal teve oportunidade de praticar e desenvolver um tipo de ópera italiana (ainda que cantada em português), semelhante à estabelecida naquele país, onde veio a dar "continuidade à escrita de um género com o qual já [estava] familiarizado, e porventura [foi] também por isso que se [conseguiu] inserir tão bem no meio". (Villalobos s.d., 17) É significativo que o sucesso que obteve se deva sobretudo às *opere buffe* e *farse* e, em particular, a *Le confusioni della somiglianza* (1793), *Lo spazzacamino principe* (1794), *La donna di genio volubile* (1796) e *Le donne cambiate* (1797)[82].

*****

Período italiano (1792-1800)

Em setembro de 1792, e menos de seis meses depois da incapacitante doença da Rainha e da efetiva regência de D. João, Marcos Portugal parte para Itália no mesmo barco que João [Giovanni] Torriani[83], para "se aperfeiçoar na Sua Arte, viajando por toda a Italia". Foi possível encontrar as transcrições de autorização dos seus passaportes:

---

[82] As razões para esse fenómeno, além da valiosa experiência no Teatro do Salitre e da qualidade intrínseca da música, prendem-se com o aparelho produtivo e a organização do mercado operático italiano, e são de ordem prática, económica, sócio-comunicativa, com ligações à evolução do gosto e da moda, passando pelo trabalho dos libretistas, em particular aqueles ativos em Veneza na última década do século XVIII. Uma relevante e possível análise (dada a exiguidade das fontes musicais portuguesas) destes mecanismos encontra-se em Bárbara Villalobos (s.d., 15 *et seq*.).

[83] Provavelmente filho de Luigi Torriani, cantor e poeta italiano contratado para o serviço da corte portuguesa em 1770, autor do texto da cantata cénica *La Purissima Concezzione di Maria Santíssima Madre di Dio* (Vieira 1900, II 378; Marques 2012, 649). Um cantor com o mesmo nome, Giovanni Torrianni, e "al serv. di S. M. fedelissima", aparece ligado a duas produções operáticas no Teatro de Pádua, ambas em junho de 1793 (Sartori 1990-94, III 387, IV 4). De acordo com informação gentilmente cedida por Fernanda Olival, João Torriani foi admitido na Irmandade de S. Cecília em abril de 1795; à época era cantor e residia na freguesia da Ajuda (*Livro das Entradas* [...], 1756, f. 124v.). Informações cedidas por Cristina Fernandes, e encontradas nos livros anuais da Irmandade de S. Cecília, indicam que João Torriani trabalhou na Santa Igreja Patriarcal entre 1795 e 1807.

> Luis Pinto de Souza Coutinho, do Consº. de S. M. F. Seu Ministro, e Secrº. de [*sic*] dos Neg.os Estrangr.os e da Guerra. & etc. Faço saber aos que este Passaporte virem que da Corte, e Cadade de Lisboa *faz viagem com licença da Mesma Senhora pª. Genova* embarcado no Navio Dinamarquez Sociedade de que he Capitaõ Kozendel, *Joaõ Torriani, Musico da Real Capella, afim de se aperfeiçoar na Sua Arte, viajando por toda a Italia*; Manda a Raynha Nossa Senhora se lhe naõ ponha impedimento algum a sahir destes Reynos; E recomenda aos Chefes de Esquadra, Capitaens de Mar e Guerra, e Comandantes de quaesquer embarcaçoens, como tambem aos Governadores das Armas, e de Praças, Generaes, Cabos, e Officiaes de Justiça, e Fazenda dos Reys, Principes, Respublicas, e Potentados, Amigos, e Alliados desta Corôa por q.m no mar pode ser encontrado, ou por Cujos Dominios fizer trazito, lhe naõ embaracem seguir a dª. jornada, antes para bem a fazer lhe dem todo o auxillio, e favor de que necessitar, na certeza de que aos que trouxerem similhante recomendaçaõ de Seus Soberanos, se lhes fará nestes Reynos, e pelos vassallos de Sua Mag.de em tudo igual tratamento. Em fé do q'. lhe mandou dar este Passaporte por mim assignado, e sellado com o sello grande das Armas Reaes. Dado ao Palacio de Quelluz aos *11 dias do mez de Setembro* do anno do Nascimento de N. Sr. Jesus Christo de *1792*. // Luis Pinto de Souza. // Por Ordem de S. Exª. // Gaspar Feliciano de Moraes. // pg 2$880[84]
>
> Outro identico na mesma data se passou pª. Marcos Antº. Portugal, Compozitor de Muzica. // pagou 2$880[85]

Dois dados são importantes: Marcos Portugal viajou por "toda a Italia" "afim de se aperfeiçoar na Sua Arte", e esteve ao "servizio di S. M. Fedelissima" (conforme se pode ler em alguns libretos e em pelo menos uma partitura) (Carvalhaes 1910, 28, 47, 48, 77, 80, 127, 139, 141, 163, 175, 179, 182, 188, 210)[86]. É natural que o compositor, mantendo-se ao serviço de Sua Majestade, tenha continuado a auferir do seu salário de 200$000 réis, facto que foi referido na secção anterior[87]. Este salário em forma de patrocínio ter-

---

[84] Grifos do presente autor. *Passaportes. Lº. III. 1785 até 1794.* [19/10/1785 – 21/10/1794], *P-Lant* Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lº. 364 (M.F.6210), ff. 204-05.

[85] *Loc. cit.*, f. 205.

[86] Inscrição na página de rosto de espécime manuscrito (partitura cartonada, cópia): *La Somiglianza in Equivoco / O'sia / Li Due Gobbi / Musica dell' Signor Marco Portogallo / all'attuale Servizio di Sua Maestà Fedelissima / In Firenze la Primavera dell' anno 1793* […], *E-Mc* A.R.A. Lº. 233, Nº. 259.

[87] Nota 65 *supra*.

-lhe-á concedido alguma segurança económica, e permitido exercer a atividade a que se dedicou quase exclusivamente no país transalpino: a composição e estreia de novas óperas e *farse*[88].

Uma partitura autógrafa datada de dezembro de 1792, com referências a Bolonha, constituída por um conjunto de *canzonette*, conservada atualmente no Conservatorio Luigi Cherubini de Florença[89], confirma a chegada de Marcos Portugal a Itália antes do fim deste ano. Na Primavera do ano seguinte, a 8 de maio, entrou em cena, no Teatro degl' Intrepidi, em Florença, a sua primeira ópera italiana, *Le confusioni della somiglianza*, a qual teve um sucesso imediato, lançando assim a sua carreira internacional[90]. A partir deste momento, na ausência de outra documentação, podemos seguir os movimentos do compositor em Itália através dos libretos impressos para as estreias das suas óperas. Assim, podemos seguir o seu percurso para Veneza, em finais de 1793, entre as estreias de *Cinna*, no Outono desse ano, e *Rinaldo d'Aste* e *Lo spazzacamino principe*, a 4 de janeiro do ano seguinte, seguidos ainda na temporada do Carnaval, por *Demofoonte* em Milão.

Depois da estreia de *La vedova raggiratrice* na Primavera de 1794, em Florença, Marcos Portugal retornou a Portugal, possivelmente a pedido do Príncipe Regente. Esta informação está estampada na *Relação Autógrafa*, onde o autor assevera que foi a Itália "por duas vezes com licença expressa do mesmo Augusto Senhor [S. A. R. o Príncipe Regente]".

Em Lisboa, no período de pouco mais de um ano entre 1794 e 1795, produziu duas farsas em português para o Teatro da Rua dos Condes: *O basculho de chaminé* ("Traducção do italiano de uma intitulada Il Principe spazza camino do mesmo Autor, mas quazi differente do primeiro original.";

[88] Foram encontradas duas obras religiosas de pequena dimensão provavelmente compostas em Itália: P 04.01 *O salutaris Hostia* Dó M, e P 05.01 *Ave Maria* Sol M. A *Relação autógrafa* (RA 148) menciona um *Te Deum com instrumental* cantado no Paço de Queluz em 1793. Se a data estiver correta, a hipótese mais provável aponta para uma obra escrita em Itália destinada aos longos e exuberantes festejos por ocasião do nascimento da Princesa primogénita D. Maria Teresa, ocorrido a 29 de abril desse ano. Terá certamente sido uma encomenda do Príncipe Regente, e reforça a tese de Marcos Portugal se manter ao serviço de Sua Majestade em terras italianas, justificando a não interrupção no pagamento dos seus salários.

[89] *I-Fc* B-IX-18 (B1314) / 18. À exceção da primeira, de autor anónimo, os textos são atribuídos a um Dr. Giorgi, talvez um familiar da cantora Brigida Giorgi Banti, que atuou em Bolonha por essa altura.

[90] Cf. Capítulo III "As operas italianas: a sua receção e disseminação", de David Cranmer. No Apêndice deste livro encontra-se uma lista de todas as óperas do compositor, com as datas, teatros e elencos das estreias.

1794; RA 057)[91], e *Rinaldo d'Aste* ("Com as mesmas circumstancias."; 1794(5); RA 058)[92]. Também datam deste período lisboeta a cantata *Il natal d'Ulisse*[93], umas *Matinas da Conceição* "com todo o instrumental"[94], e um *Te Deum* cantado no batizado do Príncipe da Beira, D. António Pio[95].

As informações dos dois parágrafos anteriores estão em conflito com as informações retiradas do libreto de "Lo stratagemma / o siano / I due sordi / intermezzo in un'atto / da rappresentarsi in Firenze / nel Carnevale dell'anno 1795. / nel Regio Teatro / Degli Intrepidi / detto della Palla a Corda". Na página 2 a autoria é inequívoca: "La Musica è del celebre Sig. Maest. Marco Portogallo". Além disso no libreto de *Rinaldo d'Aste* lê-se "Rinaldo d'Aste / ou / O Morto vivo: / drama de hum acto só em musica / ao gosto moderno, para representar-se / no Theatro da Rua / dos Condes / este Carnoval de 1795"[96]. E na página 4 do mesmo libreto: *A Musica he do Senhor Marcos Antonio Portugal, existente no actual servisso de S. M. F.*[97] O facto de os compositores estarem sempre presentes na estreia das suas obras cria uma situação contraditória e (até ao momento) irresolúvel: exatamente na mesma altura em que (tudo indica) Marcos Portugal se encontrava em Portugal e estreava *Rinaldo d'Aste* em português, *Lo stratagemma* (que não vem mencionado na *Relação Autografa*) estreava em Florença. A hipótese de *Lo stratagemma* ter estreado sem a presença do compositor ganha crédito pelo

---

[91] Cf. Capítulo V "«Quazi differente do primeiro original»: *Lo spazzacamino principe* e *O basculho de chaminé*", de Ricardo Bernardes.

[92] Ambas as obras (cantadas em italiano), foram estreadas em janeiro de 1794 no Teatro S. Moisé de Veneza (RA 015 e 016). Pode considerar-se que as apresentações no Teatro da Rua dos Condes constituem a continuação da experiência anterior no Teatro do Salitre, dado que o compositor não se coibiu de produzir música "quazi differente do primeiro original".

[93] "Para se executar no Palacio do Real Castello em Lisboa" (RA 037). Obra possivelmente encomendada pelo Intendente Pina Manique, e associada aos festejos do nascimento do Príncipe herdeiro, D. António Pio, que se prolongaram durante meses, em Portugal e no estrangeiro.

[94] "Para a Real Capella de Queluz em acção de graças" (RA 126; 03.06 Matinas da Conceição Ré M).

[95] Que teve lugar no Palácio de Queluz a 4 de abril de 1795, e foi dirigido pelo compositor (RA 149; 04.07 *Te Deum* Dó M).

[96] Visto que era costume a temporada de Carnaval observada em Portugal, modelada na italiana, começar no dia 26 (ou 27) de dezembro do ano anterior, é possível que a estreia de *Rinaldo d'Aste* se tenha realizado ainda nos últimos dias de 1794.

[97] Os libretos de ambas as obras existiam na Coleção de Manoel P. P. d'Almeida Carvalhaes (que foi vendida integralmente), encontrando-se atualmente no *Conservatorio di Santa Cecília* em Roma.

facto de Marcos Portugal ter dirigido o *Te Deum* na cerimónia do batizado de D. António Pio, realizada no Palácio de Queluz a 4 de abril (Marques 2012, 602, *passim*), e de apenas ter ido a Itália por duas vezes (de acordo com informação fornecida pelo próprio) (Marques 2012, 96). A segunda viagem a Itália ocorreu em finais de julho, de acordo com o passaporte (de 22 de julho de 1795) autorizando a viagem para Génova:

> Em 22 de Julho de 1795 se passou Passaporte a Marcos Antonio Portugal organista compozitor da S.ta Igrª. Patriarcal acompanhado da sua familia que consta de Sua Mulher Mª. Joanna Portugal, Sua Irmã Clara Fortunata Portugal, e Manoel Maza seu Criado, natural de Palermo; embarcados para Genova no Bergantim Raguzano [do Porto de Ragusa, atual Dubrovnik] S. Biaggio, de q. he Cap.ªõ Vodick, e Referendado por Antonio Ignº. de Campos. // Marcos Antonio Portugal / P.g. 2880[98]

Note-se que, desta vez, Marcos Portugal é acompanhado por sua mulher, por sua irmã Clara Fortunata[99], e por um criado italiano[100]. Trata-se da mais antiga referência a sua mulher, Maria Joanna, encontrada nas fontes primárias. É possível que o enlace tenha ocorrido em Lisboa no período que precedeu a nova partida para Itália, mas até à data não foi possível encontrar a respetiva certidão de casamento.

Durante pouco menos do que cinco anos, Marco Portogallo, nome por que se tornou conhecido internacionalmente, continuou a viajar por Itália participando no dinâmico circuito operático, e estreando uma média de mais de três obras por ano. Enquanto antes do intervalo passado em Lisboa, o seu "centro de operações" fora Florença, na segunda estada mudou para Veneza, onde estreou óperas no Teatro La Fenice (*Alceste*), no Teatro in San Benedetto (*Fernando nel Messico* e *La pazza giornata*) e, especialmente, no Teatro

---

[98] Grifos do presente autor. *Passaportes. Lº. IV. 1794 até 1809.* [23/10/1794 – 31/01/1809], *P-Lant* Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lº. 365, f. 10v.

[99] Nascida a 12 de agosto de 1769. (Gama 1977, 10-11) No referido processo de habilitação para familiar do Santo Ofício do padrasto de Marcos Portugal, Manuel Madeira de Barros e Vasconcellos, existe uma carta que se refere ao primeiro casamento da mãe de MP nos seguintes termos: "[...] de que lhe ficaram três filhos menores por nomes Marcos, Simão e Mariana que aqui tem vivos." A omissão do nome da filha mais nova, Clara, é surpreendente. O facto de ela acompanhar o irmão a Itália poderá querer dizer que MP terá assumido a responsabilidade da sua subsistência, depois de ter estado entregue a um familiar ou padrinho. *Habilitações, Manuel*, *P-Lant* Tribunal do Santo Ofício, Mç. 245, nº. 1511.

[100] Sendo natural de Palermo, é natural que tenha sido contratado durante a primeira parte da estada de Marcos Portugal em Itália, e o tenha acompanhado na sua viagem a Lisboa. Estes dados indiciam que a sua recente e ainda curta carreira operática lhe tinha trazido compensações económicas.

San Moisè (*La donna di genio volubile*, *Le donne cambiate*, *La maschera fortunata*, *La madre virtuosa* e *Non irritar le donne, ossia il chiamantesi filosofo*), embora com diversas deslocações importantes: Nápoles em 1796 (*L'inganno poco dura*), Florença pelo menos em 1796 e 1797 (respetivamente *Zulima* e *Il ritorno di Serse*)[101], Verona (*L'equivoco in equivoco*) e Ferrara (*Gli Oraze e i Curiazi*) em 1798, e Milão em 1800 (*Idante, ovvero il sagrifizio d'Ecate*, a sua última ópera composta em Itália).

O seu sucesso foi enorme e, até hoje, sem paralelo na história da música portuguesa ou brasileira. Esta asserção é confirmada na obra seminal de Almeida Carvalhaes (1910/1916), onde o percurso do compositor se encontra meticulosamente descrito e mapeado: em menos de sete anos estreia pelo menos 21 óperas. Nos últimos anos do século XVIII e nos primeiros 19 anos do século XIX, o êxito italiano extravasa para o resto da Europa e Brasil, com réplicas em Viena, Paris, Londres, Dublin, São Petersburgo, Berlim, Dresden, Hamburgo, Hannover, Leipzig, Nuremberga, Corfu, Barcelona, Madrid, Rio de Janeiro, Lisboa, Porto..., para um total de representações que se conta pelos milhares[102].

*****

Lisboa e Mafra (1800-1811)

Mestre de Solfa do Real Seminário da Patriarcal

De volta a Lisboa em meados de 1800, é nomeado a 17 de setembro Mestre de Solfa do Seminário da Patriarcal, com o ordenado de 50$000 réis mensais, cessando as funções de organista na Santa Igreja Patriarcal:

> Exmos. e Revmos. Snres.
> O Príncipe Regente, Meu Senhor, foi Servido nomear para Mestre de Solfa do Seminário Patriarcal da Muzica a Marcos Portugal, com o ordenado de cincoenta mil reis por mez, cujo ordenado VV. Exas.

[101] A RA refere adicionalmente *L'avventuriere* como tendo sido encenado em Florença, num teatro particular, em 1795. No entanto, a sua posição na lista de *farse* (organizada por ordem cronológica), surge a seguir às estreadas em 1798. É possível que o compositor se tenha esquecido de o escrever no lugar certo, acrescentando-o depois, mas é igualmente possível tratar-se de uma gralha de impressão, sendo eventualmente 1799 o ano correto.

[102] Especialmente se forem tomados em conta os pastiches. Cerca de 80% das representações terão tido lugar em Itália (Carvalhaes 1910, 223-230, 242-243, *passim*; Villalobos s.d., 11-23, 39-41).

> mandarão metter na follha respectiva; e tirar da outra os dezasseis mil reis, que ate agora também levara todos os meses como Organista da Santa Igreja Patriarchal, os quaes ficarão cessando, por aquelle Provimento. […]
> Junqueira, 17 de Setembro de 1800
> Cardeal Patriarca[103]

É significativo notar que a nomeação se deveu ao Príncipe Regente, e que o ordenado de "dezasseis mil reis", ou os efectivos 16$666 ⅔ réis mensais referidos anteriormente, corresponde não apenas ao cargo de organista, mas também à obrigação de "[…] compor a Muzica para milhor serviço da mesma Santa Igreja [Patriarcal]", embora apenas a função de organista seja mencionada na fonte. De facto, embora a produção regular destinada a esta instituição tenha praticamente cessado[104], as encomendas de obras religiosas por "Ordem de S. A. R. o Príncipe Regente Nosso Senhor", normalmente destinadas a ocasiões de maior significado sociopolítico ou religioso, continuaram a bom ritmo. Estas destinaram-se essencialmente ao paço ou à capela de Queluz, à capela da Bemposta, e à Basílica de Mafra, e incluíam os batizados dos príncipes e princesas, festas onomásticas ou aniversários da família real, exéquias reais, algumas festas de 1.ª e 2.ª ordem ou de santos patronos das capelas reais, ou de cidades (Semana Santa, Epifania, Pentecostes, Natal, Corpo de Deus, Nossa Senhora da Conceição ou outras festas Marianas, S. Francisco, S. António) (Marques 2012, 100 *et seq*., 309-657). Além das encomendas do Príncipe Regente, também se mantiveram as solicitações de outras instituições (em particular, aquelas com patrocínio real) e de particulares (Marques 2012, 86 *et seq*. [Quadro 4]). Ou seja, a nomeação para Mestre do Seminário, embora implicando a cessação das suas funções como organista, implicitamente subentendia a composição de música religiosa para algumas das principais funções da Casa Real[105]. Esta ques-

---

[103] *P-Lant* Patriarcal Igreja e Fábrica – Avisos, Cx. 61. Esta preciosa informação e respetiva transcrição foi fornecida por Cristina Fernandes, a quem agradecemos.

[104] Mas não as encomendas esporádicas: "Por convite do Eminentissimo Cardeal Patriarcha" Marcos Portugal compôs um *Te Deum a 8 vozes e todo o instrumental* que foi cantado na Patriarcal no dia de S. Silvestre em 1800 (RA 146; P 04.03); "[...] em acção de Graças pela restauração da cidade do Porto" MP compôs *Tres Resp.os de S. Antonio a canto d'orgão, com fagotes e violoncellos*, cantados na Patriarcal em 1809 (RA 139; P 03.01).

[105] Dois documentos credibilizam esta conclusão: a mercê de 200$000 réis concedida pelo Príncipe Regente a sua mulher Maria Joanna (19 de outubro de 1804), transcrita mais adiante, com obrigação de "escrever, e compôr a Muzica que se lhe ordenar" (ou seja, a dita mercê terá vindo confirmar e "pagar" o bom trabalho do compositor, o que

tão é importante para a compreensão das exatas funções de Marcos Portugal no Rio de Janeiro, e será retomada mais adiante.

Real Teatro de São Carlos, Teatro da Rua dos Condes, Capelas Reais

Além de Mestre de Solfa do Seminário, Marcos Portugal foi também nomeado *Maestro* do Real Teatro de S. Carlos, estreando-se nesta função a 31 de agosto de 1800, na ópera cómica *La principessa filosofa*, de Gaetano Andreozzi. Como autor, a sua produção foi quase exclusivamente de *opere serie*, sendo que, com exceção da primeira e última, foram todas compostas pensando na *prima donna* Angelica Catalani, chegada a Lisboa em 1801. O motivo desta forte predominância no género sério foi o desdobramento do corpo de solistas em duas companhias distintas, desde a Primavera de 1803 até ao Carnaval de 1807, cada uma com o respetivo maestro, sendo Marcos Portugal encarregado da companhia *seria* e o italiano Valentino Fioravanti da companhia *buffa*.

Por ordem cronológica da estreia compôs as seguintes *opere serie*: *Adrasto re d'Egitto* (1800), *La morte di Semiramide* (1801), *La Zaira*, *Il trionfo di Clelia* (1802), *La Sofonisba* (1803), *L'Argenide o sia il ritorno di Serse* (música revista), *La Merope* (1804), *Fernando nel Messico* (música revista), *Il duca di Foix*, *Ginevra di Scozia* (1805), *La morte di Mitridate*, *Artaserse* (1806) (Carvalhaes 1910, 227-28, *passim*; Cranmer [1997], II 264--83; Marques 2012, 97-98)[106]. A única *opera buffa* foi *L'oro non compra amore*, estreada em 1804 para o benefício de Elisabetta Gafforini (Carvalhaes 1910, 164-65). O ordenado de Marcos Portugal foi de 672$000 réis anuais[107]

---

significa que as obras não seriam pagas individualmente); e o documento autógrafo em *BR-Rn* Secção de Manuscritos, C.966-49.1 (junho de 1811), e adiante também transcrito, onde MP afirma que ganhava 600$000 réis anuais como Mestre do Seminário e Compositor da Patriarcal, o que significa que, formalmente, desde 1787 manteve a ininterrupta obrigação de compor para a Patriarcal e para a Casa Real.
Cristina Fernandes, nas suas extensas investigações de doutoramento sobre a Santa Igreja Patriarcal e Capela Real, não encontrou nas fontes primárias evidência conclusiva quanto a esta questão, debatida em ambiente de franca comunhão científica com o presente autor. Uma interessantíssima e detalhada exposição sobre as atribuições compositivas de mestres, organistas, cantores, e instrumentistas, poderá ser encontrada no capítulo dedicado aos compositores (Fernandes 2010, 218-33).

106 O primeiro papel que MP lhe dedicou foi o de protagonista em *La morte di Semiramide* (Carvalhaes 1910, 164; Cranmer [1997], II 276).

107 Ernesto Vieira, a respeito dos ordenados que Marcos Portugal passou a auferir à sua chegada a Lisboa, faz uma asserção deveras intrigante: "Marcos veio para Lisboa com um bello tratamento: pelo cargo de Mestre da Capella Real competia-lhe o

nas temporadas de 1803-4 (Benevides 1883, 80)[108], e 1804-5, embora nesta última com o acréscimo de um benefício (ou 480$000 réis), e pela obrigação de escrever uma ópera, mais meio benefício (ou 240$000 réis), num total de 1.392$000 réis anuais[109]. A produção dramática não se restringiu ao principal teatro, onde as óperas eram dadas em italiano: a *Relação Autógrafa* menciona quatro "farsas" que, em 1802, foram cantadas em português no Teatro da Rua dos Condes: *A caza de campo* (RA 059), *Quem busca lãa fica tosqueado* (RA 060), *O sapateiro* (RA 061), e *A mascara* (RA 062)[110].

Intrigas entre Crescentini e Catalani, e a relação de Marcos Portugal com Catalani

Francisco da Fonseca Benevides, o primeiro historiador do Real Teatro de S. Carlos, considera o período entre 1799 e 1806 como o seu período de ouro:

---

ordenado mensal de 60$000 réis, e como professor do Seminario, cuja nomeação obteve logo que chegou, tinha 600$000 réis annuaes; o logar no theatro de S. Carlos produzia-lhe 672$000 réis annuaes; o que prefazia [*sic*] uma totalidade annual de um conto, oitocentos e noventa e dois mil réis [*sic*: 1.992$000 réis]" (Vieira 1900, vol. II, 201-02). A quantia auferida no Real Teatro de S. Carlos não pôde ser confirmada por fonte primária, mas não deverá estar muito arredada da realidade, visto que foi esse o salário correspondente à temporada de 1803-4. Já o ordenado mensal de 60$000 réis pelo cargo de Mestre da Capela Real parece ser do domínio da ficção: MP nunca foi formalmente Mestre da Capela Real, como teremos ocasião de verificar um pouco mais adiante.

108 De Valentino Fioravanti o ordenado foi de 800$000 réis (Benevides 1883, 80; Cranmer [1997], 40-48).

109 [Documentos de despesa do Real Teatro de S. Carlos, 1805-1808], Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *P-Ltc* ER 5419, Doc. 19. À semelhança de Marcos Portugal, que ganhou consideravelmente mais do que na temporada anterior, também Fioravanti duplicou o seu ordenado que passou a ser de 1.600$000 réis. Nas duas temporadas posteriores as posições inverteram-se, passando MP a ganhar mais do que Fioravanti, denunciando o crescente prestígio do compositor português: em 1805-6 MP auferiu 2.000$000 réis anuais, mais 72$000 réis para aluguer de casas, e Fioravanti auferiu 1.600$000 réis anuais, mais 72$000 para aluguer de casas; em 1806-7 MP auferiu 2.000$000 réis anuais e Fioravanti 1.600$000 réis anuais. *Livro Caixa do Real Theatro de S. Carlos, 1805*, *P-Ltc* ER 5414, pp. 4, 8, 11, 14, 17, 21, 24, 28, 32 e 33; *Livro Caixa do Real Theatro de S. Carlos, 1806*, ER 5415, pp. 4, 7, 12, 16, 20, 24, 28, 32, 37 e 42; *P-Ltc* ER 5419, Doc. 19.

110 Todas elas foram traduzidas do italiano e representaram adaptações de obras estreadas em Itália. Cf. Capítulo VI "*L'equivoco in equivoco*, *Quem busca lãa fica tosqueado* e *O desfarce venturozo*: a obra e a edição crítica", de David Cranmer.

> O periodo de 1799 a 1806 póde ser considerado como a edade de ouro do theatro de S. Carlos; comprehendem-se neste periodo os três annos, de 1802 a 1805, da segunda empresa de Francisco Antonio Lodi. Não foram só Crescentini e Catalani os grandes artistas que abrilhantaram o palco de S. Carlos n'aquelle tempo; outras notabilidades ali figuraram a par d'aquelles brilhantes astros da scena lyrica; taes foram Gafforini, Domingos Mombelli e suas filhas, Naldi, Neri, etc. (Benevides 1883, 83).

Entre setembro de 1801 (chegada da Catalani) e Carnaval de 1803 (partida de Crescentini) ficou lendária a rivalidade entre o castrado Girolamo Crescentini e o soprano Angelica Catalani que, "não só eram rivaes na arte mas tambem nos amores! Viu-se então estabelecido o ciume entre o do sexo feminino e o que… já não tinha sexo!" (Benevides 1883, 67). As disputas eram constantes (Ruders 1805-09, III 46-57, 91-99; 2002, I 237-41, 257-60) chegando o ciúme a transformar-se em ódio, ódio esse que os levou ao "ponto de reciprocamente se pretenderem excluir do theatro de S. Carlos" (Benevides 1883, 70). Catalani conspirou com o seu amigo, o empresário Francesco Antonio Lodi, para este tomar conta do teatro, que até 1802 tinha sido gerido por Crescentini. Este último queixou-se ao ministro do reino que a Catalani o queria excluir do teatro "já como empresário já como artista", mas sem sucesso. De cabeça perdida, Crescentini retirou do arquivo do Teatro de S. Carlos as partituras das óperas de Marcos Portugal, *La morte di Semiramide* e *La Zaira*, ameaçando mandá-las para Génova de navio para que a sua rival não mais as pudesse cantar e fosse obrigada a deixar o país. Consultado o Intendente Geral da Polícia da Corte, Diogo Inácio de Pina Manique, a ordem foi reposta e as partituras devolvidas, ficando Francesco Antonio Lodi como empresário do Teatro de S. Carlos (Benevides 1883, 70--73)[111].

Entre 1801 e 1806 Marcos Portugal compôs 10 *opere serie* para Angelica Catalani, e é forçoso que, entre os dois, tenha havido um intenso intercâmbio artístico, seja de carácter pedagógico, seja na preparação de cada nova ópera ou mesmo de concertos. Em 1870 ainda existia um testemunho vivo desse intercâmbio:

> Em Lisboa, a Catalani desenvolveu os seus estudos musicais, graças a Marcos Portugal, que a acompanhava ao piano, missão em que algumas vezes o substituiu, por motivo de impedimento, o seu discípulo António José da Silva, que ainda vivia em 1870, com cerca de noventa anos de idade, e exercia um emprego no Tesouro (Carvalho 1938, 102).

[111] Cf. Capítulo XI, "*La Zaira*", de Bárbara Villalobos, onde o ofício em questão se encontra transcrito na íntegra.

Depois de partir de Lisboa e até ao fim da sua carreira, em 1830, a diva contribuiu para amplificar e prolongar o fenómeno da popularidade de Marcos Portugal na Europa[112], participando em várias produções (em Londres, Dublin e Paris) de *La morte di Semiramide* (Semiramide)[113] e uma (em Londres) de *La morte di Mitridate* (Vonima), incluindo regularmente pelo menos uma ária de Portogallo nos seus recitais e concertos (Cranmer [1997], 388-90), e originando várias edições em Inglaterra e Alemanha[114].

O episódio picaresco com a cantora Rosa Fiorini – Marcos "o mulherengo"?

Na Primavera de 1801 estreou-se no Real Teatro de São Carlos a cantora Rosa Fiorini, conhecida em Lisboa como *La Romana*. Cantou o papel de Euridice na ópera *Orfeo ed Euridice* de Christoph Willibald Gluck[115] e, de acordo com o testemunho de Carl Israel Ruders (1805-09, II 220-21; 2002, II 71), era cantora e atriz de qualidade menos do que medíocre[116]. O que é facto é que o *maestro* de *opera seria* do teatro, casado com Maria Joanna e para grande escândalo das gentes de bons costumes, não só se mostrava em público com ela, "pelos Theatros e passeios", como "quazi sempre [habitava] na propria caza" de Rosa Fiorini. O traje e a falta de decoro da cantora ainda mais escandalizavam os "habitantes [da] Capital", visto que "costumava andar de brassos nus, peitos á mostra, pantalonas cor de carne, [e] saias de cambraia transparente". A gota de água, que resultou na prisão de Madame

---

112 Para o seu estatuto de estrela à escala global contribuíram representações ou concertos em Londres, Cambridge, Dublin, Paris, Hamburgo, Copenhaga, Estocolmo, Amesterdão, Bruxelas, Hannover, Munique, Berlim, Viena, Praga, Dresden, Varsóvia, Poznan, S. Petersburgo e toda a Itália (Cranmer [1997], 389-90).

113 Cf. Capítulo X, "*La morte di Semiramide*", de Maria Catarina Nunes.

114 As edições inglesas encontram-se sobretudo na *British Library* (Londres) e na *Bodleian Library* (Oxford), têm a indicação de "(With the Embelishments & Graces) As Sung by Madame Catalani", e incluem a transcrição da ornamentação utilizada pela cantora.

115 Ópera dirigida por Marcos Portugal e com duas árias de sua autoria. Entre elas a ária de Euridice, "Che fiero momento", cantada por Rosa Fiorini (Carvalhaes 1910, 220--21).

116 Fora dos palcos Rosa Fiorini causava sensação, e Ruders (2012, II 71; 1805-09, II 221) chega a afirmar: "Não devia ter saído do camarote onde, nos olhares dos homens, colhia aquela aclamação que actriz alguma aqui lhe pode contestar." ("Hon hade ej bort öfvergifva logen, der hon i mankönets blickar skördade det slags bifall, som ingen härvarande Aktris kan besrida henne.")

Fiorini, terá ocorrido no domingo dia 11 de março de 1804, quando Marcos Portugal, ignorando repreensão (ou repreensões) anterior(es), apareceu com a cantora durante a oratória *La morte di Saulle* de Andreozzi, cantada no Salão Nobre do Teatro de São Carlos (Cranmer [1997], 273). O episódio foi registado três dias mais tarde, numa nota de ocorrência da autoria do Intendente Geral de Polícia Pina Manique, que assim prestava contas ao Conde de Villa Verde:

> Ill^mo^. e Ex^mo^. S^r^. Conde de Villa Verde // Em execução do Avizo que V.Ex^a^. me / dirigio com ofeixo de 13 do prez^te^., que / recebi pela huma hora da madrugada / do dia de hoje, com o requerim^to^. incluzo / de Rosa Fiorini, vou comprir com a Real Ordem, e informar o motivo porq^e^. / a mandei recolher á prizão. // A Supp^te^. andava amancebada / com escandalo, com Marcos Antonio Portu- / gal, Professor de Musica, e teve a liber- / dade de aparecer Domingo proximo na / Salla Nobre do Teatro de S. Carlos, onde / se cantou a Oratoria, com o seu Mancebo / pelo braço; sendo o dito Professor cazado, / e andando com ella pelos Theatros, e pas- / seios, e quazi sempre habitando na / propria Caza da Supp^te^., pelo que tem / hum e outro sido reprehendidos, p^a^. s'abs- / terem deste publico escandalo, porem sem / emenda; assim como igualm^te^. do immodesto, / e indecorozo trage com que a Supp^te^. costumava / andar de brassos nus, peitos á mostra, pan- / talonas cor de carne, saias de cambraia trans- / parente, com que escandalizava os habitan- / tes desta Capital; o que traz comsigo conse- / quencias desagradaveis. // E como a minha commisão / hé evitar os escandalos, e a relaxação dos / costumes, mandei notificar a Supp^te^., para sahir deste Reino, visto ser estrangeira, e pola abordo de hum Navio Sueco, q. está / a fazer-se á vella para Leorne; afim / de dar com este golpe de authoridade, hum / exemplo ás mais Italianas empregadas nos / nos Theatros, p^a^. tratarem com modera- / ção, e não se prostituirem; e como este / Avizo me não manda suspender a exe- / cução do que tenho deliberado, previno a V.Ex^a^., que no caso que o Principe Reg^te^. / N. S^r^. ordene o contrario, mo queira par- / ticipar logo, p^a^. serem imediatam^te^. exe- / cutadas as Suas Reaes Ordens, porque o / Navio só espera o bom tempo para sahir. // Lx^a^[117].

A influência de Marcos Portugal deverá ter salvo Rosa Fiorini do destino que Pina Manique lhe tinha reservado, visto que no Inverno do ano seguinte aparece no Real Teatro de São Carlos a cantar o papel de Sofia na ópera *Il duca di Foix* de Marcos Portugal (Carvalhaes 1910, 121-22; Cranmer [1997], 406)[118]. A cantora manteve-se em Portugal pelo menos até

---

[117] *Livro de Secretarias nº 7*, *P-Lant* Intendência Geral da Polícia, f. 262.

[118] Além de *Il duca di Foix*, em Portugal Rosa Fiorini viria a cantar em mais uma ópera

maio de 1811, por altura do batismo do seu segundo filho, Augusto Cesare, fruto do matrimónio com o barítono Michele Vaccani, provavelmente ocorrido no ano de 1808 (Cranmer [1997], 406, 469)[119].

É possível que este episódio amoroso na vida de Marcos Portugal não tenha sido caso único: a tradição (que deverá ser aceite com muitas cautelas) parece atribuir-lhe um carácter de mulherengo impenitente e de largos recursos:

> Na alvorada do século XIX, Marcos Portugal pertencia às celebridades de S. Carlos. Refere a tradição, que ele desinquietava, com extraordinária desfaçatez, as bailarinas e as figurantes, havendo até rixas entre elas, por causa das preferências do laureado musicógrafo. E é sabido, que, no Rio de Janeiro, continuou a ser um donjuanista, sempre alimentado pelo oxigénio do amor. Em Lisboa, as suas conquistas no corpo coreográfico e no corpo coral de S. Carlos, e os seus *duettini amorosi* com a cantora Rosa Fiorini produziram retumbante escândalo […] (Carvalho 1938, 153).

Real Basílica de Mafra e mercês concedidas

O abortado golpe de estado no outono de 1805, e a saída de Catalani a seguir do Carnaval do ano seguinte, transferiram o centro da atividade musical do reino para o Real Palácio-Convento de Mafra, onde o Príncipe Regente passou a residir[120]. Até novembro de 1807 registou-se uma produção musical extraordinária e ainda não devidamente estudada. Só Marcos Portugal compôs mais de vinte obras religiosas (com particular incidência em 1807) para as vozes masculinas dos monges arrábidos, e para o conjunto único de seis órgãos da Basílica (Sarrautte 1979, 83-103; Marques 2012, 100-05, 279 *et seq*.).

A crescente apreciação pelo trabalho do compositor por parte de D. João traduziu-se em duas Mercês que pelo "Particular" lhe foram conce-

---

de Marcos Portugal: *La donna di genio volubile*, levada à cena no Teatro de São Carlos nos dias 15, 16 e 17 de setembro de 1809 para comemorar o 1.º aniversário da retirada dos franceses (Cranmer [1997], 406; Carvalhaes 1910, 110-11).

[119] David Cranmer estabelece 1808 como provável ano do casamento. Além de Augusto Cesare, nascido a 2 de janeiro de 1811, também nasceu em Lisboa a 21 de outubro de 1809 o primeiro filho, Michele. Depois disso Rosa Fiorini surge na Bahia. Michele Vaccani tornou a casar com a também cantora Maria Cândida, existindo notícias da sua atividade operática e concertística no Rio de Janeiro, Argentina e Uruguai (Cranmer [1997], 469; Ayestarán 1953, 193-95, 198, 203-05, 317, 326 *passim*).

[120] De acordo com Ângelo Pereira, desde os princípios de junho de 1806 (Pereira 1938, 19).

didas. A primeira, datada de outubro de 1804, concede 200$000 réis a Maria Joanna:

> A Marcos Antonio Portugal, Fez merce O Principe Regente Nosso senhor em dezenove de Outubro de mil oittocentos e quatro de lhe Mandar dar duzentos mil reis por anno, para sua mulher Maria Joanna, pagos aos quarteis com o vencimento do dia da merce: e com a mesma obrigaçaõ que o antecedente[121] [escrever, e compôr a Muzica que se lhe ordenar, para o serviço do Mesmo Senhor] [...][122]

A segunda foi concedida quando Marcos Portugal se encontrava intermitentemente a residir em Mafra[123], no dia do batizado da Infanta D. Ana de Jesus Maria (18 de janeiro de 1807):

> A Marcos Antonio Portugal, Fez mercê O Principe Regente Nosso Senhor em dezoito de Janeiro de mil oittocentos e sete de o condecorar com o titulo de Mestre, e Compozitor da Sua Real Camara, permitindo-lhe uzar da Farda que compete aos Mestres de Suas Altezas Reaes. [...][124]

Marcos Portugal: mestre da(s) capela(s) real(is)?

É importante clarificar que, em desacordo com o que consta em todas as biografias, Marcos Portugal nunca foi formalmente Mestre da Capela Real em Lisboa: para além das suas funções como Mestre do Seminário da Patriarcal, compositor ao serviço do Príncipe Regente, e *Maestro* do Teatro de S. Carlos, a segunda mercê mencionada elevou-lhe o estatuto para "Mestre, e Compozitor da Sua Real Camara, permitindo-lhe uzar da Farda que compete aos Mestres de Suas Altezas Reaes"[125]. A avaliação correta do alcance desta

---

121 Antonio Puzzi.

122 *Livro Terceiro dos Assentamentos das Merces que se pagao pelo Particular desde 27 de Setembro de 1800 athe 1817*, *P-Lant* ACR, Lº. 933, f. 112r.

123 A enorme quantidade de novas obras que Marcos Portugal dedicou aos órgãos da Basílica em finais de 1806 e durante 1807 e, obviamente, a sua participação nos inerentes preparativos de produção relacionados com cada estreia, assim o determinava, especialmente a partir de março de 1807, altura em que terminou a temporada no Teatro de S. Carlos. *Livro Caixa do Real Theatro de S. Carlos, 1806*, *P-Ltc* ER 5415 (Cranmer [1997], 280-86).

124 Livro *Terceiro dos Assentamentos das Merces* [...], f. 156v.

125 Embora sem formalmente auferir um ordenado, a autorização para o uso da farda de Mestre, indicia que as aulas de música a Suas Altezas Reais poderão ter principiado por esta altura. Esta hipótese parece ser confirmada pela inscrição na página 3 do

mercê é importante, e permite compreender com justeza as funções profissionais de Marcos Portugal até ao fim da sua vida: de facto ela confirma o estatuto privilegiado do compositor de obras para vozes e orquestra – incluindo obras profanas –, não apenas para vozes e *basso continuo* ou pequeno instrumental, e associa a esse estatuto a função de Mestre de Música de SS. AA. RR. (Suas Altezas Reais). Pelo menos desde o tempo do bisavô de D. João VI, ou seja D. João V, essa tinha sido a prática da Casa Real Portuguesa: os compositores mais consagrados e estimados eram os mestres de SS. AA. RR. e nunca foram Mestres da Capela Real[126]. Os três exemplos mais significativos são os consumados compositores Domenico Scarlatti, David Perez e João de Sousa Carvalho (Alvarenga 1997/8, 119-121; Fernandes s.d., *passim*; Fernandes 2010, 205-17, *passim*). Nenhum deles foi Mestre da Capela Real Portuguesa, e todos eles foram Mestres de Suas Altezas Reais.

Partida da Corte para o Brasil, salários em atraso e atividade composicional

A estada da Corte em Mafra é interrompida pela notícia da aproximação a Lisboa do exército de Napoleão comandado pelo general Junot, decidindo-se o Príncipe Regente pela transferência da Corte portuguesa para o Brasil, sob escolta de navios ingleses. Depois de dois dias de espera motivados por ventos contrários e forte chuva, o Monarca e sua família, assim como vários

libreto da cantata *La speranza, o sia l'augurio felice* (Real Teatro de S. Carlos, 13 de maio de 1809): "A musica he de Marcos Antonio Portugal, mestre de SS. AA. RR., e compositor da Camara Real. [...]" (Carvalhae*s* 1910, 199). O seu conteúdo reproduz fielmente a mercê concedida a 18 de janeiro. Este percurso pedagógico é interrompido pela ida da Corte para o Brasil, sendo retomado no Rio de Janeiro a partir de 23 de junho de 1811, correspondendo-lhe então algo de mais palpável: um ordenado de 480$000 réis anuais. Cf. a secção **Rio de Janeiro (1811-1830)**, *infra*.

126 Institucionalmente e não no sentido lato e muito difundido (na época) do termo: "mestre de música consagrado", ou "compositor de mérito", etc. Um exemplo deste tipo de utilização pode ser encontrado numa relação de pessoal contratado para o Teatro de S. Carlos para a época 1805/1806: os *maestros* Marcos António Portugal e Valentino Fioravanti são referidos como "Mestres de Capela" (*P-Ltc* ER 5419, Doc. 19). Outro exemplo, igualmente significativo, encontra-se no aviso em forma de manifesto inserido pela sociedade gerente do Teatro do Salitre no libreto da ópera *Os viajantes ditosos*, levada à cena naquele teatro em 1790: "[...] Tudo isto nos faz trabalhar com gosto e com esperança de aproveitamento, expondo-nos por isso mesmo outra vez na presença do publico com o Drama intitulado *Os viajantes ditosos*, posto em musica pelo nosso **Mestre de Capella** o Senhor Marcos Antonio, cujos talentos se tem assás acreditado" (Braga 1871, 382; Cranmer 2005, 4).

dignatários do reino, autoridades eclesiásticas, e servidores próximos considerados essenciais[127], embarcaram a 29 de novembro de 1807. A historiografia cifrou em cerca de 15.000 (quinze mil) o número de pessoas chegadas ao Rio de Janeiro nesta ocasião. Pesquisas mais recentes efetuadas por Nireu Cavalcanti (2004, 95-97), apontam para apenas "444 pessoas, entre as quais 60 membros da família real e da alta nobreza portuguesa", chegadas ao Rio de Janeiro nos anos de 1808 e 1809 (*id.*, 96).[128] É provável que o número correto se situe algures entre as duas estimativas[129], mas as dificuldades por que passavam aqueles que ficaram, e as notícias da generosidade com que D. João distribuía títulos, benesses e mercês, terão levado muitas pessoas a tentar a sua sorte e a atravessar o oceano durante cerca de três (muitas vezes) desagradáveis meses.

As instituições que pautavam a sua organização essencialmente em função do Chefe de Estado, o Príncipe Regente, foram trasladadas para o Rio de Janeiro, mantendo, tanto quanto possível, a estrutura e modo de funcionamento[130]. Em Portugal, estas e outras instituições diretamente dependentes do patrocínio real, viram o seu normal funcionamento afetado. No Seminário da Patriarcal, por exemplo, as fontes primárias denunciam as dificuldades por que passaram os seus protagonistas, devido à diminuição acentuada das

---

[127] Onde praticamente não se incluíam músicos. Veja-se a secção **Rio de Janeiro (1811--1830)**, *infra*.

[128] O número proposto não inclui os tripulantes das embarcações, pessoas em trânsito que apenas permaneciam na cidade durante o período de fundeamento na Baía de Guanabara.

[129] De acordo com documento manuscrito existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, esse número ter-se-á cifrado pelas 5.000 pessoas, embora não seja claro se os tripulantes estão aí incluídos. "*Domingo Lisboa 29 de Novembro de 1807. / Sahio a Família Real de Portugal // A* ***Náo de Guerra Princepe Real****, de 90 peças com o Estandarte / Real, e A Rainha N. Snr^a. a Princepe Regente, seus dois / filhos, e o Infante de Hespanha. // A* ***Náo de Guerra Affonço d'Alboquerque*** *de 74 peças. / A Princeza D^a. Carlota, e as suas 4 filhas. //* ***Rainha de Portugal*** *de 74 peças. / A Princeza viuva, e a Infanta sua Irmaã. // O* ***Conde Henrique*** *84 peças. //* ***Vasco da Gama****. 74 D^as. //* ***Martinho de Mello*** *74 D^as. //* ***D. João de Castro*** *. 74 D^as. //* ***Princepe do Brazil****. 74 D^as. //* ***Fragatas. // Minerva / Carlota / Urania / Golfinho / e mais 6 Navios de Guerra pequenos****. // Pessôas que Sahirão – Duque de Cadaval. / Marquez de Pombal. Marquez de Bellas. Marquez de / Torres Novas. Marquez de Anjeja. D. Fernando de Portugal. / Visconde d'Anadia, Araujo. o Conde de Belmonte, D. / João d'Almeida. o Conde de Cavaleiros. // E mais 5000 pessôas.*". *Listagem de Naus e Pessoas que saíram de Portugal no Domingo, 29 de Novembro de 1807*, *BR-Rn* Secção de Manuscritos, I – 29, 20, 1 nº 7 (negrito nosso).

[130] No que à organização musical diz respeito, a Capela Real e a Real Câmara são os exemplos mais significativos.

despesas a partir de dezembro de 1807, e aos atrasos consideráveis no pagamento dos ordenados[131]. Menos de um mês antes da projetada partida para o Brasil, consequência da solicitação pessoal do Príncipe Regente, Marcos Portugal tinha cerca nove meses de salários em atraso. Quando partiu em fevereiro/março na fragata Princesa Carlota, tinha acabado de receber 545$250 réis, quantia supostamente correspondente a nove meses de salários em atraso mais três meses adiantados (de abril de 1810 a março de 1811): "P.ª Marcos Portugal as Mezada [*sic*] de abril de 1810 até março de 1811 ... [total] 545$250", pago a 15 de janeiro de 1811. Ora, 12 meses de salários corresponderia a 600$000 réis e não à quantia referida, não tendo sido possível estabelecer a razão da discrepância[132]. De acordo com outro documento que contém assinatura autógrafa do compositor – prova de que recebeu a quantia indicada, 466$666 réis –, também os recebimentos relativos à tença para sua mulher Maria Joanna estavam atrasados desde o último quartel de 1807, o que não constitui propriamente uma surpresa visto que os 200$000 réis anuais eram pagos pelo *bolsinho*, ou seja, pelas despesas particulares do Príncipe Regente[133].

A *Relação Autógrafa* reflete a estratégia profissional do compositor, durante o período 1808-1810, para fazer face a essas dificuldades: o número de obras sem ser "Por ordem de S. A. Real o Principe R. N. S." destinadas a particulares ou a outras instituições, com ou sem patrocínio real, aumentou consideravelmente (Marques 2012, 86 *et seq*. [Quadro 4]), especialmente se considerarmos que o autor omitiu algumas delas na referida lista[134]. Com-

---

131 *Livro de Memoria. Livro Diario em que se lançaõ os pagamentos que se fazem de addiçoens Posteriores ao balanço de 10 de Julho de 1806, e outras desp.as extraordinarias*, *P-Lf* 14, B.2, ff. 35v, 38v, 84 *et seq*., *passim*.

132 *Livro de Memoria* […], *P-Lf* 14, B.2, f. 71v; [Livro de recibos de ordenados, adiantamentos e juros], *P-Lf* 32, B.5, f. 40; [5.º Livro que serve de Registo de Cartas, pertencentes á Thezouraria do Particular.], *P-Lant* ACR, Lº. 2979, f. 64.

133 *Folha das Pessoas que vaõ para o Rio de Janeiro na Fragata Princeza Carlota, e recebem o que se lhes está devendo pelo Particular de S. A. R. athé ao fim de Dezembro de 1810.*, *P-La* 54-XIII-54[19]. Os 466$666 réis recebidos por Marcos Portugal correspondem ao quarto quartel de 1807 (50$000), janeiro a novembro de 1808 (183$334), novembro e dezembro de 1809 (33$332) e todo o ano de 1810 (200$000).

134 Foi possível encontrar duas delas: 04.05 *Tantum ergo* Mib M (obra de 1808 provavelmente destinada a capela privada situada em Almada), e 03.14 Matinas de Sexta feira Santa Dó M [1807-1810?]. Além disso as 4 cantatas com acompanhamento de fortepiano destinadas a particular em Lisboa (*L'amor timido*, RA 038; *Il sogno,* RA 039; *La tempesta*, RA 040; e *La danza*, RA 041), apesar de não estarem datadas, poder-se-ão ter inserido na estratégia referida.

plementarmente, no mesmo período o nome de Marcos Portugal aparece ligado a produções operáticas no Teatro de S. Carlos em pelo menos três ocasiões: *Demofoonte* (*opera seria*, 2.ª música, 15/08/1808, para celebrar o aniversário de Napoleão Bonaparte, RA 034), *La donna di genio volubile* (*opera buffa*, 15/09/1809, para comemorar o primeiro aniversário da retirada dos franceses), e *L'oro non compra amore* (*opera buffa*, 5/01/1810) (Cranmer [1997], 284-290; Carvalhae*s* 1910, *passim*; Marques 2012, 98; Benevides 1883, 95-104). Depois de se ter estado afastado durante a temporada de 1807-8, quando António José do Rego era o *maestro* residente, Marcos Portugal não manteve uma ligação com carácter permanente ao Teatro de S. Carlos na altura em que Lisboa esteve sob o domínio dos franceses[135]. O que se sabe é que, correspondendo a encomenda de um general francês[136], escreveu de raíz uma nova versão de *Demofoonte* (com o libreto de Metastasio modificado por Giuseppe Caravita) numa altura em que Francesco Antonio Lodi teria sido obrigado a administrar o teatro por Junot. Para a composição desta ópera recebeu 480$000 réis.[137] As circunstâncias deste episódio serão de difícil avaliação[138], mas o facto de Marcos Portugal ter

[135] O seu nome está ausente das folhas de salários para o período 18 de julho a 19 de agosto de 1808, e do *Livro Caixa* de 1808. (*P-Ltc* ER 5419, Docs. 5, 7, 13, 15 e 18; [Livro Caixa do Real Theatro de S. Carlos, 1808], *P-Ltc* ER 5416) O *Mestre* [*de Música*] era Pietro Carlo Guglielmi, por assim ser referido nos documentos existentes (ao contrário de Marcos Portugal), recebendo um salário mensal de 100$000 réis. Por essa razão Guglielmi recebeu uma *gratificação* pela cantata que secundou a ópera *Demofoonte* a 15 de agosto, enquanto nenhuma terminologia semelhante é utilizada na nota de pagamento de Marcos Portugal (*P-Ltc* ER 5416). Cf. também a nota 138 *infra*.

[136] "Esta opera foi encommendada a Marcos por um general francez, que morava na rua Formosa (de cujo nome não me lembro) e por ella recebeu (diziam) bom numero de moedas. A copia para o theatro – *a copia a vozes e instrumentos*, foi-me paga por a empresa. [...]" Nota escrita por Joaquim Casimiro da Silva e incluída no autógrafo de *Demofoonte*, por ocasião da sua oferta ao Conde de Farrobo. Guimarães supõe que o general foi Junot, mas Vieira inclina-se para a hipótese de ter sido um seu subalterno (Guimarães 1870, 22 de fevereiro, nota 9; Vieira 1900, II 205-06).

[137] Nota de pagamento a Marcos Portugal: "Lisboa 19 d'Agosto de 1808 / P[*agamento*].a Marcos Antonio Portugal, pela composiçaõ da Opera Demofonte [*sic*]. / R.^{s} 480$000". Nota de pagamento a Guglielmi: "Lisboa 19 d'Agosto de 1808 / P[*agamento*] de gratificaçaõ ao M.^{e} Guglielme [*sic*], pela Cantata para o dia 15 / R.^{s} 80$000" (*P-Ltc* ER 5419, Doc. 18).

[138] Pinheiro Chagas ficciona as circunstâncias da encomenda do *Demofoonte*, num romance nem sempre muito bem informado histórica e musicalmente. Eis uma transcrição parcial do episódio: "[...] no dia 15 de Agosto [...] para que nada faltasse ás pompas do anniversario, Junot mandou chamar ao seu palacio o maestro Marcos Portugal, que dirigia S. Carlos juntamente com o maestro Fioraventi [*sic*]. / Veiu o

musico Portuguez, e encontrou n'um dos magnificos salões do palacio Quintella o duque de Abrantes, recostado com tanto socego, como se não estivesse a findar por dias o seu ephemero poder. / No vão de uma janella Travot, que tinha de ficar governando Lisboa, falava animadamente com Kellermann, que o ouvia pensativo e silencioso. / – Maestro, disse Junot, não tem pelo theatro nenhuma opera nova que se possa cantar hoje, para celebrar o fausto natalicio de sua magestade Napoleão I, imperador dos Francezes e rei de Italia? / – Não, sr.duque, respondeu Marcos Portugal, que era n'essa epoca um homem dos seus quarenta e tantos annos, e ainda que a tivesse como queria v. ex.ª que os artistas a cantassem já esta noite? / – Ora adeus! tornou Junot, com uma pachorra um tanto ironica. Tudo é possivel com um ensaiador como o maestro, e com cantores de tanto talento como a Eckart, Nery, Calderini, Bianchi. E depois, oiça lá, continuou Junot, sempre com o mesmo sorriso ironico, parecera-me ouvir dizer que estava a ensaios uma opera sua, maestro, um *Demophoonte*, que eu ouvi em Milão quando era simples ajudante de campo do general Bonaparte, que comandava o exercito de Italia. É verdade isto que me disseram? / – É sim, senhor, respondeu o maestro com mau modo, por se ver apanhado em flagrante delicto de mentira, mas eu, como auctor da opera, é que não consinto que ella se cante hoje... / – Que é lá isso maestro? acudiu Junot endireitando-se no canapé; porque é que não consente que se cante hoje? / – Porque não quero que a minha musica seja cantada sem os ensaios convenientes, balbuciou Marcos Portugal. / – Ah? muito bem, tornou Junot sempre com a mesma fingida *bonhomia*, sou bastante amigo das artes e bastante admirador das suas obras, maestro, para não querer ter a responsabilidade do *fiasco* de uma sua peça. Mas então [...] póde pôr em scena a sua *Morte de Semiramis*? / – Sr. duque, respondeu Marcos Portugal, fazendo-se ligeiramente pallido, já não tenho em Lisboa a Catalani para me cantar o *Son regina*. / – E não quer que a Eckart lh'o profane, tornou Junot rindo; bem, bem, meu caro maestro, coisas do coração comprehendo-as eu perfeitamente e não quero magoal-o, maestro, fazendo-o ouvir cantar pela Eckart uma aria que a Catalani illustrou. Mas n'esse caso melhor será que voltemos á nossa primeira idéa; o *Demophoonte* já vae muito adiantado nos ensaios, e, ainda que não seja cantado na primeira noite como o seu auctor desejaria, um publico de militares na vespera de uma batalha é pouco exigente, e descance que ha de ter uma ovação! / – Mas general, só por milagre... / – Suppunhamos que é necessario um milagre para que o *Demophoonte* seja hoje cantado, tornou Junot com seriedade; nós os generais Francezes temos um segredo especial para produzir milagres. Falámos ainda agora em Macdonald e em Championnet; sabe de certo, sr. Marcos Portugal, como foi que Championnet obrigou S. Januario em Napoles a fazer o seu milagre annual. Tenho a vaidade de me não suppôr menos habil do que o meu chorado collega, o vencedor de Civita-Castellana; portanto o milagre de S. Carlos hade-se fazer, e esta noite ha de ser cantado o *Demophoonte*. Adeus sr. Marcos Portugal. / [...] Marcos Portugal pallido, com os dentes cerrados, ficára immovel no sitio onde Junot o deixára; a allusão a Championnet indicára-lhe perfeitamente a sorte que o esperava. Championnet ameaçára os conegos de S. Januario de os fuzilar se o milagre se não fizesse; Junot não hesitaria em o mandar fuzilar a elle se o *Demophoonte* não subisse á cena. / Depois de ter visto n'um relance as consequencias da sua recusa, e os meios que tinha para cumprir as ordens do general em chefe, Marcos Portugal, abaixando a

aparentemente colaborado com os franceses tem sido utilizado pelos seus detratores para o acusar de jacobino e simpatizante do invasor francês, e mesmo de traidor do soberano e da pátria.[139]

Apenas dois dias depois de o *Demofoonte* ter sido levado à cena no Teatro de S. Carlos, o exército francês sofreu a primeira derrota infligida pelas tropas aliadas, que se tornou definitiva no dia 21 de agosto no Vimeiro. Seguiu-se a assinatura da Convenção de Sintra no dia 30 desse mês e a retirada dos franceses. No dia 15 de setembro a bandeira portuguesa flutuava novamente no céu de Lisboa. Durante as festas realizadas para celebrar a Convenção de Sintra, o Senado mandou cantar na Igreja de S. António uma Missa e um *Te Deum*; Marcos Portugal e António Leal Moreira não só dirigiram como também foram os autores da música[140].

Nos meses seguintes Marcos Portugal escreve três cantatas para o Real Teatro de S. Carlos: *L'orgoglio abattuto* (1808, RA 044)[141], *La speranza* (1808, "Cantata a S. A. R.", RA 043) e *La speranza o sia l'augurio felice* (13/05/1809, para celebrar o aniversário de D. João, RA 036). De acordo

---

cabeça machinalmente, porque Junot voltava-lhe as costas, saiu da sala" (Chagas 1899, 244-48).

139 Ernesto Vieira é dos autores que mais asperamente critica a conduta de Marcos Portugal, não só relativamente às suas supostas traições para com o Príncipe Regente, D. João, mas também quanto à sua suposta conduta de libertino, mencionando o já referido picaresco episódio com a cantora Rosa Fiorini (Vieira 1900, II 203-08).

140 É possível que as referidas celebrações tenham ocorrido por altura do primeiro aniversário da Convenção de Sintra. Esta informação é fornecida por Ernesto Vieira que viu o programa das festas que então se realizaram. Nessa mesma celebração foi também levada à cena a ópera *La donna di genio volubile* de Marcos Portugal, com a participação de Rosa Fiorini. Os esforços para localizar o dito programa foram até à data infrutíferos (Vieira 1900, II 207; Carvalhaes 1910, 110-11).

141 Segundo informação de Ernesto Vieira, que possuía uma versão para canto e piano, esta cantata foi dedicada a Lord Wellington, de acordo com o título *Cantata em louvor de Lord Wellington* (*P-Ln* M.M.341//23; o copista é António José Soares). A informação do musicólogo deverá estar incorreta porque Arthur Wellesley só recebeu o título de Visconde de Wellington em 1809, o de Conde de Wellington e Marquês de Wellington em 1812, e o de 1.º Duque de Wellington em 1814. Além disso a cantata que pertenceu a Vieira tem letra em português, e a cantata listada por Marcos Portugal tem título em italiano. A obra deverá ser posterior, assim como o autógrafo de um hino para uma ou três vozes e fortepiano que também pertenceu a Ernesto Vieira: *Hÿmno de agradeciment*º*. / A Lord Wellinton. / Este, se poderà cantar com hum, ou / mais vozes, à man*ª*. de coro. / Offerecido, e dedicado ao Ill*mo*. e Excellentissimo / Sr. Marquez de Vagos. / Por seu Autor da Muzica Marcos Portugal*. (*P-Ln* M.M.340//6). (Vieira 1900, vol. II, 226); <http://pt.wikipedia.org/wiki/Duque_de_Wellington> (última consulta 13/12/2008).

com Ernesto Vieira (1900, II 207) e Tinop (1938, II 41-42), o hino final desta última cantata tornou-se o hino oficial português até 1834[142].

João Pinto de Carvalho (Tinop) (*idem*, *ibidem*) fornece informações sobre as moradas de Marcos Portugal desde 1801 até à sua partida para o Brasil, e sobre a estreia da segunda versão do *Demofoonte*:

> Marcos Portugal habitou na rua do Alecrim, n.º 43 moderno, 2.º andar esq., desde 1801 até Junho de 1808. Em Julho deste ano, mudou-se para a mesma rua, n.º 65 moderno, 3.º andar esq., casa que, desde Janeiro de 1809 a Dezembro de 1810, continuou arrendada pelo maestro, embora em Janeiro de 1809 êste se mudasse para a rua de S. Francisco (rua Ivens), n.º 57 [moderno?], 2.º andar esq., no qual residiu até partir para o Brasil. Foi na casa da rua do Alecrim, n.º 43 moderno, que ele compôs a ópera *Demofoonte*, que, por ordem de Junot, lhe fôra encomendada pelo empresário Lodi. Marcos Portugal recebeu 480$000 réis por aquela composição, que subiu à cena em S. Carlos, na noite de segunda feira 15 de Agôsto de 1808. Nesta noite, a família do maestro ocupou o camarote n.º 64 da 2.ª ordem […].

É curiosa (mas possível) a asserção de que a ópera *Demofoonte* foi composta numa casa onde Marcos Portugal só habitou até junho quando a estreia ocorreu a 15 de agosto. Por outro lado, as informações sobre as suas casas de habitação fornecidas por Tinop são corroboradas por duas outras fontes que foi possível encontrar: os Livros Anuais da Irmandade de S. Cecília – *Prezidencia dos Instrumentistas* (1808 e 1810)[143], e *Lisboa de Lés a Lés*, vol. III, de Luiz Pastor de Macedo[144].

Existe prova documental de que Marcos Portugal foi aliciado por cortes estrangeiras, renunciando, no entanto, "ás profuzas vantagens" que lhe ofere-

---

[142] Uma das raras obras de Marcos Portugal a ser editada em vida do compositor: *Hymno patriotico / Da Nação Portuguesa / A Sua Alteza Real / o Principe Regente / N. S. / Para se cantar com muitas vózes / E mesmo a maneira de Coro / Com acompanham^to^. de toda a banda militar / Em Lisboa / No anno de 1810 / Musica de Marcos Portugal* (*P-Ln* CIC, 77 A).

[143] Livros existentes no arquivo da Irmandade mas sem cota. No livro de 1808 (f. 60) está indicada como sua residência a *R. de S. Fr^co^.*, e no de 1810 (f. 50v), a *rua de S. Fr^co^. N^o^. 9. 2^o^. Andar*. O número 9 antigo deverá corresponder ao número 57 moderno mencionado por Tinop.

[144] Depois de confirmar que a Rua Ivens teve o nome de *rua de S. Francisco* ou *de S. Francisco da Cidade*, afirma que entre os seus moradores se incluiu Marcos Portugal: "1809 – O notável compositor Marcos Portugal, que se mudara da rua do Alecrim;" (p. 203).

ciam, mantendo-se fiel ao "Seu Augusto Amo".[145] Embora não seja possível afirmar com exatidão de que Cortes lhe chegaram estas vantajosas ofertas de emprego, ou mesmo se ocorreram neste período conturbado, o facto é que, como veremos, o compositor acabou por ser convocado por D. João para se juntar à Corte no Rio de Janeiro com carácter de urgência, sendo largamente recompensado por ter obedecido e realizado a travessia do Atlântico[146].

*****

Rio de Janeiro (1811-1830)

Divulgação da obra de Marcos Portugal no Brasil antes de 1811

É significativo que a obra de Marcos Portugal fosse conhecida no Brasil pelo menos 12 anos antes da sua chegada em 1811.

---

145 "[...] O seu incansavel desvelo, a sua reconhecida probidade, e ainda mais a nobre generozidade, com que elle renunciou ás profuzas vantagens que lhe offereciaõ Naçoẽs estrangeiras para arrancál-o dos Pés de Seu Augusto Amo, lhe ganharaõ a suspirada distinçaõ de ser escolhido por V. Mag[de] Imperial para Mestres das Imperiaes Princezas [...]" Carta escrita por Joanna Portugal ao Imperador D. Pedro I cerca de um mês depois da morte de seu marido, Marcos Portugal, ocorrida a 17 de fevereiro de 1830 (*BR-Rn* Secção de Manuscritos, C.935-24.3). Na leitura desta carta não fica claro em que exata ocasião da sua vida foi o compositor aliciado por nações estrangeiras. Já o artigo de autor anónimo que constitui a apologia necrológica do compositor é mais claro: "[...] No tempo da invasão Franceza sendo convidado com instancia por várias Cortes da Europa, preferio a todas as liberaes offertas a honra de cumprir o seu dever, accompanhando ao Brasil o Soberano, que retribuiu esta demonstração de fidelidade com signaes evidentes da Sua Real Approvação. [...]" (*Diário Fluminense*, 5 de março de 1830, 203-04, *BR-Rn* Obras Raras, PR-SOR 10(6)). Aqui é referida específicamente a altura das invasões francesas para situar cronologicamente os convites das cortes europeias mas, como vimos, não é correto que MP tenha acompanhado o Príncipe Regente ao Brasil, e sim que correspondeu à chamada do Monarca quando foi convocado em agosto de 1810. Estes documentos serão transcritos na íntegra nas secções **Chegada ao Rio de Janeiro** e **A morte de Marcos Portugal**, *infra*.

146 Circunstâncias muito pouco concordantes com a sua suposta condição de traidor. Traidor da pátria e, por inerência, do Chefe de Estado em funções: o mesmo Soberano que o chama e o cumula de benesses. Além disso, Marcos Portugal poderia não ter acatado a Ordem Real, visto que nem todos os convocados o fizeram: o "Mestre de SS. AA. os filhos do Príncipe Regente", o cantor *castrato* e compositor Giuseppe Totti, foi um dos primeiros a ser convocado a 10 de setembro de 1809, mas não há qualquer vestígio do seu nome em listas ou convocatórias posteriores, ou mesmo da sua presença no Rio de Janeiro. Cf. [*5.º Livro que serve de Registo de Cartas, pertencentes á Thezouraria do Particular.*], *P-Lant* Arquivo da Casa Real, ACR, Livro 2979, f. 45; (Vieira 1900, II 378-381).

O inventário *post-mortem* do professor de José Maurício Nunes Garcia, Salvador José de Almeida Faria, falecido em 1799, inclui muitos espécimes de compositores italianos e portugueses. O inventário foi parcialmente transcrito por Nireu Cavalcanti (2004, 415-8)[147] mas, infelizmente, foi entretanto perdido ou roubado do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro[148]. Marcos Portugal está representado no inventário com 5 (4) obras e os respetivos valores: duas *Missas Pequenas* (2$400 e 0$400 réis), uma *Missa Grande* (3$200 réis), uma *Missa de Trito* (0$600 réis), e um *Credo* (0$600 réis)[149]. Todas elas são anteriores ao período italiano, e a *Missa Grande* deverá corresponder à missa homónima existente em dois arquivos brasileiros[150].

A já mencionada *Relação Autógrafa* publicada por Manoel de Araújo Porto-alegre em 1859 menciona *O Genio Americano*, uma cantata composta em Lisboa no ano de 1806, "para se executar na Bahia" (RA 042) (Marques 2012, 98). Não foi encontrado mais nenhum vestígio desta obra.

Existe prova documental de que, para os desposórios da Princesa D. Maria Teresa com D. Pedro Carlos, ocorridos a 13 de maio de 1810, o Mestre da Capela Real, o Padre José Maurício Nunes Garcia, realizou um

---

147 O inventário de Salvador José inclui 10 compositores portugueses (André da Silva Gomes, António Leal Moreira, Frei António do Rosário, António Teixeira, João Álvares Frovo, João Cordeiro da Silva, João de Sousa Carvalho, José Joaquim dos Santos, Luciano Xavier dos Santos e Frei Manuel de Santo Elias), 12 compositores italianos (Baldassare Galuppi, Davide Perez, Giuseppe Bencini, Giovanni Battista Borghi, Giovanni Battista Pergolesi, Leonardo Leo, Luigi Sabatini, Lustrini (?), Niccolò Jommelli, Niccolò Piccini, Paolo Orgitano, Tommaso Traetta), para além de Marcos Portugal, José Maurício Nunes Garcia, e mais de 125 obras anónimas.

148 A localização original é *BR-Ran*, Inventários *post-mortem*, Maço 303, nº. 5614. Em setembro de 2002, os funcionários do referido arquivo já não conseguiram encontrá-lo.

149 A obra *Missa de Trito* não deverá ser de Marcos Portugal, podendo o subtítulo referir-se a um arcaismo relacionado com o modo *tritus*, ou à autoria do compositor napolitano Giacomo Tritto. A primeira possibilidade é improvável, visto que os teóricos portugueses não utilizam essa terminologia. Agradecemos a Ana Paixão – especialista em tratados portugueses – esta informação.

150 Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (*BR-Rem* MS P-XI-14), e Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense de S. João del Rei (s.c. [Credo Mib M]). Manteve-se em repertório até inícios do século XX, existindo pelo menos um espécime manuscrito em quase todos os arquivos portugueses, confirmando o seu carácter paradigmático. O "Domine Deus", destinado ao pouco usual sexteto de solistas (S, S, A, T, B, B), terá muito provavelmente servido de modelo para a equivalente secção da *Missa de N. S^{ra}. da Conceição* (CPM 106), também escrita para S, S, A, T, B, B, e apresentando evidentes semelhanças estilísticas (Mattos 1970, 153-56; Garcia 2002; Marques 2003; Marques 2012, 689--700; Portugal 2009).

arranjo para tenor e orquestra do "Tu devicto" de um *Te Deum* de Marcos Portugal[151], provavelmente a primeira obra deste compositor cantada na Capela Real do Rio de Janeiro (Mattos 1970, 345; Mattos 1997, 86; Marques 2012, 217-18).

Cerca de um ano antes da sua chegada, Marcos Portugal compôs uma *Missa Festiva que deve ser executada com bastante número de vozes, e com toda a orquestra*[152]. Uma cópia existente no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro (só *Kyrie* e *Gloria*) refere que a obra foi cantada na Real Capela a 16 de julho de 1810, dia que corresponde à festa de Nossa Senhora do Monte do Carmo.[153] De acordo com o autógrafo, os solistas nessa ocasião foram o *castrato* Giuseppe Capranica, dois dos mais assíduos colaboradores do compositor em Portugal – os tenores António Pedro Gonçalves e João Mazziotti –, e aquele que viria a ser o (quase) exclusivo intérprete dos solos de baixo no Rio de Janeiro[154]: João dos Reis Pereira[155]. Na página de rosto lê-se "Composta por ordem de S. A. R. o Príncipe Regente Nosso Senhor". Assim, foi "por ordem" do Príncipe Regente que esta obra foi composta para ser cantada no Rio de Janeiro e, como veremos, foi também "por ordem" expressa do Soberano que Marcos Portugal se juntou à Corte do outro lado do Atlântico.

---

151 O 04.08 *Te Deum* Ré M, a mais internacional obra sacra de Marcos Portugal (Marques 2012, 603-21, 701-16).

152 Trata-se de 01.22 Missa Festiva Fá M. O autógrafo da *Missa* (*Kyrie* e *Gloria*) subsiste no arquivo particular do Maestro Filipe de Sousa, em Alcainça, agora à guarda da Fundação Jorge Álvares. O autógrafo do *Credo* (*Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*) está localizado em *P-La* 48-IV-26 (Marques 2012, 417-23).

153 Padroeira da Igreja do Carmo, que recebera a Capela Real. A festividade respetiva é de 1.ª ordem.

154 De acordo com inscrições do compositor existentes nos autógrafos.

155 O "Laudamus te" está destinado ao contralto Gori, mas Marcos Portugal deveria saber que este cantor só chegaria ao Rio de Janeiro mais tarde: de facto ele só saiu de Lisboa por volta do dia 1 de outubro de 1810. Assim, no f. 50r do autógrafo está uma versão simplificada do "Laudamus te" para soprano, com a indicação: "Na falta do S.^{or} Gori, ou ainda de outro Contralto, q. sufficientem^{te}. pudesse executar osolo Laudamus, então cantarse-há od^{o} solo por algum soprano [...]". É possível que os solos com autoria, não só tenham sido escritos para as capacidades e características técnicas individuais (à exceção de João dos Reis que o compositor ainda não tinha ouvido), como também tenham servido para apresentar os cantores recém chegados à Corte do Rio de Janeiro (Marques 2012, 420-1).

D. João e a música

O Infante D. João estudou música com João Cordeiro da Silva e João de Sousa Carvalho (Pereira 1953-58, I 15 e 16). Não se sabe se era dotado, mas há muitos testemunhos do seu interesse pela música, em especial a música sacra, e do papel fundamental que veio a ocupar na sua vida. Um desses testemunhos é da sua filha, a Infanta D. Maria Isabel, e está contido numa carta escrita em Madrid e dirigida a seu Pai:

> [...] Agora vou dizer a V.M. q. fomos ao Escurial, e a Granja, e vimos as fontes q. são lindas, e optimas, mas eu gustei mais do Escurial porq. he mt.º grande, parecesse mt.º com Mafra, a Igreja he magnifica, e fazem-se as ceremonias mt.º bem e a catuxão [*sic*] perfeitamente, eu lembrei-me mt.º de V.M. pois sei q.to gosta de todas estas couzas. [...] Madrid 4 de Dezembro de 1817 (*apud* Pereira 1938, 69 e 70).

Um outro episódio exemplifica a permanente preocupação de D. João pela música cantada nas várias capelas reais. Quando deixou Mafra, rumo ao Brasil, recomendou ao guardião do convento que lhe desse notícias detalhadas das festividades que aí se realizassem. Fr. Gaspar de Maria Santíssima, de seu nome, desempenhou a ordem de S. A. R. com desvelo, a julgar pelo teor da única carta que sobreviveu, datada de 18 de junho de 1813, e que contém descrições muito detalhadas sobre o ritual e a música cantada, seus intervenientes e autores[156].

Era na música que "buscava lenitivo para os seus desgostos" e era nos templos que procurava refúgio (Pereira 1946, 273). No Rio de Janeiro, por exemplo, a Capela Real era um local muito do seu agrado – quando chovia era aí que se recolhia, longamente, embalado pela música:

> [...] Aqui desde o fim de Setembro [até 30 de dezembro de 1819], pode se dizer que vivemos debaixo d'agua, tem sido bem poucos os dias que não tenha chovido, e mt.º e o pior hé que não obstante isto, o calor é excessivo. [...] Hé sempre incomodo a chuva, porêm aqui hé dobrado para quem hé empregado na Capella, pois como o tempo não dá logar a Sua Mag.e de passear; as tardes são passadas na Igreja, *mudão-se as horas, procura-se a muzica mais comprida para entreter athé á noite* em nenhuma das Oitavas sahimos sem ser de noite. Porêm graças a D.s tenho resestido, e passo sem maior novidade. [...][157]

---

156 A carta dirigida ao confessor do Príncipe Regente, Fr. Joaquim de S. José, está transcrita na íntegra em Pereira (1946, 273-75).

157 Grifo do presente autor. Carta do cónego presbítero da Capela Real do Rio de

O agrado do Príncipe Regente pela música de Marcos Portugal, em específico, vem expresso numa carta a D. Carlota Joaquina:

> [...] A festa esteve boa, cantou-se a missa de Marcos e agora mesmo que são 3 ½ da tarde que faço esta, se acabou o refeitório. [...] Mafra, 18 de Agosto de 1805[158].

É significativa a familiaridade com que é referida "a missa de Marcos" e, para além da comida, a sua inequívoca contribuição para a qualidade da festa.

Ângelo Pereira (1946, 273) refere que a "sua mania musical empolgava-o de tal maneira que deixava por momentos de ser o Rei generoso e bom para se transformar num feroz egoísta". Facto é que D. João era possessivo e ciumento com relação à música composta para a *sua* capela, e especialmente a música composta por Marcos, como está admiravelmente ilustrado na já referida carta datada de 30 de dezembro de 1819:

> [...] ElRey tem huma soffreguidade na musica que se canta na Capella, que athé a não quer emprestar nem p.ª se cantar aqui em algumas Festas que se fazem por fora, não indo Elle assistir. [...] No anno em q. morreo a Raynha e p. as Exequias da mesma Snr.ª compôz Marcos huma Missa de Defuntos, constou aqui não sei se com motivo ou sem elle, que se tinha cantado em Lx.ª. El-Rey soube-o foi pellos ares, e dizem-me que mandara Ordem ao Visconde de Santarem que indagasse se isto era verd.e e quem a tinha remetido d'aqui, protestando de mandar para Angola o q. a tivesse remetido: o mesmo sucede agora com outra do mesmo Marcos chamada da Conceição que aqui se disse ter-se cantado no Porto. Esteve aqui um Conego de Guimaraens meu hospede gostou mt.º de huma Ladainha que Marcos fez pª a Novena do Carmo alternada com o Povo pediu-me se eu lha alcançava, disse-lhe que a pedisse a El-Rey não duvidando que elle lhe desse licença pª a mandar copiar attendendo a ser huma cousa tão pequena; El-Rey remette-o pª Marcos, o qual não sabendo o q. fizesse, falou a S. Mag.e que lhe respondêo que o entretivesse, e q. a musica que elle mandava fazer pª a sua Capella era unicamente pª as suas Funçoens, e que sendo de outro modo, nenhuma differença haveria das suas ás dos outros. [...][159]

Janeiro, António Pedro Gonçalves, endereçada ao cónego da Basílica Patriarcal de S. Maria em Lisboa, D. Casimiro Vasques da Cunha, e datada de 30 de dezembro de 1819 (*apud* Pereira 1946, 276) .

158 *BR-PEm*, Arquivo da Casa Imperial do Brasil, I-17-08-1805-JVI. P. c 1-3.

159 Carta de António Pedro Gonçalves (*apud* Pereira 1946, 277).

A preocupação do Príncipe Regente com o repertório a ser utilizado nas capelas reais está também presente na ordem que o principal copista da Casa Real – um dos mais influentes e prolíficos de sempre em Portugal –, Joaquim Casimiro da Silva, recebeu alguns meses antes da partida de Marcos Portugal para o Brasil:

> Para Joaquim Cazemiro / Faz-se necessario que v. m.^{e} se desocupe de qualquer obra do Theatro por ser m.^{to} precizo que empregue todo o tempo na Copia da Muzica que devo mandar para o Serviço da Capella Real do Rio de Janeiro, devendo principiar pela Partitura, que Marcos lhe hade entregar, e logo que esteja finda esta copia v.m.^{e} me avizará para lhe remeter outras: Recomendo-lhe a sua exacçaõ costumada e toda a possivel brevidade / 18 de Setembro de 1810[160]

Transmitida pelo Tesoureiro do Particular – João Diogo de Barros Leitão e Carvalhosa –, esta ordem significativamente ocorre exatamente um mês e meio depois da primeira convocação de Marcos Portugal: a ideia subjacente deveria ser que o compositor levaria cópias de músicas do reconhecido agrado do soberano (obras do próprio ou de outros compositores, os gostos musicais de D. João eram certamente do conhecimento de Marcos) para poderem integrar o repertório da Capela Real do Rio de Janeiro. Além disso, é significativa a total inexistência de autógrafos das muitas obras compostas para a Basílica de Mafra, sugerindo que também eles atravessaram o Atlântico[161], tendo continuado na posse do compositor quando a Corte regressou a Portugal, mas vindo mais tarde a ser vendidos pela família do compositor. Esta última asserção parece ser a conclusão lógica de um *Annuncio* publicado no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro a 26 de agosto de 1834:

> Se algum Sr. Professor, ou mesmo curioso quizer comprar *2 caixotes (não pequenos) de diversas composições de musica, partituras originaes*, e do melhor gosto que neste genero tem apparecido, sendo o seu o seu [*sic*] autor o insigne e bem conhecido Marcos Antonio Portugal, cujas producções se deixarão patentear em alguns paizes Estrangeiros, de que lhe resultou o melhor conceito pelo bom acolhimento, e particular consideração a seu auto [*sic*], etc.; podem dirigir-se á rua da Conceição n. 12, 1.º andar[162].

---

160 [5.º Livro que serve de Registo de Cartas, pertencentes á Thezouraria do Particular.], *P-Lant* ACR, Lº. 2979, f. 59v.

161 A surpreendente quantidade de versões novas feitas no Rio de Janeiro das obras destinadas aos seis órgãos da Basílica de Mafra e às vozes dos monges arrábidos, sugere que Marcos Portugal tinha acesso aos autógrafos. É mesmo provável que D. João VI não tivesse conhecimento disso, senão teriam voltado com o Monarca, juntamente com os outros autógrafos hoje existentes na Biblioteca da Ajuda.

162 Grifo do presente autor. As duas hipóteses mais prováveis para os habitantes da Rua

Chegada ao Rio de Janeiro

De acordo com uma lista existente no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, e contrariando alguns manuais de história, apenas dois músicos acompanharam a Família Real a 29 de novembro de 1807: o organista e seminarista de Vila Viçosa, José do Rosário Nunes, e o professor de cantochão, o Padre Francisco de Paula Pereira[163]. A constituição e organização da Capela Real no Rio de Janeiro, que nos primeiros tempos contou com os músicos locais e com o Mestre de Capela José Maurício Nunes Garcia[164], recebeu a atenção pessoal do Príncipe Regente. Este facto está claramente expresso na documentação referente ao "Real Bolsinho" existente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, onde está transcrita a correspondência mantida pelo Tesoureiro do Particular, João Diogo de Barros Leitão e Carvalhosa, mais tarde Visconde de Santarém, o homem da confiança do Príncipe Regente em Lisboa[165]. A partir de setembro de 1809 e continuando em ritmo regular até finais de 1812, vários músicos foram por "ordem expressa de S. A. R." mandados viajar para o Rio de Janeiro. Entre estes figuram os castrados Giuseppe Gori, Antonio Cicconi e Giuseppe Capranica, os dois tenores António Pedro Gonçalves e João Mazziotti, e o fagotista Nicolau Heredia[166].

O nome de Marcos aparece pela primeira vez integrado numa extensa lista datada de 3 de agosto de 1810:

> Para a Regencia / Senhor / Tendo Ordem imediata de V. A. R. para enviar para o Rio de janeiro alguns effeitos pertencentes ao R. Serviço e juntam.te Criados, e familias d'outros, levo a Prezença de V. R. A. a rellaçaõ das pessôas que saõ mandadas hir para aquella Corte: e para aquellas Reaes ordens terem o seu devido effeito, he necessario que V. A. R. Ordene que se me participe o numero de Caixas, e de Pessoas que poderaõ hir agora em algumas das embarcações da Corôa que estejaõ a seguir viagem, que se passem os passaportes aquelles que os pedirem

---

da Conceição, 12, 1.º andar são a sua mulher Maria Joanna, que lhe sobreviveu, e/ou o seu irmão Simão Portugal, que em 1834 era Mestre da Capela Imperial.

163 *BR-Ran*, Casa Real e Imperial, Cx. 625, Pc. 3, Doc. 2 – 1 (Cardoso 2005, 55-56). A numeração das caixas da Casa Real e Imperial no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro (*BR-Ran*) foi entretanto mudada. Eis a correspondência com a numeração antiga: Cx. 612 = Cx. 1, Cx. 613 = Cx. 2, Cx. 616 = Cx. 4, e Cx. 625 = Cx. 12.

164 Nomeado a 26 de novembro de 1808 (Mattos 1997, 68-70, 232 (nota 94)).

165 [5.º Livro que serve de Registo de Cartas, pertencentes á Thezouraria do Particular.], *P-Lant* ACR, Lº. 2979.

166 *Id.*, f. 45r *et seq.*.

> sendo designados na sobredª. Rel.aõ pelo que do R. erario se ordene Estações competentes que se pague aos que eu designar, e que se me entregue aquella quantia que eu julgar necessario para pagar aquelles q' estaõ pelo Particular de V. A. R. que á vista do exposto Mandará o que for Servido. / Lxª. 3 de Agosto de 1810. // Rellaçaõ das Pessoas que por ordens imediatas de S. A. R. O Principe Regente Nosso Senhor devem hir para o Rio de Janeiro. / Pertencentes a S.ta Igreja Patriarchal – Monsenhor Mendonça, Seu irmaõ, e hum criado, 3 / Feliz Ferreira [mestre de cerimónias da Patriarcal], Hum Criado, 2 / Francisco Pedro Moutinho [dos Reys], Dous sobrinhos, 3 / Marcos Portugal, Mulher 1 Cunhada 1 Criado, 4 / Antonio Joze Soares, Trez irmaõs, 4 / Joze Gori, Hum Criado, 2 / Francisco Ceconi, Hum Criado, 2 / […] Muzico da Camara, Antonio Heredia, 1 [...] / Organrº. – Antonio X.er Machado Cerveira, Seis pessôas de Familia, 7. Total – 161 pessoas[167]

A 7 de janeiro do ano seguinte é convocado individualmente com carácter de urgência:

> S. A. R. O Principe Regente Nosso Senhor Foi Servido Ordenar que o mestre do Seminario Marcos Portugal fosse para o Rio de Janeiro servir o Mesmo Senhor n' aquella Côrte; e porque deve partir na primeira Embarcaçaõ da Coroa q sahir para a refferida Corte, faz-se necessario q Vm.e dê as providencias necessarias para elle ser pago dos Ordenados que se lhe devem, e de trez Mezes adiantados [...][168]

Depois de ser forçada a "entrar arribada" no porto de Lisboa, provavelmente devido a problemas mecânicos, a Fragata Princesa Carlota finalmente partiu depois do dia 6 de março[169], chegando ao Rio de Janeiro a 11 de junho de 1811 (Esparteiro 1978-80, III 70). A bordo seguia o Mestre de Música Marcos Portugal, e uma comitiva de mais quatro pessoas que incluía a sua mulher Maria Joanna[170]. Ao contrário do que está escrito em quase todas as

---

167 *Id.*, f. 57r-v.

168 *Id.*, f. 64r.

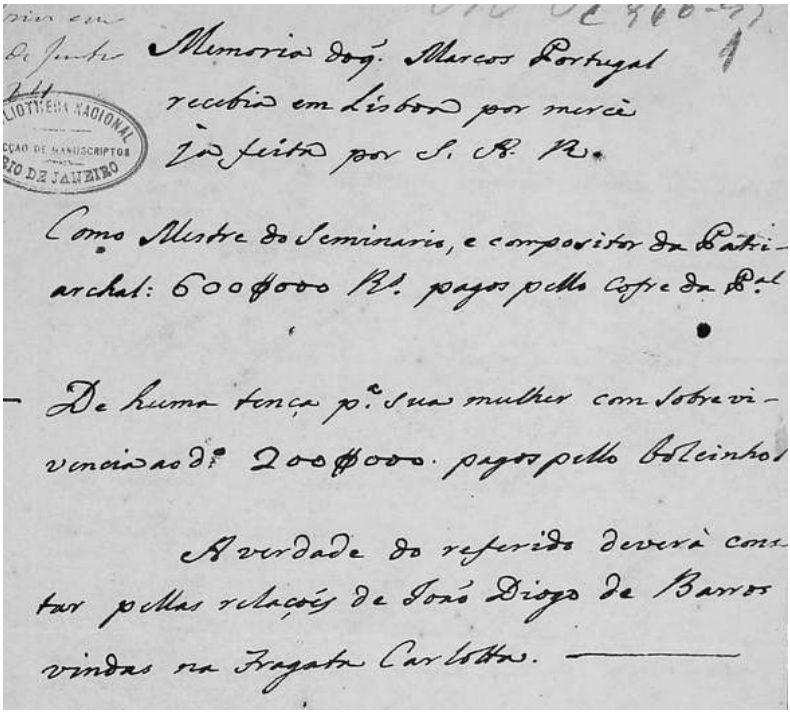
169 *Id.*, f. 66v. A partida teria finalmente ocorrido a 16 ou 17 de março, de acordo com a primeira carta enviada pelo ajudante das reais bibliotecas, Luís Joaquim dos Santos Marrocos, a seu pai, ainda em viagem para o Brasil: embora não datada, Marrocos refere que decorreram "[..] 27 dias de viagem [...]" desde a partida, e que a carta é escrita "Em 6.ª feira de Paixão" que, nesse ano de 1811 ocorreu a 12 de abril. Também viajou um número não especificado de caixas contendo parte da Biblioteca Real (Marrocos 2008, 77-78; Garcia 1939, 5, 6, 29 e 30).

170 Não especificadas mas, para além de Marcos Portugal e a sua mulher Maria Joanna, a comitiva deveria incluir a sua cunhada e, possivelmente, os seus amigos e

biografias, e com a possível exceção de Marianna Scaramelli, nenhum músico parece ter acompanhado o Mestre de Música.

A estratégia do Príncipe Regente. Mestre de Suas Altezas Reais e Diretor de Música da Corte

Na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro existe um importante documento autógrafo em que Marcos faz saber o que recebia em Lisboa como Mestre do Seminário e compositor da [Santa Igreja] Patriarcal, e suplica a S. A. R. uma ração de Mestre, e o exercício de Mestre de Música de SS. AA. RR. (Quadro V):

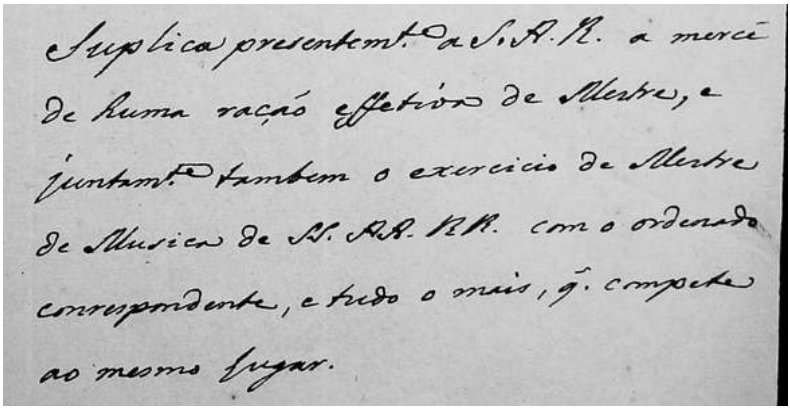

Memoria dog.ª Marcos Portugal
recebia em Lisboa por mercê
Já feita por S. A. R.

Como Mestre do Seminario, e compositor da Patri-
archal: 600$000 Rs. pagos pello Cofre da R.al

De huma tença p.ª sua mulher com sobrevi-
vencia ao d.º 200$000. pagos pello Boleiro

A verdade do referido deverá con-
star pellas relações de João Diogo de Barros
vindas na Fragata Carlotta. ———

colaboradores: a cantora Mariana Scaramelli e o seu marido, o bailarino Luiz Lacombe [Luigi Lacomba], que viria a ser o mestre de dança de SS. AA. Imperiais, as filhas de D. Pedro I. O que é certo é que não incluía o seu irmão Simão Portugal, como está escrito em muitas biografias. Este, na companhia de sua mulher e dois filhos, viajaria na nau S. Sebastião que deverá ter saído de Lisboa em maio de 1812. [5.º Livro (...) do Particular], *P-Lant* ACR, Lº. 2979, ff. 64r, 64v, 75v, 76r, 77r, 77v, 78r.


Suplica presentem.te a S. A. R. a mercê
de huma raçaõ effetiva de Mestre, e
juntam.te tambem o exercicio de Mestre
de Musica de SS. AA. RR. com o ordenado
correspondente, e tudo o mais, q.e compete
ao mesmo lugar.

Quadro V: Memória do q' Marcos Portugal / recebia em Lisboa por Mercê / já feita por S. A. R., manuscrito autógrafo

> Memória do q' Marcos Portugal / recebia em Lisboa por mercê / já feita por S. A. R. // Como Mestre do Seminario, e compositor da Patri- / archal: 600$000 R^s^. pagos pelo cofre da P^al^. // De uma tença p^a^. sua mulher com sobrevi- / vencia ao d^o^.: 200$000. pagos pello bolcinho. // A verdade do referido deverá cons- / tar pellas relaçoēs de Joaõ Diogo de Barros / vindas na Fragata Carlotta. // Suplica presentem^te^. a S. A. R. a mercê / de huma raçaõ effetiva de Mestre, e / juntamen^te^. tambem o exercicio de Mestre de Musica de SS. AA. RR. com o ordenado / correspondente, e tudo o mais, q' compete / ao mesmo lugar[171].

De acordo com o despacho anexo[172] e com os avisos seguidamente transcritos, todas as suas pretensões foram satisfeitas: os 600$000 réis anuais correspondentes às funções no Seminário e na Patriarcal pagos pela folha da Capela Real, e o resto pago pelo Real Bolsinho – 480$000 réis como Mestre de Música de SS. AA. RR., 200$000 réis da tença concedida a Maria Joanna, para além de 240$000 réis anuais para pagamento de rendas:

> O Thesoureiro da Capella Real Joaquim Joze de Aze – / vedo metta em Folha a Marcos Portugal Mestre de / Musica de Suas Altesas Reaes com a quantia de / seis centos mil reis em cada hum anno, que elle ven – / cia em Lisboa como Mestre do Seminario e Compositor / da Patriarcal. E com o seu competente conhecimento / de recibo lhe será levada em conta

171 *BR-Rn* Secção de Manuscritos, C.966-49.1.

172 *BR-Rn* Secção de Manuscritos, C.966-49.2.

> esta quantia nas que / der do seu recebimento Rio de Janeiro em 23 de Junho / de 1811 = Com a Rubrica de Sua Excelencia [Conde de Aguiar][173]
> Para o Visconde de Villa Nova / da Rainha // Havendo o Principe Regente Nosso Senhor / Nomeado a Marcos Portugal para Mestre de Mu-/ sica de Suas Altezas Reaes: He Servido que por este Serviço vença o Ordenado de quarenta mil reis / por mez, e duzentos e quarenta mil reis annualmente / para pagamento das casas da sua habitação. O que / tudo lhe deve ser satisfeito pelo Seu Real Bolsi-/ nho, assim como a Tença de duzentos mil reis que foi / concedida em Lisbôa a sua Mulher com sobreviven- / cia para elle, de que lhe faz Mercê mandar conti- / nuar nesta Corte = Deos guarde a V. S. = Paço em 23 / de Junho de 1811 = Conde de Aguiar[174].

Os dois últimos avisos dão conta de mais duas benesses concedidas ao Mestre de Suas Altezas Reais:

> Para o Conde do Redondo // Ill^mo^. e Ex^mo^. Sñr. = O Principe Regente Nosso / Senhor He servido que V. Ex^a^. passe as Ordens neces- / sarias,

---

[173] *Livro 1º de Avisos e Portarias sobre a Fazenda (1808-20)*, *BR-Ran* Série Interior – Gabinete do Ministro, IJJ[1] 43, f. 111v. De notar que o pagamento pela folha da Capela Real corresponde aos cargos que já detinha em Lisboa, "Mestre do Seminario e Compositor da [Santa Igreja] Patriarcal", e não ao cargo de Mestre de Capela. Além disso era prática corrente os Mestres de Solfa do Seminário da Patriarcal comporem para a Igreja Patriarcal. Isso mesmo se pode concluir do conteúdo de um aviso datado de 20 de outubro de 1780, escrito pelo Cardeal Patriarca e transcrito no capítulo dedicado aos Mestres de Capela da tese de doutoramento de Cristina Fernandes (2010, 208), e relacionado com um aumento de ordenado ao Mestre de Capela da Patriarcal, Gregório da Silva Henriques: "[...] he Sua Majestade servida mandar lhe acrescentar mais quarenta mil reis por anno [...] com a obrigação porem de compor as Solfas de Cantochão dos Officios, que de novo se lhe mandar; e ordenar todos os Livros de Cantoria, que forem precisos para qualquer função da Capella ou da Bazilica; *mandando também compôr a Muzica de Canto de Órgão, ou Canto de Estante, as Missas, os Motetes, ou Himnos aos Mestres do Seminário, que recebem ordenado com obrigação de Compositores*." (*P-Lant* Patriarcal, Igreja e Fábrica – Avisos, Cx. 59) Grifo do presente autor. Agradecemos à musicóloga Cristina Fernandes, que não só cedeu a transcrição, como chamou a atenção para estas raras e significativas informações, que vêm reforçar o facto de os Mestres de Capela da Patriarcal não terem normalmente como suas atribuições a composição de música a canto de órgão. Por outro lado, fundamenta o facto de que parte das atividades de Marcos Portugal enquanto Mestre do Seminário era a composição.

[174] *Livro 4º da Corte (1811-12)*, *BR-Ran* Série Interior – Gabinete do Ministro, IJJ[1] 186, f. 19v.

> para que pela Real Ucharia se de a racão [*sic*] com- / petente diariamente a Marcos Portugal, Mês- / tre de Musica de Suas Altezas Reaes. O que / de Ordem do mesmo Senhor participo a V. Exª. Pa- / ra que assim o execute = Deos guarde a V. Exª. = / Paço em 23 de Junho de 1811 = Conde de Aguiar[175].

> Para o Marquez de Vagos // Illmo. e Exmo. Sñr = O Principe Regente Nosso / Senhôr He servido que V. Exª. mande pôr em / todos os dias de lição huma Sege das Reaes Ca- / valharices [*sic*] á porta de Marcos Portugal, Mestre / de Musica de Suas Altezas Reaes, para o conduzir para o Paço, e dahi para a sua casa, depois de acabada a dita lição. O que participo a / V. Exª. para que assim se execute = Deos guar- / de a V. Exª. = Paço em 23 de Junho de 1811 = / Conde de Aguiar[176].

Estas quantias seriam aumentadas pelo "Ofício de Escrivão da Chancelaria da Relação da Casa da Suplicação do Brasil" que o Príncipe Regente lhe concedeu a 30 de agosto de 1813[177]. De facto, a fazer fé na informação fornecida por Luís dos Santos Marrocos, "muito substancialmente aumentadas". O bibliotecário de D. João, em carta dirigida a seu pai datada de 28 de setembro de 1813, avalia a mercê concedida a Marcos Portugal entre 4 e 5 mil cruzados, o equivalente a pelo menos 1.600$000-2.000$000 réis, uma soma enorme equivalente ao que ele recebeu de ordenado no Teatro de S. Carlos durante as temporadas de 1805-6 e 1806-7:

> [...] O Placido, irmão do Melitão, morreo há dias de suas grandes molestias, e com elle vagarão 3 Officios: o maior, q. he de Inqueridor das Justificações do Reino no Conselho da Fazenda, e q. rende de 4 p.ª 5 mil cruzados, foi logo requerido por 36 pessoas, entre elles alguns GuardaRoupas; porem a todos elles foi preferido o S.r Marcos Antonio Portugal, a q.m S. A. R. conferio a propriedade do d.º Officio, com hũa Pensão de 400$000 r.s annuaes para a irmã do d.º Placido, ora recolhida aqui no Convento da Ajuda [...] (Marques 2000, 15).

No entanto há discrepâncias na informação fornecida por Santos Marrocos e as fontes primárias encontradas: 1. O ofício mencionado por Marrocos

---

175 *Id., ibid*.

176 *Id., ibid*. Estes quatro avisos foram por vez primeira transcritos por Ayres de Andrade (1967, II 215) sem indicar a localização da fonte, e também por Cleofe Person de Mattos (1997, 89 e 240 (Nota 137)), com a indicação "Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, 4 avisos".

177 *BR-Ran* Registo Geral das Mercês, Cod. 137, Vol. 26, ff. 138v-140; *BR-Ran* Ministério do Império/Graças Honoríficas, Cod. 15, Vol. 3, ff. 115 e 115v.

é o de "Inquiridor das Justificações do Reino no Conselho da Fazenda" ao invés de "Escrivão da Chancelaria da Relação da Casa da Suplicação do Brasil"; 2. Como se verá mais adiante, a irmã de Plácido Manoel Álvares da Silva recebeu de pensão anual 150$000 réis ao invés de 400$000 réis, número fornecido por Santos Marrocos; 3. Numa relação de ordenados da Casa da Suplicação datada de 1823, Marcos António Portugal, "Escrivaõ da Chancellaria da dita", aparece na lista com 80$000 réis[178]. A hipótese mais plausível passa pelo equívoco de Santos Marrocos, que terá confundido os dois ofícios. Esta hipótese parece ser corroborada pelo facto de, segundo informação do próprio Marrocos, terem vagado *três* ofícios pela morte de Plácido da Silva. É o seguinte o teor completo da mercê concedida a Marcos:

> Em Petição de Marcos Antonio Portugal // Attendendo ao que o Supplicante representa: Hey por bem / fazer-lhe Mercê da Propriedade do Officio de Escrivão / da Chancellaria da Relação da Caza da Supplicação do / Brazil, vago por fallecimento de Placido Manoel Alvares / da Silva, ultimo Proprietario, com a Pensão de cento e / cincoenta mil reis annualmente para Dona Anna / Innocencia Vellosa da Costa Silva, Irmãa do dito fale- / cido em quanto viva for. A Meza do Desembargo do / Paço o tenha assim entendido, e lhe mande passar os despa- / chos / necessarios. Palacio do Rio de Janeiro em trinta de Agosto / de mil oito centos e treze. Com a Rubrica do Principe / Regente Nosso Senhor[179].

Marcos Portugal não só tinha sido convocado com carácter de urgência, como tinha sido bem recebido e amplamente recompensado pela sua disponibilidade e obediência[180].

Note-se novamente que, formalmente, o seu título é "Mestre de Suas Altezas Reais", os filhos de D. João, e assim aparece referido em todas as fontes primárias do período, incluindo a mais significativa de todas: o aviso do Conde de Aguiar ao tesoureiro da Capela Real do Rio de Janeiro, ordenando-lhe o lançamento do nome de Marcos Portugal na respetiva folha de vencimentos. Se o seu cargo fosse de "Mestre da Capella Real", certamente que assim seria referido neste documento. Com exceção do cargo de *Maestro* no Teatro de S. Carlos, as suas funções nominais mantiveram-se de Portugal para o Brasil (Mestre do Seminário e compositor da Patriarcal, e Mestre de Suas Altezas Reais), sendo a única diferença a confirmação como

---

178 *Exposição do estado da Fazenda Pública*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1823, p. 220 (*apud* Correia 2006, 180).

179 *BR-Ran* Ministério do Império/Graças Honoríficas, Cod. 15, Vol. 3, ff. 115 e 115v.

180 Antes de regressar a Portugal, D. João VI, conceder-lhe-ia ainda uma Comenda da Ordem de Cristo.

professor de música dos infantes, acrescida da respetiva renumeração, visto que já a 18 de janeiro de 1807 tinha adquirido o direito a "uzar da Farda que compete aos Mestres de Suas Altezas Reaes".

O único Mestre da Capela Real era o Padre José Maurício Nunes Garcia e, a partir de 1 de abril de 1816, num período de grande incremento de trabalho, também Fortunato Mazziotti. Se alguma dúvida ainda pudesse subsistir, ela seria certamente dissipada pelos Almanaques do Rio de Janeiro publicados pela Impressão Régia referentes ao período de 1811 a 1817, onde o nome de Marcos Portugal nunca é referido: nos anos 1811, 1816 e 1817 o único "Mestre da Capella" é José Maurício Nunes Garcia[181].

O facto de Marcos Portugal não ter sido, formalmente, Mestre da Capela Real, ainda hoje não assimilado e refletido na literatura da especialidade, deu origem a efabulações e equívocos, tornando-se importante uma clarificação.

Para melhor compreendermos o papel do(s) Mestre(s) da Capela Real e a sua articulação com as atribuições de Marcos na Corte do Rio de Janeiro, é necessário analisarmos não só o calendário litúrgico, mas também a estratégia de representação do Príncipe Regente.

As festas eram hierarquizadas de acordo com a dignidade da celebração, existindo na Capela Real e Imperial quatro ordens[182]; nos *Estatutos da Santa Igreja Cathedral e Capella Real do Rio de Janeiro*[183], existe uma tabela nomeando os dias e as funções solenes e classificando-os[184] (Quadro VI):

---

[181] *Almanack da Corte do Rio de Janeiro para o anno de 1811,* Rio de Janeiro, Impressão Régia, (*Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, 1969, CCLXXXII 132); *Almanach do Rio de Janeiro para o anno de 1816,* Rio de Janeiro, Impressão Régia (*op. cit.*, 1965, CCLXVIII 205); *Almanach do Rio de Janeiro para o anno de 1817,* Rio de Janeiro, Impressão Régia (*op. cit.*, 1966, CCLXX 243). Os nossos agradecimentos a André Cardoso pelas transcrições relativas à Capela Real referentes aos almanaques de 1816 e 1817.
Ayres de Andrade, a propósito do suposto papel secundário do Padre José Maurício na Capela Real e da suposta ditadura exercida por Marcos Portugal, escreve algo incompreensível e surpreendente: "[...] [Na Capela Real] não passava José Maurício de maestro substituto ao passo que o outro [ou seja MP] era realmente o maestro titular, *embora não exercesse oficialmente o cargo*." Grifo do presente autor. O que a frase tem de surpreendente é que poucos parágrafos antes Andrade afirma que Marcos Portugal foi mestre da Capela Real (Andrade 1967, I 30-36).

[182] Mais tarde houve duas reduções, havendo apenas três ordens em 1849 (Cardoso 2001, 41-47).

[183] Alvará de 27 de setembro de 1810. Approva e confirma os estatutos da Capella Real do Rio de Janeiro" in *Collecção das Leis do Brazil de 1810*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1891, pp. 153-210.

[184] *Id.*, 179-81.

Estatutos da Santa Igreja Cathedral e Capella Real do Rio de Janeiro
[aprovados e confirmados por alvará de 27 de setembro de 1810]
Dias e funcções solemnes (Título VI, § IX):
1.ª Ordem: 10
2.ª Ordem: 25
3.ª Ordem: 18
4.ª Ordem: 47
Total: 100

Quadro VI: Número de dias de cada ordem de solenidade na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro

O mesmo parágrafo dos *Estatutos* descreve sucintamente e de acordo com a ordem, quais as cerimónias *de música* e respetivo efetivo instrumental utilizado[185], num total de mais de duzentas por ano[186]. Se a estas acrescentarmos as celebrações de exéquias, aniversários natalícios e dias onomásticos de Pessoas Reais, além das constantes cerimónias de ação de graças, compreendemos o árduo trabalho do Mestre de Capela, o Padre José Maurício Nunes Garcia, responsável pela direcção da Capela Real, mas não necessariamente pela composição de novas obras. Tanto o *Vocabulario Portuguez & Latino* de Raphael Bluteau (1716, V 457)[187] como o *Diccionario da Lingua Portugueza* de Antonio de Moraes Silva (1813, II 294)[188] não mencionam a atividade de compositor como sendo uma das atribuições explícitas do "Mestre da Capella"[189], o que está de acordo com a tradição da Capela Real

185 Que variava entre "toda a musica" (orquestra), e simplesmente órgão, ou órgão e "bassos" (fagotes e contrabaixos). *Id.*, 179 (Cardoso 2001, 41-42).

186 A razão para a aparente discrepância para a tabela anterior prende-se com o facto de ser frequente haver mais do que uma cerimónia no mesmo dia.

187 "Mestre da Capella. Aquelle que governa os Cantores, fazendo o compasso, & emendando os que errão."

188 "*Mestre da Capella*; o que governa os Cantores, faz o compasso, &c."

189 Os referidos *Estatutos da Santa Igreja Cathedral e Capella Real do Rio de Janeiro* referem-se às atribuições do Mestre da Capela nos seguintes termos: "Título IV. [...] § XII. O Mestre da Capella, os Organistas, os Cantores e Musicos todos do côro de cima serão promptos em se apresentarem na Igreja nos dias e horas competentes, e executarem todas as cantorias que vão declaradas nestes Estatutos, e todas as mais que forem do costume, ou novamente lhes forem determinadas por ordem de Sua Alteza Real. E em quanto lhes não prescrevemos um regimento proprio, se o julgarmos necessario para o futuro com o beneplacito do mesmo Augusto Senhor, observarão as regras seguintes: I. Será o Mestre da Capella, e nas suas faltas o Musico mais antigo, ou o Organista, obrigado a vigiar sobre a residencia de todos os outros, e a dar parte cada dia ao Apontador das faltas de cada um delles, para serem

portuguesa do século XVIII, e inícios do século XIX: os seus mestres não se distinguiram pela atividade compositiva. Como já foi referido, criadores ilustres como Domenico Scarlatti, David Perez ou João de Sousa Carvalho não foram Mestres da Capela Real mas sim Mestres de Música de SS. AA. RR.[190]. O facto de um compositor da reconhecida qualidade de José Maurício ter enriquecido enormemente o repertório da Capela Real no período 1808-1811, mesmo que para isso tenha modificado o seu estilo pessoal adaptando-o ao "gosto" vigente na Capela Real (Mattos 1997, 93-102, *passim*; Pacheco 2007, 274-286, *passim*), foi um fenómeno que transcendeu os padrões de funcionamento estabelecidos e abona em favor do Mestre da Capela, que exerceu o seu cargo para além do que lhe era formalmente exigido sem ter, para isso, recebido qualquer pagamento. Isso mesmo está pungentemente expresso na carta que endereçou a D. Pedro em 1822, solicitando compensação para esse trabalho adicional (Mattos 1997, 68-70, 157--161, 232 (notas 94, 95 e 96))[191].

Uma análise do catálogo temático da obra religiosa de Marcos Portugal permite verificar que, no período 1810-1821, a sua produção de novas obras ou novas versões de obras com alterações substanciais, praticamente se restringiu às cerimónias de 1.ª ordem, e às celebrações de maior significado sociopolítico, incluindo aniversários, batizados, exéquias, casamentos, e a Aclamação de D. João VI (Quadro VII).

Torna-se óbvio que uma das razões para a convocação de Marcos Portugal passava pela responsabilidade da composição da música, em especial aquela destinada às funções de primeira ordem, e às várias celebrações de importância sociopolítica. Assim se afigura a divisão de tarefas: o Padre José Maurício ocupava-se da logística, arquivística, organização, direção e bom andamento da música que o sobrecarregado calendário litúrgico anual

---

apontados segundo os dias e funcções a que faltarem, do modo que se acaba de dizer a respeito dos Thesoureiros. II. Poderão e deverão, além disso, ser multados pelo Mestre da Capella segundo a qualidade do erro que commetterem, não passando a multa nas primeiras tres vezes da metade da quantia correspondente a um dia do seu ordenado; e devendo passar-se ao dobro e tresdobro desta pena nos casos de reincidencia e contumacia, e applicando-se sempre para a fabrica da Igreja." "Alvará de 27 de setembro de 1810. [...]" in *op. cit.*, 174.

190 Cf. a nota 126.

191 "A Carta nunca teve resposta nem despacho." A chegada de Marcos Portugal ao Rio de Janeiro deverá, ao contrário do que está consignado na literatura da especialidade, ter representado um enorme alívio para o Padre José Maurício: a partir desse momento ficou mais liberto para compôr para outras instituições fluminenses e obter algum provento extra, situação bastante diversa da anterior. Esta asserção foi adaptada de uma ideia de Antonio Campos, a quem agradeço.

1.ª Ordem	12
2.ª Ordem	3
[6.ª feira Santa, Corpo de Deus, S. João Batista]	
Exéquias, aniversários, casamentos, batizados, Aclamação de D. João VI	6
Ação de graças/Por ordem de S. A. R. N. S.	7
[inclui obras perdidas – 5]	

Quadro VII: Obras religiosas de Marcos Portugal, 1810-21

implicava, para além da maioria dos ensaios do coro e da orquestra[192], enquanto Marcos Portugal se responsabilizava pela composição e direcção[193] da música a ser cantada apenas nas festividades mais importantes, em particular aquelas em que Sua Alteza Real, a Corte, e outros altos dignitários estivessem presentes, além das aturadas responsabilidades didáticas advindas do facto de ser o Mestre de SS. AA. RR.[194]. Esta divisão de tarefas e *modus operandi*, como já foi referido, foi a norma da Capela Real desde o reinado de D. João V.

A estratégia e os motivos do Príncipe Regente, e o papel que tinha destinado a Marcos Portugal eram ainda mais abrangentes, como se torna evidente pela carta que este recebeu menos de 4 meses depois da sua chegada:

> [...] Pedindo o decoro, e a decencia, que as Peças de Muzica, que se / pozerem em Scena nos Theatros Publicos desta Corte *nos dias, em que o Principe Regente Nosso Senhor faz a honra de ir as – / sistir*, sejaõ

192 A sua atividade composicional para a Capela Real não cessou completamente mas, em relação ao período 1808-1811, sofreu uma redução drástica.

193 As ocasiões em que, efetivamente, "fez o compasso" na Capela Real, dirigindo obras suas, terão sido responsáveis pela atribuição do título "Mestre da Capella" por diversos observadores menos informados, e contribuíram para gerar o equívoco que depois se propagou.

194 A julgar pelos muitos espécimes existentes na Biblioteca Nacional de Portugal, no Museu Imperial de Petrópolis (Brasil) e no Arquivo Geral do Palácio Real (Madrid), sobretudo adaptações de trechos de óperas para vozes e pianoforte, esta tarefa deverá ter sido muito exigente. Estas atribuições funcionais são confirmadas numa passagem da já referida carta de António Pedro Gonçalves de 30 de dezembro de 1819: "[...] O mesmo Marcos me disse que em quanto a huma Missa nova, elle não podia prometer-lhe se a poderia fazer pois sempre está ocupado com as Liçoens dos Senhores e com composiçõens novas [...]", (*apud* Pereira 1946, 277).

executadas com a regularidade, e boa ordem, que saõ / indispensaveis em taes occasioens, e concorrendo na Pessoa de V. M^ce^. / todas as circunstancias de intelligencia, e prestimo, que se reque – / rem para bem regular, e reger semelhantes Espetaculos: Hé o mês – / mo Senhor Servido encarregar a V. M^ce^. esta Inspecçaõ, e Direcçaõ, / na forma, e maneira seguinte. 1º. *A Direcçaõ, e Inspecçaõ de / V. M^ce^. terá taõ somente lugar, pelo que respeita ás Peças de Mu – / sica, que se distinarem para serem representadas na Real Presença / de Sua Alteza Real.* 2º. Naõ se poderá meter em Scena nestas oc – / casioens Peça alguma de Muzica, que naõ seja escolhida, e appro – / vada / por V. M^ce^., recebendo primeiramente as Ordens de Sua Alteza Real, / para este fim. 3º. Será tambem da intendencia de V. M^ce^. a distribui – / çaõ dos Caracteres, e a escolha dos Muzicos Instrumentistas, para ser – / virem nos referidos dias, sendo sempre dos mais habeis, que houverem; / e poderá V. M^ce^., com intelligencia do Empresario, ou Proprietario do / Theatro, despedir alguns dos existentes, que naõ estiverem nas circuns – / tancias que se requerem, tomar outros, e ainda aumentar o numero / quando a compposiçaõ da Muzica assim o exija. 4º. Procurará V. / M^ce^., que os Actores, e Instrumentistas façaõ aquelles ensaios, que / necessarios forem, e que cumpraõ inviolavelmente com todas as suas o – / brigaçoens, a fim de que se façaõ as Récitas com a possivel perfeiçaõ, e / Ordem. 5º. Igualmente fica á vigilancia de V. M^ce^., de commum / acordo com o Empresario, ou Proprietario do Theatro, em fazer a – / promptar na forma possivel, tudo o que possa conduzir para a / decencia dos Espetaculos que se houverem de recitar naquellas occa – / sioens. 6º. Será V. M^ce^. obrigado a assistir a todas as Represen – / taçoens nos dias em que Sua Alteza Real for ao Theatro, para / observar, e providenciar algum descuido, que possa occorrer. 7º. E / finalmente, acontecendo, que algum dos Empregados nos referidos / Theatros precize de ser corregido, ou castigado pelas faltas, que co – / metter nos referidos dias, e Ensaios, V. M^ce^. dará parte ao Visconde de / Villa Nova da Rainha, para este dár as providencias, que julgar op – / portunas, segundo as ordens que tiver recebido do mesmo Senhor a este / respeito. O que participo a V. M^ce^. para que assim o tenha entendi – / do, e nesta conformidade o execute [...][195]

As *nuances* assinaladas são significativas: as cerimónias em que o Príncipe Regente estivesse presente nos teatros públicos eram *diferentes* das

[195] Grifos do presente autor. Carta do Conde de Aguiar datada de 9 de outubro de 1811. *Livro 4º da Corte (1811-12)*, *BR-Ran* Série Interior – Gabinete do Ministro, IJJ[1] 186, ff. 82v, 83. Documento transcrito pela primeira vez, sem indicação de localização, em Ayres de Andrade (1967, II 215-16).

outras, de outro grau de importância. Isso aplicava-se não só aos teatros públicos, onde D. João ia com pouca frequência[196], mas também à Capela Real, embora, neste caso e em vista dos longos períodos que aí se demorava, as cerimónias correspondentes se refiram àquelas que contavam também com a presença da Corte e de outros altos dignatários. Além disso está implícita uma encenação que deveria acompanhar essas aparições públicas de Sua Alteza Real, e a música era claramente um dos ingredientes desses "espetáculos". No espírito de D. João, o estilo de música desenvolvido por Marcos fazia parte integrante dessa encenação, que não só compunha e escolhia a música para essas ocasiões, como se certificava da regularidade e boa ordem da sua execução. A Marcos Portugal, o encenador musical do Poder Real, foi conferido um cargo abrangente que se poderia designar por "Diretor de Música da Corte".

Marcos Portugal: Mestre de Suas Altezas Reaes

Como vimos anteriormente, a 18 de janeiro de 1807 o Príncipe Regente condecorou Marcos Portugal com o título de "Mestre, e Compozitor da Sua Real Camara, permitindo-lhe uzar da Farda que compete aos Mestres de Suas Altezas Reaes"[197]. Esta mercê formalizou o estatuto de compositor de obras para vozes e orquestra – função exercida na prática há 25 anos (data da primeira encomenda real: uma *Missa com instrumental* de 1782) – associando-o à função de mestre de música de SS. AA. RR.. Em 1807 o mestre de música de Suas Altezas Reais era Giuseppe Totti, e é possível que Marcos Portugal só tenha exercido efetivamente este cargo no Rio de Janeiro. A quantidade de partituras autógrafas existentes, testemunham o empenho com que o compositor o desempenhou:

1 Material pedagógico transcrito para fortepiano solo ou canto e forte-

196 Pelo contrário, nas duas residências reais, a Quinta da Boa Vista e a Fazenda de Santa Cruz, a prática musical também era comum, embora, geralmente, com um carácter mais reservado, ou mesmo privado. Também nessas sessões musicais Marcos Portugal teve papel ativo organizando, compondo e dirigindo. A prova disso é a *Conta dos Instrumentos, que* […] *mandei preparar para a Orchestra da Real Quinta*, listando "6 Clarinetas […], 4 Flautins e 2 Clarins de bomba" para além do "Concerto [*sic*] de hum Rebecaõ, e hua Violeta" e "Cordas para a encordoação do Rebecaõ, e Violeta". A soma total, 184$880 réis, é confirmada por MP: "Abono a quantia assima por ser conforme / as [?] q'. encomendei. / [assina] Marcos Ant.º Portugal". (*P-Lant* ACR, Cx. 3255, Doc. 21) O documento, datado de 17 de março de 1812, é referido por Nuno Manuel Moreira Correia (2006, 43) que, no entanto, fornece a cota errada.

197 Livro *Terceiro dos Assentamentos das Merces* [...], f. 156v.

piano por Marcos Portugal e utilizado nas aulas dadas aos infantes D. Pedro, D. Maria Francisca de Assis, D. Isabel Maria e D. Maria Isabel: *P-Ln* FCR 168//18, 22, 25, 31, 55, 57, 59, 60, 63 a 72, 74 a 78, 81, 100; *P-Ln* FCN 168; *BR-PEm* 780.262, P852c, R (album descoberto em 2003 que fez parte do espólio do Conde de Redondo; parcialmente autógrafo)[198];

2 Dez "motivos" (pequenas peças) para fortepiano destinados às infantas D. Maria Isabel, D. Maria Francisca de Assis e D. Isabel Maria, *P--Ln* FCR 168//42 a 51.

Para além destes autógrafos existem algumas dezenas de cópias disseminadas por dois arquivos: a Biblioteca Nacional de Portugal (com particular incidência no Fundo Conde de Redondo [*P-Ln*, FCR] e no Fundo do Conservatório Nacional [*P-Ln*, FCN]) e a Biblioteca do Palácio Real de Madrid, onde existe um álbum que pertenceu a D. Maria Isabel (*E-Mp*, MUS/MSS/684).

Na sua totalidade este *corpus* inclui – maioritariamente – árias ou duetos retirados das suas óperas, e adaptados para fortepiano, mas também *ariette* e *canzonette*, transcrições de duas aberturas e os motivos para fortepiano solo. Complementarmente existe também um breve tratado de música e um método encadernados num só volume: *Breve, e facil rezumo / Dos principios da Muzica. // Solfejos. / Que para uso de SS. AA. RR. / Compôz. / Marcos Antonio Portugal / No anno de 1811*. Terão possivelmente sido escritos (pelo menos parcialmente) durante a longa travessia atlântica entre 16 de março e 11 de junho de 1811[199], tendo-nos chegado uma cópia que pertenceu à Casa Real[200].

---

198 Este último descoberto e divulgado pela cravista brasileira Rosana Lanzelotte, a quem agradecemos a informação.

199 Previsivelmente oferecido à Família Real por alturas da chegada ao Rio de Janeiro e da candidatura ao cargo *de Mestre de Musica de SS. AA. RR. com o ordenado correspondente*.

200 *P-Ln* FCN 270. Encadernado em pele e com os ferros da Casa Real. Ostenta a marca de água 186, Tipo8, que foi utilizada por Marcos Portugal em 1811 (Marques 2012, 1000). Para mais detalhes sobre os repertórios referidos nesta secção e destinados a SS. AA. RR., cf. os capítulos XXIII "Os álbuns de Suas Altezas Reais: fontes, conteúdos e particularidades", de Manuela Morilleau de Oliveira, XXIV "Os Solfejos para uso de Suas Altezas Reais", de Mário Trilha, e XXV "A música para tecla", de David Cranmer.

A evolução do estilo para potenciar a encenação do Poder Real

Uma interessante pesquisa futura passaria por determinar em detalhe como a estratégia de encenação do Poder Real teria afetado as mudanças operadas no estilo de Marcos Portugal, mas é evidente que esse estilo se tornou crescentemente pomposo e grandiloquente, explorando até aos limites as capacidades técnicas e expressivas dos cantores solistas, e em particular dos *castrati*, tão do agrado de D. João.

Será talvez impossível avaliar como o gosto de cada um terá sido influenciado e moldado, mas é mais do que provável que essa influência tenha sido mútua e fruto de longa convivência[201]. O facto do compositor ter realizado bastantes novas versões das obras destinadas às vozes masculinas dos monges arrábidos e ao conjunto de 6 órgãos da Basílica de Mafra, adaptando-as à orquestra e cantores que tinha à sua disposição na Capela Real do Rio de Janeiro[202], configura que esse período de intensa atividade criativa terá sido importante para o desenvolvimento de um estilo apropriado para o espetáculo da aparição pública do Soberano, um estilo concebido para potenciar a encenação do Poder Real.

Ambiente musical na Corte, a orquestra e os *castrati*

Para poder cabalmente cumprir a sua função, Marcos Portugal teria tido à sua disposição um formidável grupo de artistas, sem paralelo nas Américas. É essa ideia que invariavelmente as descrições dos viajantes estrangeiros projetam. No entanto, uma cuidadosa análise de fontes primárias e bibliográficas revela que não terá sido exatamente esse o caso, em especial até à morte de D. Maria I, ocorrida em março de 1816.

Para uma melhor compreensão do processo de formação do coro e da orquestra ativos na Capela Real do Rio de Janeiro entre 1808 e 1821, quatro fases devem ser consideradas:

1 Entre 1808 e 1812: cantores e instrumentistas começaram a ser contratados ou instados a servirem a Corte no Brasil, chegando regularmente de Portugal (em especial a partir de 1809) para se juntarem aos

---

[201] É até possível que se trate de um processo que começou muito antes, talvez mesmo anterior à partida para Itália, em 1792.

[202] Cf. a secção **As obras brasileiras do período 1810-1821** *infra* para a lista das obras de Marcos Portugal cantadas no Brasil (Quadro VIII).

músicos brasileiros que já pertenciam à Sé do Rio de Janeiro quando a Corte portuguesa chegou em março de 1808[203];

2 Entre 1813 e 31 de março de 1816: a contratação de novos músicos caiu drasticamente[204];

3 Entre 1 de abril de 1816 e finais de 1817: Fortunato Mazziotti foi nomeado segundo mestre de capela, e um número significativo de *castrati* e instrumentistas juntou-se à Capela Real, Real Câmara e Reais Cavalariças[205];

4 Entre 1818 e 1821: muito poucos músicos foram contratados[206].

Com um núcleo inicial de músicos treinados pelo Padre José Maurício, o coro e a orquestra foram sendo aumentados até aos 26 cantores, dez instrumentistas e três organistas em finais de 1812. Nas formações instrumentais desta altura é muitas vezes notória a ausência de violinos e violas.

A partir de meados de 1813 a orquestra utilizada na Capela Real do Rio de Janeiro revela uma característica peculiar: a utilização de quatro clarinetes, dois primeiros e dois segundos, quase sempre com exclusão dos oboés. Embora uma mudança de paradigma estético não seja de excluir, é possível que a razão seja também de ordem prática, como a falta de bons oboístas e a disponibilidade de excelentes clarinetistas.

A morte da rainha D. Maria I a 20 de março de 1816 parece ter sido responsável pela súbita aceleração na contratação de músicos, embora a sua longa doença prefigure uma atempada preparação das suas exéquias[207]. Em

---

[203] Como já vimos, apenas dois músicos acompanharam o Príncipe Regente: José do Rosário Nunes (organista) e Francisco de Paula Pereira (professor de cantochão e coralista). Para além do Mestre de Capela, José Maurício Nunes Garcia, na fase considerada um total de 26 cantores (incluindo três *castrati* e bastantes brasileiros), dez instrumentistas e três organistas foram nomeados para a Real Capela e para a Real Câmara.

[204] Dois cantores (ambos falsetistas), e quatro instrumentistas.

[205] Cinco *castrati*, um falsetista, treze instrumentistas para a Real Câmara, além de dezasseis instrumentistas para as Reais Cavalariças.

[206] Somente dois instrumentistas e três cantores italianos, incluindo o *castrato* Domingos Lauretti, nomeado para a Real Capela a 1 de maio de 1820 com o vencimento de 960$000. A sua rápida passagem pelo Rio de Janeiro deixou poucos vestígios. Deverá ter retornado a Lisboa com a Corte ou um pouco antes. Viria a ser nomeado professor de canto no Conservatório Nacional de Lisboa por portaria de 20 de maio de 1844 (Pacheco 2007, 93-95; Cardoso 2001, 241; Vieira 1900, II 14).

[207] Os preparativos para a contratação dos novos *castrati*, por exemplo, começaram já em outubro de 1815.

julho de 1816, mas com efeitos retroativos a partir de 1 de abril, foi nomeado um segundo Mestre para a Capela Real, Fortunato Mazziotti[208], e oito instrumentistas de sopro para a Real Câmara[209]. Surpreendentemente não se contrataram violinistas ou violetistas[210]. Uma explicação poderá encontrar-se no facto de as cordas mais agudas serem verosimilmente menos utilizadas no funcionamento diário da Capela Real, sendo economicamente preferível contratá-las "avulsamente" (para utilizar a terminologia da época) sempre que necessário. Esta deveria ser prática corrente para as festividades de maior importância que, por essa razão, necessitavam de um instrumental reforçado. Na Biblioteca da Ajuda existe uma carta autógrafa de Marcos Portugal que confere algum crédito a esta hipótese. Trata-se de um pedido de pagamento a cantores e instrumentistas que participaram na *serenata Augurio di felicità*, festejando o casamento do príncipe D. Pedro com a Arquiduquesa austríaca D. Leopoldina[211]. O documento inclui uma lista de catorze instrumentistas que "avulsamente foram chamados de fora para completarem o número preciso". Embora não tenha sido possível identificá-los todos, é manifesto que os violinistas e violetistas estão em clara maioria[212].

A partir de 5 de novembro de 1817 o Rio de Janeiro acolheu mais quinze músicos de sopro e um bombo, elementos da banda que acompanhou D. Leopoldina na sua viagem marítima. Todos eles foram integrados nas Reais Cavalariças e é crível que, em algumas ocasiões, tenham colaborado com a orquestra ativa na Capela Real[213].

A organização dos músicos reais em três instituições mantinha, por esta altura, tanto no nome como na organização, o modelo existente em Lisboa:

---

208 Que servia na Capela Real como cantor.

209 Os oito instrumentistas contratados foram: António Joaquim de Barros (clarinete/flauta), Bernardino António de Barros (flauta), Aleixo Bosch (clarinete), João José Kaimer e Valentim Ziegler (trompa/trompete), Leonardo da Mota e Alexandre José Baret (fagote), José Mosmann (trombone) (*BR-Ran* Casa Real e Imperial, Cx. 625, Pc. 03, Doc. 03, e Casa Real e Imperial – Mordomia-Mór, Cod. 570, f. 109v-110v).

210 De facto, de acordo com as fontes encontradas, no período de 1808 a 1820 somente dois violinistas foram contratados: Francisco Inácio Ansaldi e Manoel Joaquim Correia dos Santos, ambos contratados a 20 de novembro de 1810.

211 Cantada na Quinta da Boa Vista a 7 de novembro de 1817.

212 *P-La* 54-VII-9[68, 69 & 69a].

213 Um destes músicos, Eduardo Neuparth, informa, no seu diário manuscrito, que participou em funções no teatro, na igreja, regimentos e outras. *Vida d'Eduardo Neuparth escrito por sua maõ, ate a aidade* [sic] *de 85 annos*, Lisboa, 1869, p. 12, ms. na coleção privada de Júlio Neuparth (Binder 2006).

cantores e organistas na Capela Real, e os outros instrumentistas na Real Câmara e Reais Cavalariças[214].

A utilização de cantores na Capela Real do Rio de Janeiro também seguiu a norma de Lisboa. As partes de soprano e contralto eram cantadas por *castrati* e falsetistas, alcançando os primeiros os salários mais altos de todos os músicos, denunciando o gosto particular de D. João. Já vimos que três *castrati* tinham sido anteriormente chamados pelo Príncipe Regente: Capranica, Gori[215] e Cicconi. A partir de outubro de 1815, e sob as ordens diretas do Monarca, a correspondência do Tesoureiro do Particular – João de Barros – reflete eloquentemente a vontade e a urgência em contratar os melhores *castrati* de Itália[216]. Isto foi conseguido através da ação concertada entre Giovanni Piaggio, o cônsul português em Génova, o soprano jubilado pela Capela Real, Giovanni Ripa, e o próprio João de Barros. No espaço de apenas um ano, a partir de novembro de 1816, chegaram ao Rio de Janeiro cinco novos *castrati*: Giovanni Fasciotti, Marcello e Pasquale Tani, Francesco Realli e Angelo Tinelli. Numa altura em que, depois de um declínio de mais de 30 anos, os *evirati* praticamente tinham desaparecido dos palcos de ópera, este dado é muito significativo[217].

Provável é que o "Diretor de Música da Corte" não fosse alheio a estas contratações, especialmente se tivermos em consideração que o estilo de música que vinha desenvolvendo assentava como uma luva às características dos *castrati*. A música virtuosística e dramática de Marcos explorava e realçava as suas capacidades técnicas e interpretativas, escrevendo para as idiossincrasias individuais de cada cantor, incluindo os melhores não-castrados (Pacheco 2007, 61-191, *passim*) como se pode concluir pelo estudo dos autógrafos, onde bastantes solos têm dedicatória. É evidente que os talentos dos *castrati* e a estética que representavam eram uma parte muito importante do espetáculo da exibição do Poder Real, ou não estivesse Sua Majestade preparada para pagar até 100$000 réis mensais, exatamente o dobro do salário do Mestre de Capela![218] Foi decisiva a sua participação nos

---

214 Esta norma parece ter-se mantido só até cerca de 26 de agosto de 1822, como se pode constatar pelos quatro músicos e organeiro que recebiam pela Real Câmara e, a partir dessa data, passaram para a folha da Capela Real, mais tarde Capela Imperial (*BR-Ran* Casa Real e Imperial, Cx. 616, Pac. 01, Doc. 10).

215 Capranica morreu em agosto de 1818, e Gori em março de 1819.

216 [5.º Livro (...) do Particular], *P-Lant* Arquivo da Casa Real, Lº. 2979, f. 110 *et seq*..

217 Giovanni Battista Velluti e Girolamo Crescentini foram os dois últimos grandes *castrati*. Crescentini deixou de cantar em 1812, e Velluti em 1830 (Barbier 1991, 255 *et seq*.). De facto, e como já foi mencionado na nota 207 *supra*, passou pelo Rio de Janeiro um nono *castrato*: Domingos Lauretti.

218 De acordo com documentação em *P-Lant* ACR Cx. 3751.

dois eventos de maiores repercussões sociopolíticas durante a estada da Corte portuguesa no Rio de Janeiro: o casamento do príncipe D. Pedro com D. Leopoldina realizado a 7 de novembro de 1817, e a Aclamação de D. João VI, Rei de Portugal, Brasil e Algarves, a 6 de fevereiro de 1818[219].

As fontes consultadas e o seu cruzamento indicam que, por esta altura, o número aproximado de músicos ativos na Capela Real estaria distribuído da seguinte forma: 40 cantores (incluindo oito *castrati*) e 60 instrumentistas, para além de três organistas.[220] Estes números incluem os músicos habitualmente contratados avulsamente, e também os dezasseis músicos que acompanharam a Arquiduquesa D. Leopoldina na sua viagem para o Brasil, e integrados nas Reais Cavalariças[221].

As obras brasileiras do período 1810-1821

A Capela Real era o foco das festividades mais importantes que incluíam música, apesar de alguns eventos terem lugar nos reais teatros, em particular no Real Teatro de S. João inaugurado em 1813, e nas outras residências oficiais, a Quinta da Boa Vista e a Fazenda de Santa Cruz.

Como já foi referido, e de acordo com os estatutos, o calendário litúrgico da Capela Real estava organizado em funções de 1.ª, 2.ª, 3.ª e 4.ª ordens, num total de 100. As funções de primeira ordem e as mais importantes

---

219 Na *serenata Augurio di felicità* os principais papéis pertenceram a Fasciotti, Pasquale e Marcello Tani, Cicconi, Capranica, João dos Reis, João Mazziotti e António Pedro; no *Te Deum Laudamus* [...] *Na ocasião da feliz aclamação / de S. M. F. / O Senhor D. João VI* os solos destinaram-se a Fasciotti, Pasquale Tani, Cicconi, João dos Reis, João Mazziotti e António Pedro.

220 Números que são aparentemente confirmados pelos almanaques do Rio de Janeiro para os anos 1811 (*Mestre de Capella. / José Maurício Nunes.*[…] */ Musicos 32*), 1816 (*Mestre da Capella. / José Maurício Nunes.*[…] */ Musicos 38*) e 1817 (*Mestre da Capella. / José Maurício Nunes.*[…] */ Musicos 41*). O único Mestre de Capela mencionado é José Maurício, e os músicos incluem somente os cantores e os organistas, que em 1816 e 1817 eram três (José do Rosário Nunes, Simão Portugal e o Padre João Jacques). *Almanack da Corte do Rio de Janeiro para o anno de 1811,* Rio de Janeiro, Impressão Régia, (*Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, 1969, Vol. CCLXXXII 132); *Almanach do Rio de Janeiro para o anno de 1816,* Rio de Janeiro, Impressão Régia (*op. cit.*, 1965, Vol. CCLXVIII 205); *Almanach do Rio de Janeiro para o anno de 1817,* Rio de Janeiro, Impressão Régia (*op. cit.*, 1966, Vol. CCLXX 243).

221 De acordo com Oliveira Lima (1996, 620), em 1815 a Capela Real contratava 50 cantores e 100 instrumentistas. Estes números deverão ser exagerados, em particular no que diz respeito aos instrumentistas.

funções de segunda ordem, assim como aniversários e exéquias reais e outras celebrações de relevância sociopolítica, contavam com a presença obrigatória da Família Real. Para todos estes eventos Marcos Portugal produziu um importante *corpus* de obras, seja música inteiramente nova, seja novas versões de música composta para a Basílica de Mafra[222]. O trabalho árduo que daí resultou, combinado com as aulas de música a SS. AA. RR., deve ter sido responsável pelos dois ataques apopléticos que o vitimaram em 1811[223] e fins de 1816 (ou princípios de 1817) (Mattos 1997, 135, 252 (Nota 216))[224], períodos de intensa atividade.

De notar que a música cantada na Capela Real do Rio de Janeiro exerceu uma influência modelar em algumas das principais igrejas do país. Dois indícios disso são os muitos espécimes de obras de Marcos Portugal (e de José Maurício Nunes Garcia) em Minas Gerais, e as notícias de que a sua música foi cantada, por exemplo, em Porto Alegre[225], e na Vila de S. António de Sá (uma cidade do Estado do Rio de Janeiro)[226].

Para uma perspetiva global, ainda que incompleta, das obras de Marcos Portugal cantadas no Brasil no período 1810-1821[227], devem considerar-se três categorias: obras novas, novas versões de obras compostas para vozes masculinas e os órgãos da Basílica de Mafra, e obras antigas. Esta lista inclui as obras que sobreviveram e que constam no catálogo temático da obra religiosa, obras perdidas mas incluídas na *Relação Autógrafa*, e outras apenas referidas em fontes secundárias (Quadro VIII).

---

222 Normalmente com bastantes diferenças em relação ao original (Marques 2012, 278 *et seq*., 331 *et seq*., *passim*).

223 Por volta de outubro de acordo com uma carta de Luís Joaquim dos Santos Marrocos a seu pai datada de 29 de outubro de 1811: "Marcos António Portugal aqui teve uma espécie de estupor de repente, de cujo ataque ficou leso de um braço [...]"(Marrocos 2008, 89).

224 Na carta datada de 2 de fevereiro, endereçada por Santos Marrocos a seu pai, a doença de Marcos é referida *a posteriori*: "[...] Fiquei leso e insensível do lado esquerdo do corpo, e surdo do ouvido esquerdo totalmente, e com mui pouca vista do olho do mesmo lado. [...] ainda que hoje tenho melhoras, temo amanhã outra repetição; que as das paralisias nesta terra são de esperar; e agora o Marcos já está em convalescença de segunda: e ainda eu me considero feliz, porque já posso escrever qualquer coisa [...]" (Marrocos 2008, 348-9).

225 *Gazeta do Rio de Janeiro*, 6 de junho de 1818.

226 *Gazeta do Rio de Janeiro*, 12 de setembro de 1818.

227 Incluindo a já referida Missa Festiva (01.22 Missa Festiva Fá M) enviada por Marcos Portugal para o Rio de Janeiro e cantada na Real Capela a 16 de julho de 1810, na festa de Nossa Senhora do Monte do Carmo (Marques 2012, 417-23).

1	Novas obras
	2 Missas, 1 Missa de Requiem, 1 Credo
	3 conjuntos de Matinas
	1 *Te Deum* (Aclamação de D. João VI)
	9 outras religiosas
	A saloia namorada (1812, perdida)
	Augurio di felicità (1817)
	1 hino (Aclamação de D. João VI, 1818)
2	Novas versões das obras de Mafra
	1 Missa
	1 conjunto de Vésperas
	3 conjuntos de Matinas
	1 *Te Deum*
	5 outras religiosas
3	Obras antigas[228]
	3 Missas
	1 conjunto de Matinas
	2 *Te Deum*
	1 outra religiosa
	7 obras dramáticas[229]
	1 hino (Hino Nacional)

Quadro VIII: Obras de Marcos Portugal cantadas no Brasil no período 1810-1821

As obras compostas no período 1822-1830, correspondentes aos meses que antecederam a independência e ao Brasil independente, são listadas mais adiante.

[228] De que ainda existem espécimes no Brasil, ou que foi possível identificar através de referências em fontes secundárias.

[229] Carvalhaes (1910, 35, 78, 148, 153, 168, 171-2; 1916, 43) menciona: *Artaserse* (1812), *Demofoonte* (1811), *Merope* (1817), *Il muto per astuzia* (1814), *L'oro non compra amore* (1811, 1817). Além disso no Brasil, subsistem espécimes de mais três óperas: *La donna di genio volubile*, *Il ritorno di Serse*, e *O basculho de chaminé.* Baseando-se em Kühl (2003), David Cranmer propõe uma lista atualizada e ampliada de obras dramáticas de Marcos Portugal cantadas no Rio de Janeiro durante este período. De acordo com as últimas pesquisas efetuadas por este investigador, em particular a descoberta e a análise de uma parte da música dramática existente em *P--VV* que pertenceu ao espólio do Teatro Régio de Manuel Luiz Ferreira, a referida lista seria a seguinte: *Artaserse* (1812), *Merope* (1817), *L'oro non compra amore* (1811, 1817), *A castanheira* (1817), *A saloia namorada* (1812), *Augurio di felicità* (1817), *L'Argenide o sia il ritorno di Serse*, (s.d.), Elogio "da senhora Rainha" (s.d.), *As damas trocadas* / *O diabo a quatro ou o sapateiro* (s.d., 1821). (Cranmer 2010, *passim*)

Consequências do retorno da Corte portuguesa a Lisboa

Depois do sucesso da Revolução Constitucional de 1820, o regresso da Corte a Portugal tornou-se apenas uma questão de tempo, vindo a ocorrer a 26 de abril do ano seguinte.

No aniversário do príncipe D. Pedro, a 12 de outubro de 1820, o último que D. João festejaria junto do seu querido filho mais velho, o Monarca concedeu largas centenas de mercês[230]. O "Mestre de Muzica da Princeza e Infantas [Suas] Muito Amadas e Presadas Filhas", Marcos António Portugal, em reconhecimento por uma vida de bons e importantes serviços, seria agraciado com uma Comenda da Ordem de Cristo no valor de 16$000 réis:

> Querendo Condecorar e Honrar pelos seus bons serviços, / ao Doutor Luiz Navarro de Campos, do Meu Conselho e / do [? sic] da Minha Real Fazenda, ao Brigadeiro Antonio / Genelli, a Marcos Antonio Portugal, Mestre de Mu / zica da Princeza e Infantas Minhas Muito Amadas / e Presadas Filhas, e a Manoel de Sousa Freire: Hei / por bem Fazer Mercé a cada hum delles em sua vida, / de huma Commenda da Ordem de Christo da lotação / de desaseis mil reis que estiver vaga ou houver de va / gar. Palacio do Rio de Janeiro em doze de Outubro / de mil oitocentos e vinte. / [assinado por El Rei D. João VI] // P*assarão-se* P*ortarias* em 17 [18 ?] 8^{bro} 1820 a Marcos Antº Portugal [...][231]

Embora muitos músicos tenham imitado o Soberano e tenham regressado a Portugal – uma boa parte deles por razões semelhantes às que tinham motivado a viagem no sentido inverso –, o facto é que tanto Marcos Portugal como os *castrati* permaneceram no Brasil[232] e com contratos muito semelhantes àqueles que já detinham, vindo alguns deles a jubilar-se em condições muito vantajosas[233].

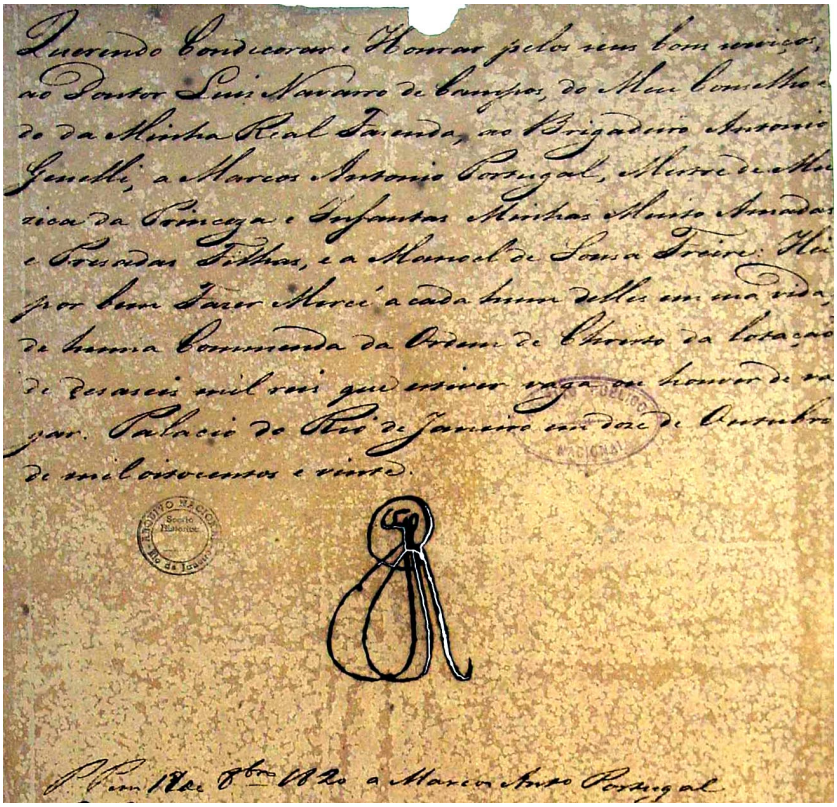
---

230 Cf. a nota seguinte.

231 Graças Honoríficas, *BR-Ran* Cx. 787, Doc. 119. Esta mercê, e muitas outras concedidas no dia do aniversário natalício de D. Pedro, vem confirmada na *Gazeta do Rio de Janeiro* (14 e 16 de outubro de 1820, *P-Ln* J 738 B).

232 À exceção de Domingos Lauretti. Cf. nota 207.

233 Antonio Cicconi, por exemplo, jubila-se a 3 de junho de 1829 com 60$000 réis mensais, mas continua a servir com a mesma quantia, sendo metido na folha da Capela Imperial com ambas as quantias (Capela Real e Imperial, *BR-Ran* Cx. 625, Pac. 1, Doc. 12 – 19); da mesma maneira Giovanni Fasciotti jubilou-se e foi novamente contratado por um período de 6 anos a partir de 1 de Janeiro de 1829; nessa data o total dos seus ordenados e outras benesses aportava a 1.352$000 réis anuais (Capela Real e Imperial, *BR-Ran* Cx. 625, Pac. 1, Doc. 09 – 9, 10, 18 e 23; Série Interior – Gabinete do Ministro, *BR-Ran* IJJ^{1} 44, ff. 59 e 59v).



Quadro IX: Original do despacho assinado por D. João VI concedendo a Comenda da Ordem de Cristo a Marcos Portugal (*BR-Ran* Cx. 787, Doc. 119)

As razões que levaram Marcos Portugal a permanecer no Rio de Janeiro, mantendo-se ativo na Capela Real/Imperial, não passarão de conjeturas, mas de qualquer maneira impõe-se qualificar e ponderar alguns dados e possibilidades relevantes:

1 O começo da perda de influência de Marcos Portugal na Capela Real manifestou-se pela perda do quase monopólio da sua música nas ocasiões de maior significado sociopolítico para o seu aluno D. Pedro[234];

[234] Nomeadamente no batizado do Príncipe da Beira, D. João Carlos, a 26 de março de 1821, quando foi cantado pela primeira vez o *Te Deum* de D. Pedro, dirigido por Marcos Portugal (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 31 de março de 1821). Esta mesma obra seria cantada na cerimónia da Aclamação do primeiro Imperador do Brasil. No dia 1

esta perda de influência será mais aparente do que efetiva, visto que estas obras são, sem surpresa, decalcadas do estilo desenvolvido por Marcos Portugal, e escritas sob a sua supervisão[235];

2 Eventuais garantias dadas pelo futuro Imperador D. Pedro que se manteria como Mestre de Música de sua família[236];

3 Eventuais garantias dadas por D. Pedro que não perderia as várias mercês, e outros privilégios;

4 Toda a família Portugal permaneceu: Marcos, a sua mulher Maria Joanna, a sua cunhada (?), o seu irmão Simão, a mulher deste e um ou dois filhos[237]; Simão Portugal viria a ocupar o lugar de Mestre de Capela deixado vago pela morte de José Maurício Nunes Garcia;

5 Também o casal Lacombe que, como referenciado anteriormente, possivelmente fazia parte da comitiva de Marcos Portugal em 1811, permaneceu, sendo Luiz Lacombe nomeado mestre de dança das filhas de D. Pedro;

6 Como já foi dito, os castrados permaneceram no Rio de Janeiro, e é importante notar que uma boa parte da música composta nos 10 anos antecedentes foi-o para aquelas vozes e para as suas idiossincrasias técnicas; Marcos desenvolvera um estilo de música para uma função específica, e intérpretes com as características especiais e específicas dos *castrati* italianos praticamente já não existiam em atividade na Europa;

---

de dezembro de 1822 será a vez da *Missa do Imperador* receber o favor e interpretação dos músicos da Capela Imperial. "Nos momentos gloriosos da história do Brasil, serão de sua autoria as obras ouvidas na Imperial Capela, comemorando os grandes acontecimentos" (Mattos 1997, 161-2 e 257 (Nota 249); Andrade 1967, I 36).

235 Como se pode confirmar pelos vestígios frequentes de escrita autógrafa de Marcos Portugal contidos nos autógrafos das obras de D. Pedro.

236 Cf. a secção seguinte. Filho de D. João, D. Pedro tornou-se Príncipe Herdeiro depois da morte de seu irmão D. António Pio, sendo Rei de Portugal por período muito breve (sete dias) e primeiro Imperador do Brasil (1822-1831). Músico dotado, era multi-instrumentista e compositor, seguindo de muito perto o estilo tardio do seu Mestre de Música Marcos Portugal.

237 Na lista de passageiros da nau S. Sebastião, Simão Portugal é acompanhado pela sua mulher e por dois filhos, e a 23 de junho de 1813, Januária Evarista Portugal (mulher de Simão) recebe uma mercê de 12$500 réis mensais com sobrevivência para a filha Maria Teodora [5.º Livro (...) do Particular], *P-Lant* ACR, Lº. 2979, ff. 75v e 77r; (Mattos 1997, 232 (nota 95)).

7 A viagem para Portugal era, com frequência, não só superior a três meses, como também muito incómoda[238];

8 Embora não existam diferenças consideráveis de caligrafia no único autógrafo conhecido do período da independência[239], o que configura uma saúde pelo menos razoável, é natural, no entanto, que o compositor de 59 anos estivesse algo debilitado depois de dois ataques apopléticos; esta é, aliás, a única razão para não ter acompanhado D. João que é aventada e repetida em todas as biografias.

D. João VI e Marcos Portugal
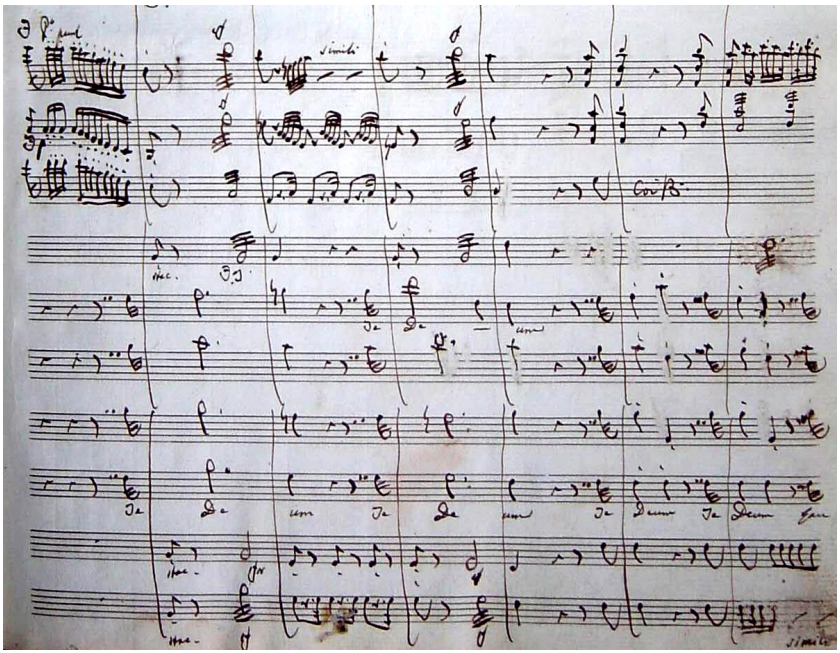
A relação profissional e pessoal entre D. João VI e Marcos Portugal influenciou fortemente a carreira do compositor, possibilitando-lhe escrever para algumas das principais instituições musicais da Europa e das Américas e, nessa conjuntura dinâmica, terá mesmo condicionado o desenvolvimento de um determinado estilo através de um processo de intercâmbio e influência mútua. Entre 1782, ano do seu provável primeiro contacto, e abril de 1821, quando finalmente os seus caminhos divergiram, Marcos Portugal não só se tinha tornado no mais famoso compositor português de sempre, como tinha produzido cerca de uma centena de obras "por Ordem de S. A. R." ou a ele dedicadas. Na sua grande maioria religiosas, muitas delas são obras de grande fôlego, escritas expressamente para serem estreadas em cerimónias de grande impacto social e político, implicando a presença da Família Real, da Corte e de outros altos dignitários portugueses e estrangeiros. Podem considerar-se as obras de grande envergadura para solistas, "toda a orquestra e bastante número de vozes" que Marcos Portugal produziu em 1817 e

---

238 A este respeito é esclarecedora a carta de Santos Marrocos – com quem viajou Marcos Portugal – enviada a seu pai após apenas 27 dias de viagem, a [12 de abril de 1811]: "[...] Ao oitavo dia de viagem já era corrupta e podre a água de ração, de maneira que se lançam fora os bichos para poder beber-se: tem-se lançado ao mar muitos barris de carne salgada podre. Enfim tudo aqui é uma desordem, pela falta de providências em tudo: todas as cordas da Fragata estão podres, menos as enxárcias; todas as velas estão avariadas, de sorte que se rasgam com qualquer viração: a tripulação não presta; e em semelhante estado ficaremos perdidos, se por nossa desgraça formos acometidos de algum temporal rijo. Não há botica suficiente para os doentes, pois não consta mais do que de meia dúzia de ervas, sendo aqui as moléstias em abundância; não há galinhas, nem carnes frescas para eles. Finalmente, para dizer tudo de uma vez, se eu soubera o estado, em que existe a Fragata *Princesa Carlota*, repugnava absolutamente de meter-me nela e a Livraria, e nisto mesmo fazia um grande serviço a Sua Alteza Real. [...]" (Marrocos 2008, 77-78).

239 Trata-se da 01.20 Missa Breve Sol M, datada de dezembro de 1824 (*BR-Rn* MS.A--VII-VIII.P-XV-m).

inícios de 1818, como o culminar de um apuramento desse estilo[240], que poderá ser apelidado de *estilo brasileiro*, tido como apropriado e potenciador da encenação da pompa e solenidade do Poder Real que, no Brasil, teve como palco privilegiado a Capela Real, espaço e foco principal da atividade musical.



Quadro X: ***Te Deum Laudamus*** **[...]** ***Na ocasião da feliz aclamação / de S. M. F. / O Senhor D. João VI*** **(*P-Ln* FIPPC, M.M.2503, f. 3r)**

O Brasil independente

As difíceis condições financeiras em que D. João VI deixou o Brasil e o avolumar de tensões políticas e sociais, acabaram por conduzir a colónia à independência. No que diz respeito a Marcos Portugal e à sua produção, o período 1822-1830 é o mais mal conhecido e ainda menos documentado. É

240 Dois exemplos paradigmáticos são a *Missa Festiva* [...] *Em acção de Graças / Pella feliz chegada de S.A.S. / A Princeza Real.* (1817/8) (01.21 Missa Festiva Dó M; Autógrafo em *P-La* 44-XV-1), e o *Te Deum Laudamus* [...] *Na ocasião da feliz aclamação / de S. M. F. / O Senhor D. João VI* (1817/8) (04.11 *Te Deum* Sib M; Autógrafo em *P-Ln* FIPPC, M.M.2503; disponível em <http://purl.pt/12123> (última consulta 31/07/2008)).

possível que a razão para isso se prenda com o facto de terem sido estes os anos da sua vida em que finalmente pôde viver sem pressões profissionais constantes, em que o burburinho dos anos anteriores simplesmente amansou, e o compositor, apaziguadamente, compareceu na capela em alturas importantes[241], deu aulas de música a alunas distintas, e compôs obras religiosas somente a espaços. É também possível que as suas funções de inspeção e direção da música nos teatros públicos, quando Sua Majestade Imperial estivesse presente, se tenham mantido[242]. Deste período são o *Hino da Independência do Brasil*[243], a 01.20 Missa Breve Sol M, datada de dezembro de 1824, provavelmente as 02.31 *Vésperas de N. Senhora* Dó M e o 02.24 *Magnificat* Dó M, e possivelmente o 01.01 *Credo* Ré M, e as 01.03 *Missa* Dó M, 01.04 Missa Dó M e 01.14 Missa Fá M.

As fontes indicam que, em relação a Marcos Portugal e sua mulher, D. Pedro honrou (ou veio a honrar) as obrigações financeiras assumidas pelo "bolsinho", ou seja, as despesas particulares de seu pai – anualmente 240$000 réis para casas e 200$000 réis para Maria Joanna[244]. O mesmo

---

241 Carta da mulher de Marcos Portugal, Maria Joanna, transcrita na secção **A morte do luso-brasileiro Marcos Portugal**, *infra*.

242 Como pode depreender-se da frase "[...] falleceu no Rio de Janeiro, [...] a 17 de Fevereiro de 1830, exercendo o cargo de director do theatro S. João. [*sic*]" O Teatro S. João tinha ardido em 1825, sendo construído no mesmo local o Imperial Teatro S. Pedro d'Alcântara, onde foi cantada a ópera *O sapateiro* pelos anos de 1826 e 1827 (Blake 1883-1902, VI 220; Cranmer 2010, 64-5).

243 Com poema de Evaristo da Veiga, tal como o *Hino da Independência* composto por D. Pedro. Ayres de Andrade oferece uma intrincada e bem fundamentada análise das circunstâncias ligadas à génese e ao percurso de ambos os hinos; o de Marcos Portugal foi o primeiro a ser cantado no Rio de Janeiro e, pelo menos até 1862, era habitualmente escutado nos festejos do 7 de setembro (Andrade 1967, I 143-158); *Hymno / da / Independencia do Brasil / Unico cantado nas primeiras festas publicas que tiveram lugar depois do grito do Ypiranga, a 7 de Setembro de 1822 / poesia de Evaristo Ferreira / musica de / Marcos Portugal* [...], *BR-Ri* 176.3.24, Lata 400, Doc1, e *BR-Rn* Imperio BG-III-38.

244 Ambas as despesas anuais estão discriminadas na relação dos pensionistas do Real Bolsinho de S. M. F. e incluída no *Parecer da Comissão de Fazenda da Câmara dos Deputados da Assembleia Geral Legislativa do Império do Brasil sobre o relatório do Ministro... enviado a mesma Câmara; em que se expoem o estado da administração, arrecadação e distribuição das rendas nacionaes, e orçamento das despezas para o anno de 1827. Lido na Sessão de 18 de Agosto de 1826 e publicado a 28 do mesmo mez*, Rio de Janeiro, Imperial Typographia de Placher, 1826, 198 (*apud* Correia 2006, 181). Existe uma aparente contradição com a quantia de 305$000 mencionada por Mattos (1997, 152, 153 e 256 (nota 243)) para os pagamentos do bolsinho a Marcos Portugal, determinada por D. Pedro e regulamentada por portaria datada de 27 de julho de 1821. A explicação mais lógica poderá estar numa redução inicial da quantia que auferia, e na sua reposição em data posterior.

deverá ter acontecido em relação aos 480$000 réis anuais que recebia como Mestre de SS. AA. RR. mas com uma *nuance*: a partir de 1 de janeiro de 1825, Marcos Portugal, que já era *Mestre de Música da Imperial Família*, passou também a ocupar-se da educação musical das filhas do Imperador e esse ordenado passou a ser suportado pelo "Thesouro Público": nesta altura D. Maria da Glória, nascida a 4 de abril de 1819, tinha cinco anos, e D. Januária Maria, nascida a 11 de março de 1822, tinha dois anos e nove meses:

> Tendo resolvido que *Marcos Antonio Portugal continúe no exerci- / cio de Mestre de Musica Da Minha Imperial familia, ficando des- / de já encarregado do ensino desta Arte ás Princezas Imperiais, Minhas / muito Amadas e Prezadas Filhas*: Hey por bem Ordenar que, sendo com- / prehendido na respectiva Folha do Thesouro Publico com ordenado annu- / al de quatrocentos e outenta mil reis, que já d'antes vencia por hum / igual exercicio, lhe seja pago na forma do estilo desde o principio / do anno proximo futuro pelo Thesoureiro da Minha Imperial Casa. [...] Paço em dez de Dezembro de mil outocentos e vinte quatro, terceiro da Independencia e do Imperio. [assina o Imperador D. Pedro I][245]

Além das quantias referidas, Marcos Portugal continuou a receber o mesmo ordenado pela folha da Capela Imperial que já recebia anteriormente, 625$000 réis anuais. Note-se que, por ocasião da Aclamação de D. João VI e por portaria de 18 de abril de 1818, os 600$000 réis tinham sido aumentados de 25$000 réis, à semelhança do que foi concedido a todos os outros músicos da Real Capela. Finalmente, em 1823 auferia 80$000 réis enquanto Escrivão da Chancelaria da Casa da Suplicação, apesar de, a 3 de janeiro de 1822, ter sido deferido o seu pedido para "poder renunciar o referido Officio em pessoa que mesmo o vá servir"[246].

Uma parte importante das fontes primárias encontradas para este período está relacionada com esta confirmação da atividade pedagógica no seio da família imperial. É significativo que D. Maria Joanna Portugal, na carta que

---

[245] Grifo do presente autor. *Decretos relativos à nomeação de Mestres, Oficiais e mais funcionários da Casa Imperial* [1808-1889], *BR-Ran* Casa Real e Imperial – Mordomia Mór, Cod. 570, f. 73.

[246] *Relação nominal dos Empregados na Capella Imperial e dos seus vencimentos relativa ao 4º 4^{el} do anno de 1828, extrahida da respectiva Folha*, *BR-Ran* Casa Real e Imperial, Cx. 625, Pac. 01, Doc. 12 – 13; *BR-Ran* Graças Honoríficas, Cod. 15, Vol. 9, ff. 111 e 111v; *Exposição do estado da Fazenda Pública*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1823, 220 (*apud* Correia 2006, 180).

escreve ao Imperador um mês após a morte do marido, releve esta nomeação: "[...] a suspirada distinçaõ de ser escolhido por V. Mag^de Imperial para Mestre das Imperiaes Princezas; e no desempenho de taõ sagrados deveres consumio as suas forças, e a sua existencia [...]"[247]. Cerca de quatro anos e meio depois da sua confirmação como mestre de Suas Altezas Imperiais (em abril de 1829), o reverendo Robert Walsh, testemunha ocular privilegiada, fornece-nos um curioso e revelador relato sobre a atividade pedagógica no seio da família imperial, da relação entre Marcos Portugal e D. Pedro, e do talento musical de D. Januária Maria, com sete anos na altura:

> Cheguei alguns minutos antes da minha hora, e empreguei-os andando pela varanda com um dos pajens. Numa sala contígua, a jovem Princesa Januária estava com o seu professor de música, Portugallo, um compositor célebre que reside no Rio, e *por quem o Imperador nutre grande afecto*. Compôs algumas óperas que foram levadas à cena no teatro do Rio e, *dizem, ajudou o Imperador em todas as suas composições que obteve os créditos exclusivos*. O progresso da sua aluna no pianoforte não parecia muito prometedor, e *as suas tentativas revelavam pouco talento musical*[248].

Além das lições propriamente ditas, o Mestre de Música também se ocupou da compra de um piano para a Rainha de Portugal, D. Maria da Glória[249], como se pode constatar pelo ofício que o Tesoureiro da Casa Imperial enviou a José Feliciano Fernandes Pinheiro, Ministro dos Negócios do Império:

> [...] Tendo recebido Ordem para pagar hum Pian- / no, que he para a educação de S. M. a Rai- / nha de Portugal, o qual custou 400$000 reis, e ma- / is 2$560 reis de transporte para a Chacara, fazen- / do ao todo a quantia de 402$560 reis, cujo Pian- / no foi comprado por Marcos

---

247 *BR-Rn* Secção de Manuscritos, C.935-24.3.

248 Grifos do presente autor. "I was a few minutes before my time, and I employed them in walking up and down the veranda, with one of the pages. In a room which opened into it, was the young Princess Januaria, with her music master, Portugallo, a celebrated composer, who resides at Rio, and of whom the Emperor is very fond. He has produced several fine operas, performed at the Rio theater; and it is said, assisted the Emperor in all the compositions, for which he has gained exclusive credit. The progress of his present pupil on the piano-forte, did not seem to me very promising; and her attempts appeared to me to evince but little musical talent." Robert Walsh, *Notices of Brazil in 1828 and 1829*, Londres, 1830 (*apud* Sarrautte 1979, 168, 169 e 174 (Nota 11)).

249 Depois da morte de D. João VI, D. Pedro abdicou em sua filha a 2 de maio de 1826, sob condição de desposar seu tio, o Infante D. Miguel (Zúquete 1960, II 51).

> Antonio Portugal, / em consequencia do q. precizo que V Exª. se sirva / mandar, que no Thezouro Publico se me en- / tregue a referida quantia. // Deos Guarde a V Exª. mˢ. aˢ. Rio de / Janeiro 1º. de Setembro de 1826. // [...] [assina] Placido Antº. Perª. d'. Abreu[250]

Cerca de um ano mais tarde, todos os mestres de Suas Altezas Imperiais acompanham o Imperador e sua família na jornada da Fazenda de Santa Cruz, recebendo cada um 50$000 réis para "seu transporte, e mais misteres". Note-se que o Mestre de Dança é o velho amigo de Marcos e marido de Marianna Scaramelli, Luiz Lacombe:

> [...] Estão cumpridas as Ordens de S. Magᵉ. O Impera / dor intimadas por Vª. Exª. em data de 22 do corren / te: em consequencia envio a Vª. Exª. a lista dos / Mestres de Suas Altezas Imperiaes, que estão / promptos a seguir a Jornada de Sᵗᵃ. Cruz, apos tan / to com direito a receberem a quantia, que a cada / hum se lhe assignou para seu transporte, e mais misteres: o numero mostra, que nenhũ / se excuzou. Julgo ter satisfeito ao que me foi / Mandado, e sou prompto a executar tudo mais / que S. Magᵉ. se dignar Ordenarme. // Dˢ. Gᵈᵉ. a Vª. Exª. mˢ. aˢ. Convento de Sᵗᵒ. Antonio 25 / de Agosto de 1827 [...] [ass.] Bispo de Anemuria Coadjutor do Capellão-mór. //
>
> Lista dos Mestres de Suas Altezas Imperiaes que estão / promptos a seguir a Jornada de Sᵗᵃ. Cruz, e cada hum dos quaes, / segundo as Ordens de S. Magᵉ. O Imperador, está no cazo de / receber a quantia de cincoenta mil reis, que se lhe assignou / para seu transporte, e misteres. //
>
> O Pᵉ. Mᵉ. Fr Severino de Sᵗᵒ. Antonio ---------- 50$000
> O Pᵉ. Renato Pedro Boiret ---------- 50$000
> O Pᵉ. Guilherme Tilbury ---------- 50$000
> Marcos Antonio Portugal ---------- 50$000
> Luiz Lacombe ---------- 50$000
> Simplicio Roiz de Sá ---------- 50$000
>
> 300$000[251]

[250] *Ofício de Plácido António Pereira de Abreu, Tesoureiro da Casa Imperial, a José Feliciano Fernandes Pinheiro, Ministro dos Negócios do Império sobre compra de piano para D. Maria da Glória*, *BR-Ran* Casa Real e Imperial, Cx. 616, Pac. 05, Doc. 35.

[251] *Ofícios do Bispo de Anemuria, Coadjutor do Capelão-Mór ao Visconde de S.Leopoldo (José Feliciano Fernandes Pinheiro), encaminhando Lista dos Mestres da Fazenda de Sᵗᵃ. Cruz, para pagamento de Jornadas na Fazenda de Santa Cruz.*

Menos de três meses depois da morte de Marcos Portugal, a Câmara dos Deputados, invocando o Artigo 111 da Constituição e talvez para ver justificadas as despesas da nação com os mestres de SS. AA. Imperiais, pediu informações ao Imperador sobre os estudos e grau de adiantamento de seus filhos. O Bispo de Anemuria, encarregue dessa tarefa, redigiu o seguinte relatório datado de 12 de maio de 1830:

> Augustos Dignissimos Senhores Reprezentantes da Nação //
> Incumbido por S. Mag^e^. O Imperador de dirigir a Educação / Litteraria de Suas Altezas Seus Augustos Filhos; e tendo d'Elle / recebido Ordem para expôr a Essa Augusta Camara o es- / tado de instrucção em que se achao, eu cumpro este dever / com tanto maior prazer quanto, apezar de Sua mui tenra / idade, e por consequencia mui elementares pricipios [*sic*] que / ella permite, tenho a dizer que- // O Principe Imperial não perde tempo [...] [não há menção de música: D. Pedro tinha nesta altura apenas 4 anos] // A Joven Rainha de Portugal, sendo a mais a / vançada em idade, o he tambem em instrucção. [...] Mui adiantada na Dança, vai entrando, e munto bem, / nos principios especulativos, e praticos da Muzica, Do / tada de huma vivacidade penetrante, de hum talento ju / dicioso, de huma candura ingenua não admirará, que / indo como vai, a receber adequada instrucção nas Sciencias, / venha a ser, e muito breve, singular exemplo do saber, e da / virtude, entre as Princezas da sua idade. // Sua Alteza a / Princeza D. Januaria achase sabendo ler correntemen- / te a lingoa Nacional. [...] Pode dizer se adiantada em Dança; e co / meça a receber lições preliminares de Muzica. // Sua Al- / teza a Princeza D. Paula [Mariana] [...] // Sua Alteza a Princeza D. Fran- / cisca [Carolina] [...] [não há menção de música para ambas, nesta altura com sete e cinco anos, respetivamente] // Tal he, Augustos e / Dignissimos Senhores Reprezentantes da Nação, o estado em que se achao os Principes: estado que, / vista a regularidade e execução do Regulamento que / S. Mag^e^. O Imperador de Sua Propria Mão Escre / vêo, e Dêo, para a vida domestica de Seus Augus / tos Filhos; vistos os talentos naturaes, que a experien- / cia vai nelles descobrindo; attenta a poderoza coope / ração das pessôas que as cercão, e finalmente o / zelo, e interece que cada hum dos Mestres tem mos- / trado em promover o adiantamento nos respectivos / ramos de Instrucção de que estão incumbidos, dá, sem duvi- / da, mui fortes esperanças de Suas Altezas progredirem / no caminho, apenas começado, do saber, e que os conduzi / rá a serem hum dia, Digno Ornamento do Throno, e / Singular Gloria da Nação. [...][252]

Convento de S^to^. António, *BR-Ran* Casa Real e Imperial, Cx. 616, Pac. 06, Doc. 57, 2.º Ofício e Lista de Mestres.

252 *Relatório do Bispo de Anemuria à Câmara de Deputados dando conta de Instrução*

Pode depreender-se dos vários documentos transcritos que as atividades pedagógicas constituíram uma parte relevante da atividade profissional dos últimos anos de Marcos Portugal.

Os mestres da Capela Imperial do Rio de Janeiro (1822-30)

Nesta altura é pertinente levantar a questão da identidade dos mestres da Capela Imperial do Rio de Janeiro. A maioria das fontes coevas continuam a referir Marcos Portugal como Mestre de Música da Família Imperial ou Mestre de Música de Suas Altezas Imperiais e, por analogia com a estrutura funcional herdada da Capela Real do Rio de Janeiro[253], tudo indica que as suas atribuições se tenham mantido inalteradas. Os almanaques para os anos 1824, 1825 e 1827 parecem confirmar esta asserção: os "Mestres da Capella Imperial" referidos são José Maurício Nunes Garcia e Fortunato Mazziotti[254]. Mais uma vez o nome de Marcos Portugal está ausente.

Em 1828 os músicos cantores não escriturados da Capela Imperial endereçam um requerimento ao Imperador, queixando-se de penosa situação económica e pedindo aumento dos seus ordenados:

> Senhor // *Dizem os Musicos Can- / tores da Imperial Capella naõ aceitos por / escriptura*, de que provém receberem não suf- / ficiente estipendio; que elles tem supportado / até aqui com o maior soffrimento, e silencio / aquelles infortunios, que a inevitavel serie de / accontecimentos desfavoraveis mais ou menos / mortificante ha feito cahir sobre todos. Ago / ra porem que a diuturna e muito progressi / va accumulaçaõ de privaçoens os constrange / a patentearem a sua situaçaõ deploravel; / resolvem-se finalmente a dirigir ao Alto / Conhecimento de Vossa

de S. Altezas Imperiais, *BR-Ran* Casa Real e Imperial, Cx. 616, Pac. 09, Doc. 83. Note-se que por esta altura o novo Mestre de Música de SS. AA. Imperiais era Fortunato Mazziotti, nomeado a 18 de março de 1830 por morte de Marcos Portugal. *Decretos relativos à nomeação de Mestres, Oficiais e mais funcionários da Casa Imperial* [1808-1889], *BR-Ran* Casa Real e Imperial – Mordomia Mór, Cod. 570, f. 76.

253 "A [...] Independência do Brasil transformou a *Capela Real* e *Capela Imperial*, mas não representou uma mudança substancial na sistemática de trabalho estabelecida em 1808" (Cardoso 2005, 78).

254 *Almanach do Rio de Janeiro para o anno de 1824,* Rio de Janeiro, Imprensa Nacional (*Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, 1968, CCLXXVIII 249); *Almanach do Rio de Janeiro para o anno de 1825,* Rio de Janeiro, Imprensa Nacional (*op. cit.*, 1971, CCXCI 191); *Almanak do Rio de Janeiro para o anno de 1827,* Rio de Janeiro, Imprensa Imperial e Nacional (*op. cit.*, 1973, CCC 157).

> Magestade / Imperial a mui respeitosa supplica de / que se Digne de Tomar em Sua mui Sa / bia Consideraçaõ os excessivos males, que os atribulaõ. [...] Mas hoje fal- / tando-lhes os meios de entreterem huma / sem caprichos, e até mesmo amargurada / existencia; vendo-se de mais alguns encar- / regados de procurarem o sustento a suas / numerosas e indispensaveis familias; / naõ tendo nem mesmo podendo já ter / outro algum emprego, que os ajude a mino- / rar a sua penuria; [...][255].

Na sequência desse requerimento foi elaborada uma *Relação nominal dos Empregados na Capella Imperial e dos seus vencimentos relativa ao 4º 4el* [quarto quartel] *do anno de 1828, extrahida da respectiva Folha*[256], para avaliar as despesas do último trimestre relativas ao pessoal, e depois encaminhada pelo inspetor da capela, monsenhor Fidalgo, para D. Pedro. Nessa relação estão incluídos Marcos Portugal, José Maurício e Fortunato Mazziotti nos seguintes termos:

> O M^{e} da Capella e Compozitor Marcos Portugal .....156$250
> O dito Joze Mauricio Nunes Garcia.....156$250
> O dito Fortunato Mazioti ..... 156$250[257]

---

255 Grifo do presente autor. O documento não possui data, mas Cleofe Person de Mattos e Ayres de Andrade (que o transcreve na íntegra) referem-no como sendo de 1828. *BR-Ran* Casa Real e Imperial, Cx. 625, Pac. 01, Doc. 12 – 12 (Mattos 1997, 170-72; Andrade 1967, I 161-62; Cardoso 2005, 78-79).

256 *BR-Ran* Casa Real e Imperial, Cx. 625, Pac. 01, Doc. 12 – 13.

257 Quantias que correspondem aos já referidos 625$000 réis anuais confirmando, ao contrário do que afirmam Cleofe Person de Mattos e André Cardoso, que não houve qualquer redução nos salários na Capela Imperial. Esse facto parece poder também ser aplicado aos ordenados da maioria, se não a todos os cantores, instrumentistas e copistas contratados anteriormente para a Capela Real e Real Câmara. Alguns exemplos: Francisco Manuel Chaves foi nomeado a 4 de junho de 1818 com o ordenado de 40$000 réis mensais, aparece na *Relação nominal* [...] com 120$000 réis por quartel; Alexandre José Baret recebia 260$450 réis pela Capela Real e 144$000 réis anuais pela Real Câmara, aparece na *Relação nominal* [...] com 101$112 réis por quartel; João dos Reis Pereira recebia 420$000 réis anuais, foi aumentado por 25$000 réis a 18 de abril de 1818 e novamente por 76$800 réis anuais a 19 de maio de 1820, aparece na *Relação nominal* [...] com 130$450 réis por quartel (Mattos 1997, 170-2; Cardoso 2005, 78-9); *BR-Ran* Casa Real e Imperial, Cx. 616, Pac. 01, Doc. 10; *BR-Ran* Casa Real e Imperial, Cx. 625, Pac. 01, Doc. 12 – 13; *BR-Ran* Casa Real e Imperial, Cx. 625, Pac. 01, Doc. 12 – 19; *BR-Ran* Série Interior – Gabinete do Ministro, IJJ^{1} 43, ff. 183v, 245v, 293v e 294.

Como interpretar esta referência ao "Mestre da Capella e Compozitor Marcos Portugal" que parece contradizer quase todas as outras fontes? Em primeiro lugar importa relembrar que, a 23 de junho de 1811 por ocasião da sua chegada ao Rio de Janeiro, Marcos Portugal, "Mestre de / Musica de Suas Altesas Reaes", tinha sido incluído na folha da Capela Real "com a quantia de / seis centos mil reis em cada hum anno, que elle ven – / cia em Lisboa como Mestre do Seminario e Compositor / da Patriarcal", e este ordenado coincidia com a renumeração do Mestre da Capela José Maurício Nunes Garcia, coincidência que se manteve até 1828. Também já ficou demonstrado anteriormente que, formalmente e por tradição ligada à Casa Real portuguesa, as suas obrigações na Capela Real se resumiam às atividades relacionadas com a composição de novas obras, e à direção dos cantores e orquestra em particular em ocasiões de importância sociopolítica quando a Corte estava presente, não participando regularmente na organização e direcção da música relacionada com o sobrecarregado calendário litúrgico, atribuições do mestre de capela. O equívoco de algumas fontes propalada até ao presente pela bibliografia da especialidade, o de Marcos Portugal ter formalmente exercido as funções de Mestre de Capela em Lisboa e na Capela Real do Rio de Janeiro, tem origem no facto do compositor aparecer intermitentemente a dirigir na Capela – correspondendo circunstancialmente ao significado estrito de "Mestre da Capella" –, e no significado genérico da mesma expressão, que designa um compositor ou professor de música de nomeada.

Pesquisas recentes (Cardoso 2011, 299 *et seq*.) parecem contrariar (pelo menos parcialmente) a noção estabelecida de que a Capela Imperial, após a partida da corte portuguesa, teria perdido muito do seu brilho anterior, e faustosas cerimónias onde a música ocupava lugar de luzido destaque ocorreriam com menos frequência (Mattos 1997, 149, 157 *et seq*.; Cardoso 2005, 78 *et seq*.)[258]. De qualquer maneira, não só a "sistemática de trabalho estabelecida em 1808" não se terá alterado substancialmente (Cardoso 2005, 78), como as próprias fontes indiciam que as funções de Marcos Portugal se mantiveram na essência as mesmas desde 1811 até à sua morte. A única mudança concreta conhecida é formal, e prende-se com o facto de os músicos da Real Câmara e Reais Cavalariças terem passado a ser pagos pela folha

[258] Um significativo indício são os gastos oficiais com a Capela Real/Imperial antes e depois da independência: 83.030$537 (1820), 58.445$898 (1824), 76.896$679 (1826), e 102.856$871 (1827) (Cardoso 2011, 300-1, 373-4). Para mais informações cf. Capítulo XXVI, "Marcos Portugal e o Brasil: justa saudade?", de Lino de Almeida Cardoso, no final deste livro.

da (ainda) Capela Real a 26 de agosto de 1822[259]. O escrivão da Capela Imperial que redige a referida *Relação nominal dos Empregados* [...], Thomé Maria da Fonseca Silva, ter-se-á limitado a registar todas as côngruas e ordenados, e como provavelmente desconhecia o aviso original da nomeação de Marcos Portugal, não foi ao pormenor de estabelecer distinção de função formal entre ele e os dois Mestres da Capela Imperial, utilizando a expressão "Mestre da Capella" nas suas aceções circunstancial e genérica[260].

Existem três outras fontes datadas de março/abril de 1830, logo após a morte de Marcos Portugal, que reforçam a hipótese de Marcos Portugal não ter sido formalmente Mestre da Capela Imperial. A primeira é a carta de D. Maria Joanna a D. Pedro I, onde a viúva se refere especificamente às funções na Corte Imperial nos seguintes termos: "Mestre das Imperiaes Princezas; e no desempenho de taõ sagrados deveres consumio as suas

---

259 Existe também uma possível razão circunstancial: a previsível diminuição da atividade composicional de Marcos Portugal na Capela Imperial e também a diminuição da atividade pedagógica junto da Família Imperial, que poderá ter diluído e confundido as anteriores bem demarcadas funções do Mestre de SS. AA. RR./Compositor da Corte/Diretor de Teatros Públicos e aquela dos dois Mestres de Capela, José Maurício Nunes Garcia e Fortunato Mazziotti.

260 Mesmo que conhecesse o aviso de 23 de junho de 1811, é provável que não estabelecesse a distinção de função visto não ser esse o objetivo da *Relação nominal* [...]. Apesar disso, note-se a rara utilização do termo "compozitor" neste contexto, título que se aproximaria, de facto, às funções de Marcos Portugal na Capela Imperial.

A mesma lógica e razões para o equívoco deverão constituir a explicação para outra referência ao Mestre de Capela Marcos Portugal existente no *Almanaque Imperial do Comércio das Corporaçoes Civis e Militares do Império do Brasil*. Graças à amabilidade de Marco Brescia, a quem agradecemos, foi possível consultar fotografias de transcrições do dito almanaque feitas por Ayres de Andrade, e existentes no seu arquivo pessoal. Essas transcrições dizem respeito aos anos de 1825 ("Mestres de Capela: José Maurício Nunes Garcia [...] [e] Fortunato Mazioti"), 1829 ("Mestres de Capela: Marcos Antonio Portugal [...] [,] José Maurício Nunes Garcia [...] [e] Fortunato Mazziotti"), e 1832 ("Mestre de Capela: Fortunato Mazziotti [...]"). A implicação imediata e surpreendente é que as funções de MP se alteraram entre 1825 e 1829. Além da referência a Marcos Portugal em 1829, note-se a estranha omissão de Simão Portugal em 1832, nomeado Mestre da Capela Imperial a 22 de abril de 1830, lugar que tinha vagado por falecimento de José Maurício Nunes Garcia. *Almanaque Imperial do Comércio das Corporaçoes Civis e Militares do Império do Brasil* [1825], Rio de Janeiro, Pedro Plancher; *Almanaque Imperial do Comércio das Corporaçoes Civis e Militares do Império do Brasil* [1829], Rio de Janeiro, Pedro Plancher; *Almanaque Imperial do Comércio das Corporaçoes Civis e Militares do Império do Brasil* [1832], Rio de Janeiro, Pedro Plancher; *Decretos relativos à nomeação de Mestres, Oficiais e mais funcionários da Casa Imperial* [1808-1889], *BR-Ran* Casa Real e Imperial – Mordomia Mór, Cod. 570, f. 82.

forças, e a sua existencia, sem todavia dispensar-se de comparecer na Imperial Capella naquellas occazioẽs de mais distincto prazer, ou de mais sentida magoa"[261], outra forma de dizer que comparecia na Capela Imperial *somente* em ocasiões de relevante significado sociopolítico. As outras duas fontes estão relacionadas com o processo da nomeação de Simão Portugal como Mestre da Capela Imperial. Resumindo-o: Marcos Portugal morre a 17 de fevereiro de 1830; a 18 de março, e em sua substituição, Fortunato Mazziotti é nomeado Mestre de Suas Altezas Imperiais;[262] José Maurício Nunes Garcia morre a 18 de abril[263]; a 22 de abril de 1830 Simão Portugal é nomeado "Mestre de Musica da [...] Imperial Capella, vago pelo fallecimento de José Mauricio Nunes Garcia, com o Ordenado annual de seis centos e vinte e cinco mil reis, pagos pela Folha da mesma Capella"[264]. Esta nomeação tinha sido precedida por uma carta não datada, mas escrita por Simão Portugal entre a nomeação de Mazziotti (18 de março) e a morte de José Maurício (18 de abril). O irmão de Marcos escreve ao Imperador D. Pedro rogando-lhe o lugar de Mestre de Capela:

> Senhor // Diz Simaõ Portugal que elle logo na / tenra idade se dedicou á profissaõ da Musica, / e obteve por fructo do seu trabalho occupar hum / lugar de organista na Sancta Igreja Patriarchal de / Lisboa. Ha ja trinta e seis annos que se lhe confe- / rio este emprego, e pouco depois lhe foi detreminado [*sic*] / por ordem Regia compor taõ bem varias peças de / Musica para se cantarem nas Capellas Reaes de / Queluz, e da Bemposta, como igualmente na Real / Bazilica de Mafra. Na continuação destes dois, / bem que analogos, com tudo separados deveres, persis- / tio algum tempo quando chegou a esta Corte, para / onde foi mandado transportar--se, e entrar no serviço / da que hé hoje Imperial Capella. [...] muito o penaliza ter só de ordenado trezentos / e sessenta mil reis annuaes, que naõ chegam nas circuns- / tancias presentes para a sua subsistencia, e a da sua / familia. Por vezes ja requereo augmento neste or- / denado, e a sua

---

261 Carta de D. Maria Joanna Portugal ao Imperador D. Pedro I, *BR-Rn* Secção de Manuscritos, C.935-24.3.

262 "Hei por bem Nomear a Fortunato Mazziotti para o lugar de Mestre de Musica das Princezas Imperiais [...], vencendo o mesmo Ordenado annual que percebia o seu antecessor Marcos Antonio Portugal [...] [assina D. Pedro I]. *Decretos* [...], *BR-Ran* Casa Real e Imperial – Mordomia Mór, Cod. 570, f. 76.

263 *Livro de Óbitos das Pessoas ocupadas no Serviço do Paço* [1808-1887], *BR-Rcur* AP-1201, f. 58.

264 A razão próxima para a nomeação não deixa dúvidas. O decreto é assinado pelo Imperador D. Pedro I. *Decretos* [...], *BR-Ran* Casa Real e Imperial – Mordomia Mór, Cod. 570, f. 82.

> pertençaõ [*sic*], talvez por motivo de urgen- / cia temporaria naõ foi deferida. Agora porem / que se lhe offerece huma occaziaõ opportuna para dar / novo rumo ao seu requerimento, sem que o despacho / deste possa estabelecer hum exemplo; elle com a maior / submissaõ a vem expor A V. M. I. para que se / Digne de a Tomar na consideraçaõ, que ella merecer / Á Sua Incomparavel Munificencia. *Havia athé / aqui na Imperial Igreja dois mestres de capella, habili- / dissimos ambos, e mui promptos em preencherem todos / os seus encargos, o P.e Joze Mauricio, e Fortunato Mas- / ziotti; mas como este foi elevado á* [*sic*] *pouco ao muito / honrozo exercico de Mestre de Musica das Serenissimas / Imperiaes Princezas; e aquelle pela sua idade / se vê com frequencia acommettido de chronicas / molestias; hé mui provavel que naõ possaõ*[265] *conti- / nuar com o mesmo fervor, que era do seu cus- / tume no serviço da sobredita Igreja*, que V. / M. I. zelosissimo Protector do Culto Divino, / quer que se conserve sem interrupçaõ, ou deslu- / zimento. Firmado nestes raciocinios, e igual- / mente em estetrouto de que elle pelo uzo de há- / ver regido as suas composiçoens, e pela diaria, / e longuissima pratica de ter acompanhado ou- / tras feitas, e dirigidas por muito insignes Mês- / tres, poderá exercitar este emprego com a neces- / saria sufficiencia; [...] // Haja por bem Nomealo Mestre da so- / bredita Imperial Capella com / os mesmos vencimentos de qual- / quer dos dois acima referidos [...][266]

É elucidativo que Simão Portugal explicitamente refira *dois mestres de capella*: se Marcos Portugal tivesse efetivamente e formalmente desempenhado esse cargo, o desaparecimento recente de um terceiro mestre de capela daria mais força e urgência ao pedido aqui expresso, e teria certamente sido utilizado como argumento. Pelo contrário, não há qualquer referência nominativa a Marcos, embora ela pareça estar subentendida na frase: "pela diaria, e longuissima pratica de ter acompanhado outras [composiçoens] feitas, e dirigidas por *muito insignes Mestres*, poderá exercitar este emprego com a necessaria sufficiencia."

---

265 A palavra "possa", na transcrição de André Cardoso (2005, 83), altera ligeiramente o sentido da frase. *Possaõ*, como está no original, reforça o facto de, por esta altura, serem apenas dois os mestres da Capela Imperial que, por diferentes razões, já não poderiam desempenhar cabalmente a sua função.

266 Grifo do presente autor (*BR-Rn*, Secção de Manuscritos, C.59-10.1).

A morte do luso-brasileiro Marcos Portugal

No seu monumental *Diccionario Bibliographico Brazileiro* Sacramento Blake escreve:

> Marcos Antonio Portugal – Nascido em Lisboa a 24 de Março de 1762, falleceu no Rio de Janeiro, *cidadão brasileiro por ter adherido á independencia do Brasil*, a 17 de Fevereiro de 1830, exercendo o cargo de director do theatro S. João [*sic*]. [...][267]

Marcos Portugal terá – pelo menos tacitamente – aderido à independência brasileira: o facto de ter escrito um *Hino da Independência do Brasil*, cantado aliás durante décadas por todo o país nos festejos do 7 de setembro, assim o indicia[268]. Além disso, de acordo com o Artigo 6. § 4.º, da primeira *Constituição do Brasil*, de 1824, os cidadãos portugueses residentes que permanecessem no Brasil, automaticamente adquiriam a nacionalidade brasileira:

> [...] Título II (Dos Cidadãos Brazileiros), Artigo 6. Parágrafo 4º. Todos os nascidos em Portugal e suas Possessões, que sendo já residentes no Brazil na época em que se proclamou a Independência nas Províncias, onde habitavam, adheriram a esta expressa, ou tacitamente, pela continuação da sua residencia[269].

A este respeito é sintomático o artigo do autor – que deverá ser Manoel de Araújo Porto-alegre – que escreve sete anos volvidos após a morte de Marcos Portugal e do Padre José Maurício:

> Academia de Musica / Foi com o maior jubilo que vimos o publico fluminense coroar de applausos a familia de Jose Mauricio e de Marcos Portugal, desmentindo d'est'arte aquelles que se disiam a expressão da vontade da nação. Ha dias fallámos da Sociedade de Beneficencia Musical, e a consideramos como a arca que salvára a musica do cataclismo, que o estado de nossas ideias derramára sobre o campo intellectual do Brasil, e eil-a que apparece vigorosa e saliente justificando

---

267 Grifo do presente autor (Blake 1883-1902, VI 220).

268 O refrão do poema de Evaristo da Veiga reza: "Brava gente brasileira! / Longe vá temor servil: / Ou ficar a pátria livre, / Ou morrer pelo Brasil".

269 Devo esta informação à gentileza de Antonio Campos a quem agradecemos. *Constituição Política do Império do Brazil – 1824*, disponível em http://www.camara.gov.br/Internet/InfDoc/conteudo/colecoes/Legislacao/Legimp-G.pdf (última consulta 28/09/2012).

> nossos pressentimentos; honra aos artistas brasileiros! / [...] O grande concerto foi principiado pelo Sr. Francisco Manoel**,** e animado pela execução dos srs. Manoel Joaquim e Matta: a execução foi vigorosa, e o accordo o melhor possivel no nosso paiz. / [descreve o programa do concerto tecendo considerações sobre as interpretações] / SEGUNDA PARTE [DO PROGRAMA]. [...] / Sexto.- A introdução de Adina de Rossini veio coroar a obra: agora só nos resta pedir ao Sr. Francisco Manoel que nos brinde para outro concerto com algum pedaço de *José Mauricio e Marcos*, e podemos já afiançar de antemão que serão bem recebidos, e até a comparação nos fará ajuisar do effeito e da valentia d'estes *dous grandes Brasileiros*. / [...]. [assina] *P. A.*[270].

A memória dos dois mestres, esses "dous grandes Brasileiros", e da sua música, continuava presente no coração do público fluminense, que lhes dedicava afeto e veneração.

Ao contrário do que está escrito em quase todas as biografias, que afirmam ter Marcos Portugal falecido a 7 de fevereiro de 1830, a morte do compositor ocorreu de facto a 17 de fevereiro do mesmo mês e ano[271]. A causa próxima da morte foi um terceiro ataque apoplético:

> Aos dezesette dias do mes de Fevereiro, de mil oitocentos e trinta / annos, na caza de sua morada, na Rua do Lavradio falesceo / Marcos Antonio Portugal, cazado com Dona Maria Joanna / Portugal: e no dia dezoito foi por mim encomendado privada / mente [?: ilegível], e acompanhado em andas para o Convento de Santo / Antonio, onde foi sepultado, amortalhado nas Vestes de Caval / leiro: de que para constar fis este assento. // O Conego Cura Luiz Marcianno da S^{a}[272]

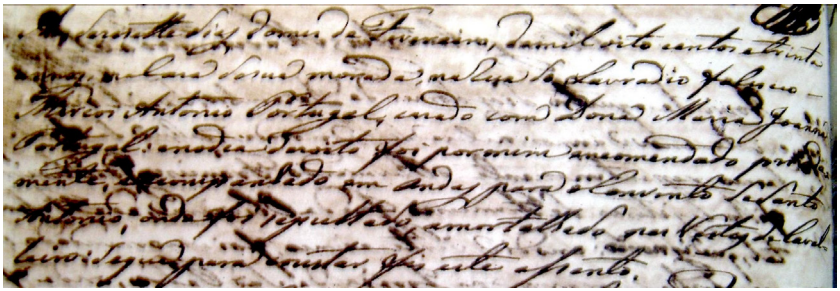
A justeza da segunda data, 18 de fevereiro, e por inerência da primeira, 17 de fevereiro, é confirmada por Alexandre José de Mello Moraes, que transcreve a inscrição da lápide original:

---

[270] *Jornal de Debates*, 18 de outubro de 1837. Grifos do presente autor. Devemos a Marcelo Campos Hazan a interessantíssima informação e a transcrição. Aqui ficam expressos os nossos reconhecimento e agradecimento.

[271] Depois de Innocencio Francisco da Silva ter corretamente fornecido a data de óbito (1868, XI 351), foi possível localizar a origem deste erro – a queda do algarismo "1" – nos artigos de José Ribeiro Guimarães (1870, 12 de fevereiro), depois perpetuado e fixado nos trabalhos de Joaquim de Vasconcellos (1870, II 67), Arthur Pougin (que completou a segunda edição da *Biographie Universelle des Musiciens* de Fétis (1880, vol.II do supl., 363), e Ernesto Vieira (1900, II 212).

[272] *Livro de Óbitos* [...], *BR-Rcur* AP-1201, f. 57v.



Quadro XI: Assento de Óbito de Marcos Portugal, Acervo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro (*Livro de Óbitos das Pessoas Ocupadas no Serviço do Paço* [1808-1887], *BR-Rcur* AP-1201, f. 57v.)[273]

> [No Convento de Santo António, Sepulturas do Capítulo, N. 2]
> SEPULTURA DE PEDRA – N. 2 // Marcos Antonio Portugal, o famoso musico do reinado do Sr. D. João VI, aos 18 de Fevereiro de 1830. / A urna, com seus ossos, acha-se depositada no convento. [...][274]

Um mês e nove dias depois da morte de seu marido, Maria Joanna Portugal escreve ao Imperador D. Pedro I, alegando penosa situação económica e suplicando "metade dos vencimentos que percebia o seu falecido marido", e ao mesmo tempo historiando o percurso profissional de Marcos Portugal, intimamente ligado à Casa Real Portuguesa, nas figuras de D. Maria I (não mencionada) e de D. João VI, e à Casa Imperial do Brasil, na pessoa de D. Pedro I[275]. Pela sua importância é aqui transcrito na íntegra:

> Senhor // P.D. em 26 de Março de 1830. //

---

[273] A fotografia e a informação sobre a exata localização do livro são devidas à generosidade e simpatia de Antonio Campos a quem, reconhecidamente, expressamos o nosso agradecimento.

[274] Notícia publicada em *Brazil Historico: Jornal Historico, Politico, Litterario, Scientifico, e de Propaganda Homeopathica*, Tomo II da Segunda Serie, julho de 1867 a junho 1868, 144. Por esta altura já Manoel de Araújo Porto-alegre tinha mandado construir uma urna para albergar os ossos do compositor. Cf. a secção **Post--mortem**, *infra*.

[275] Cleofe Person de Mattos (1997, 260 (nota 282)) conhecia este documento, referindo-o de passagem: "Marcos Portugal desapareceu dois meses e um dia antes do padre José Maurício. Deixou viúva D. Joana Maria Portugal, que no ano seguinte [sic] dirigiu-se a D. Pedro numa exposição acerca de seus parcos recursos, pedindo uma pensão (400$000), em nome do muito que Marcos Portugal fizera ao imperador […]."

Ante o Sublime Throno de Vossa Magestade Imperial / se prostra humilde e amargurada D. Maria Joanna Por- / tugal Viuva de Marcos Antonio Portugal, a implorar da / Incomparavel Munificencia e Grandeza de V. Magestade / Imperial aquelle amparo, a que desgraçadamente a tem re- / duzido a morte de seu Espozo, que ajuntava ás estimaveis / qualidades, que perpetuaõ a sua dôr e saudade, a fortuna / de ter prestado a V. Mag^de Imperial, e a seu Augusto Pay / / que Deos tem em gloria / os mais assiduos e zelozos servi-/ ços. //

Nada seria mais ocioso lembrar a V. Magestade / que Marcos Antonio Portugal empregara toda a sua sal- / de, os seus trabalhos, os mais apurados esforcos em distinguir- / se na divina arte a que se dedicara: superfluo fôra me- / morar a sua viagem á Italia, onde mereceu, e conseguio- / nas Côrtes principaes agazalho, estima e admiraçaõ: es- / cuzada se mostra a recordaçaõ das suas famozas com- / poziçoẽs já para a Igreja já para o Theatro: V. Mag.^de Imperial / conhece perfeitamente muito mais do que po- / deria permittir á Supp^te a dôr profunda, em que se / abisma; e apenas a sua deploravel situaçaõ servirá / de desculpar que ella se lembre do respeitozo affecto, que / elle consagrou á S. Mag.^de Fidelissima, em grata retri- / buiçaõ da honra que lhe conferira, encarregando-o / de ensinar a Musica a Vossa Mag^de Imperial e a Suas / Augustas Irmaãs, honra que foi altamente premia- / da pelos rapidos progressos, e perfeito conhecimento des- / ta Arte que V. Mag.^de Imperial ajuntou áos subli- / mes talentos, e adoraveis qualidades que todos admi- / ramos. O seu incansavel desvelo, a sua reconhecida / probidade, e ainda mais a nobre generozidade, com / que elle renunciou ás profuzas vantagens que lhe offe- / reciaõ Naçoẽs estrangeiras para arrancál-o dos Pés de / Seu Augusto Amo, lhe ganharaõ a suspirada distin – / çaõ de ser escolhido por V. Mag^de Imperial para Mês- / tre das Imperiaes Princezas; e no dezempenho de taõ / sagrados deveres consumio as suas forças, e a sua exis- / tencia, sem todavia dispensar-se de comparecer na / Imperial Capella naquellas occazioẽs de mais dis- / tincto prazer, ou de mais sentida magoa. Empre- / gado todo em taõ honrozas fadigas, distribuindo ain- / da o tempo de seu necessario descanso em aproveitar / talentos Brazileiros, adquiriu gloria, e estima dos / Nacionaes, e Estrangeiros, de que he sobeja prova o / offerecimento do titulo de Socio do Instituto Nacional / de França; porem desgraçadamente para a Supp^te / naõ attentou á sua fortuna prevenindo assim a pe- / nuria e o dezamparo, em que ficaria sua triste viuv- / ez. Portanto naõ restando á Supp^te outro recurso ma- / is para prolongar sua doloroza existencia se naõ / a Innata Piedade de V. M. I., que naõ abandona- / rá á mizeria esta disolada viuva. //

P.a Vossa Mag.^de Imperial / Se Digne Conceder-lhe para sua / subsisten- cia metade dos vencimen- / tos que percebia o seu falecido ma- / rido, unico recurso que lhe resta na / sua penoza situaçaõ. //

E R M^{cê} // [assina] D. Maria Joanna Portugal[276]

Com uma exceção, o acontecimento da morte de Marcos Portugal não é refletido nos periódicos locais[277]; a exceção foi o *Diário Fluminense* arvorado em órgão oficial do governo, que publica uma apologia necrológica a 5 de março de 1830. O autor anónimo revela-se muito bem informado, e teria sido alguém que privou de perto com o compositor e sua família. Conhecia o ofício do *Institut de France*, datado de 30 de dezembro de 1815 e provavelmente entregue a Marcos Portugal pela Missão Artística Francesa, chegando mesmo a transcrever e relevar uma das suas passagens[278]. No entanto o artigo sofre de várias incorreções: que Marcos foi para Itália com a idade de 22 anos, que acompanhou o Príncipe Regente ao Brasil, e que foi Sócio Correspondente do *Institut de France*[279]. De notar a ênfase consagrada às

---

[276] Depois da informação que Marcos Portugal percebia os salários de 625$000 e 480$000 réis anuais, o pedido foi deferido com a quantia de 400$000 réis, mas "ficando dependente da approvaçaõ da Assemblea [Geral Legislativa]." A 26 de julho desse ano Maria Joanna ainda continuava à espera. *BR-Rn* Secção de Manuscritos, C.935-24.1, C.935-24.2, C.935-24.3 e C.935-24.4.

[277] Nomeadamente os seguintes: *Astréa*, *A Aurora Fluminense*, *Diario da Camara Municipal da Cidade do Rio de Janeiro*, *Luz Brasileira*, *Voz Fluminense*, *Nova Luz Brasileira*, *Beija-Flor* e *O Brasileiro Imparcial*.

[278] Ainda não foi possível localizar este ofício redigido pelo Secretário do *Institut de France*, mas os indícios apontam para a sua real existência, coincidindo com a chegada da Missão Artística Francesa ao Rio de Janeiro a 26 de março de 1816, depois de ter deixado o Havre de Grâce a 22 de janeiro do mesmo ano. De facto, o próprio *Institut de France* teve grande peso na missão artística, visto que três dos seus elementos eram (ou tinham sido) membros destacados do *Institut*: Joachim Lebreton – recém destituído do *Institut* e chefe da Missão –, e os pintores Nicolas-Antoine Taunay e Jean-Baptiste Debret. O referido ofício terá provavelmente sido levado por Nicolas-Antoine Taunay, que, para se deslocar ao Brasil, obteve uma permissão especial do *Institut* para se ausentar durante 5 anos. A própria academia viria a propor *Portogallo* para Sócio Correspondente a 13 de abril de 1816. Além disso aí existem dois importantes autógrafos de Marcos Portugal: a 01.23 Missa de Requiem Mib M e as 03.08 Matinas de Defuntos Dó M, V2. (TAUNAY 1912, *passim*); <http://www.institut-de-france.fr/> (última consulta 12/12/2008). Cf. também a nota seguinte.

[279] As investigações de Jean-Paul Sarrautte comprovam que não foi, embora MP tenha sido proposto por duas vezes – para Sócio Correspondente (1816; proposto por iniciativa da própria instituição) e para Sócio Estrangeiro (1824) – e em ambas foi derrotado no escrutínio final. A hipótese mais plausível é que, no ofício de 30 de dezembro de 1815, MP não só teria sido elogiado como artista, como também ter-lhe-ia sido dada a garantia de que o próprio *Institut* o iria propor como Sócio Correspondente na primeira oportunidade, o que viria realmente a verificar-se (por indicação dos

"sobresalientes estimaveis qualidades" de Marcos Portugal, para além da sua capacidade de trabalho e do seu proverbial talento musical:

> Necrologia.
> Se devem ter direito á posteridade aquelles que se distinguem nas artes liberaes, com mais justiça merecem ser a ella recommendados aquelles que ajuntão aos talentos sobresalientes estimaveis qualidades, que tornão saudosa a sua memória. Partindo deste principio, consagraremos o seguinte artigo.
> Marcos Portugal, Commendador na Ordem de Christo, Mestre de Musica de Suas Altezas Imperiaes, Socio Correspondente do Instituto Real de França, falleceu nesta Corte aos 17 de Fevereiro com 67 annos, 10 mezes e 24 dias de hum ataque apoplectico.
> Dedicado desde a idade de 8 annos a esta Arte divina, que immortalisou a Orpheu, a mais seria applicação, e o mais apurado desvelado [*sic*] ao estudo, que auxiliava seu talento, o tornarão logo sobranceiro aos seus condicipulos [*sic*], assim na perfeição da execução de alheias peças, como na composição de muitas proprias. Da idade de 22 annos passou a Italia menos para adiantar seus conhecimentos do que para ganhar applausos, que lhe prodigalisarão Roma, Napoles, Milão, Veneza e Florença, fazendo o encanto das Cortes e a admiração dos Professores pelo genio, que ostentou nas diversas operas, que se representarão naquella patria das artes; em cujo exercicio continuou quando voltou a Portugal enriquecendo a Capella Real, a Patriarcal, e tambem o Theatro com os esforços do seu ingenho fecundo. O Seminario, que se gabava de ter sido a sua escola, o reconheceu logo por seu Director; e quando o Theatro de S. Carlos reunia o que havia de mais sublime na Europa, não tinha que pôr á frente da orchestra senão este reconhecido Mestre.
> Sua Magestade Fidelissima o Sr. D. João VI. (que Deus tem em gloria) não podia escolher para regular a applicação de Suas Altezas Reaes neste importante ramo mais digno Mentor, e he superfluo memorar os progressos, que os Augustos Discipulos Fizerão, quando temos admirado as magnificas producções de Sua Magestade o Imperador.

---

membros Jean François Lesueur, Étienne Nicolas Méhul e Pierre Alexandre de Monsigny) mas sem sucesso (o pintor Charles Thévenin viria a ser eleito a 20 de abril de 1816). MP terá depois enviado os dois autógrafos mencionados na nota anterior para credibilizar uma segunda candidatura. A encadernação deverá, no entanto, ser posterior, visto que o papel utilizado nas guardas contém as marcas d'água: 094. escudo<flor de lis>/JB:J BUDGEN/1820 [03.08 *Matinas de Defuntos* Dó M, V2], e 099. escudo<flor de lis>/EW:EDWARDWISE/1825 [01.23 Missa de Requiem Mib M]. (Sarrautte 1979, 49-57, 68, 69, 78-80, *passim*; Taunay 1930, 27; Marques 2012, 941, 943); <http://www.institut-de-france.fr/> (última consulta 12/12/2008).

> No tempo da invasão Franceza sendo convidado com instancia por várias Cortes da Europa, preferio a todas as liberaes offertas a honra de cumprir o seu dever, accompanhando ao Brasil o Soberano, que retribuiu esta demonstração de fidelidade com signaes evidentes da Sua Real Approvação.
> Não menos distinto acolhimento recebeu constantemente de Sua Magestade o Imperador, que confiou aos seus cuidados a instrucção de Suas Altezas Imperiaes, que elle desempenhou com disvelo, sem embargo da sua idade e molestias; não se poupando por isso á direcção da Musica da Imperial Capella, onde se via em todas as occasiões de Festa Religiosa ou Nacional animando com os seus esforços as recommendaveis producções de seu genio.
> O Instituto Nacional de França o elegeu seu Socio Correspondente, e o Secretario no seu officio de 30 de Dezembro de 1815 ajuntava as mui lisonjeiras expressões que *os compositores francezes o reputavão como hum dos homens, que fazião mais honra ás Artes.*
> As suas qualidades moraes erão geralmente conhecidas: bom esposo, amigo fiel, inimigo da intriga, empregado no desempenho dos seus deveres, e em promover a gloria do Brasil, educando filhos seus, e adestrando outros na Arte mais deleitavel,[280] a sua falta será por muito tempo objecto de justa saudade.[281]

O reputado historiador, Moreira de Azevedo (1866), utilizou esta fonte (a espaços *verbatim*) para, 35 anos mais tarde, concatenar um artigo (lido no Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brasil em 1865) dedicado a Marcos Portugal, onde também utiliza algumas informações contidas na *Relação Autógrafa*, publicada por Manoel de Araújo Porto-alegre no mesmo periódico apenas sete anos antes. O interesse do artigo justifica a sua transcrição integral:

---

[280] A notoriedade de Marcos Portugal enquanto compositor deve-lhe ter granjeado um bom número de alunos particulares – portugueses, brasileiros e de outras nacionalidades – ao longo da vida. Um deles, já mencionado anteriormente, foi António José da Silva, que por vezes substituía o mestre quando este não podia acompanhar ao piano a Catalani. Também o autor do Hino Nacional Argentino, Blas Parera, foi ter com MP ao Rio de Janeiro, sendo-lhe concedida autorização para se deslocar a essa capital em julho de 1813, "donde existe el inmortal Marcos Antonio Portugal, de cuya instrucción espera poder extender sus conocimientos en un arte que puede ser útil a esta Capital". A sua estada no Rio de Janeiro ter-se-á prolongado até 1815 (Roldán 1987, 66); <http://es.wikipedia.org/wiki/Blas_Parera> (última consulta 15/12/2008). Devemos à gentileza e lembrança do musicólogo Paulo Castagna, a quem agradecemos, o conhecimento desta última informação.

[281] *Diário Fluminense*, 5 de março de 1830, 203-04, *BR-Rn* Obras Raras, PR-SOR 10(6).

[...] Vamos agora levantar a lousa que fecha o tumulo [na sala do capitulo do Convento de Santo Antonio] de um artista, cujo nome é ainda hoje repetido com saudade entre os sons harmoniosos da orchestra. / Nasceu em Portugal, em 24 de Março de 1762, Marcos Antonio Portugal, que, dedicando-se ao estudo da musica desde a idade de oito annos, excedeu os seus condiscipulos em talento e applicação, e cedo tornou-se notavel pela perfeição da execução de varias peças, e na composição de muitas proprias. Contava vinte e dois annos quando se passou á Italia, menos para adiantar seus conhecimentos que para ganhar applausos, que lhe prodigalisaram Roma, Milão, Veneza, Verona e Florença, fazendo o encanto das côrtes e a admiração dos professores, pelo genio que ostentou em diversas operas representadas n'aquella terra da harmonia; escreveu para os theatros da Italia oito operas sérias, seis burletas e sete farças em um só acto. Regressando a Portugal enriqueceu com os esforços do seu engenho fecundo a capella real, a patriarcal e tambem o theatro. O seminario, que se gabava de ter sido a sua escola, o reconheceu logo por seu director, e na frente da grande orchestra do theatro de S. Carlos appareceu o distincto musico como mestre. O rei D. João VI o escolheu para mestre de seus augustos filhos; e é notorio que D. Pedro I foi professional em musica: no tempo da invasão franceza varias côrtes da Europa convidaram o habil compositor, que, rejeitando offertas mui liberaes, veiu para o Brasil. / Apezar de velho e doente, foi nomeado, pelo primeiro imperador, mestre dos principes, não deixando Marcos Portugal a capella imperial, onde era visto em todas as occasiões de festa religiosa ou nacional. Era commendador da ordem de Christo. O Instituto Nacional de França o elegeu socio correspondente, e o secretario, em seu officio de 30 de Dezembro de 1815, accrescentára ás mui lisongeiras expressões, que os compositores francezes o reputavam como um dos homens que faziam mais honra ás artes. Compôz Marcos Portugal em Lisboa e no Rio de Janeiro muitas operas sérias, burletas, cantatas, entremezes, arias, duetos, tercettos, hymnos, missas, jogos de vesperas, psalmos e outras peças soltas. Falleceu de apoplexia em 17 de Fevereiro de 1830, conservando-se os seus ossos em uma urna que está depositada no convento. / *Apezar de haver nascido no velho mundo, viveu Marcos vinte annos no Brasil, amou a terra americana, n'ella deixou filhos, e cooperou para o desenvolvimento da musica entre nós*: além de que, diz o mais fecundo romancista d'este seculo: ["]a posteridade não busca saber qual o nascimento e a patria dos grandes homens, considera-os como uma parte da grandeza da especie humana, a que esta deve votar um grande amor, afagar com immenso orgulho; assim que descem ao tumulo já não são compatriotas, nem estrangeiros, amigos, nem inimigos, chamam-se

> Hannibal, Scipião, Cesar e Pompêo, isto é, obras e acções. A immortalidade naturalisa os grandes genios em proveito do universo[“][282].

A frase em destaque onde são mencionados os putativos filhos que Marcos Portugal teria deixado no Brasil, é a única referência – ainda que indireta e possivelmente resultante de incorreta interpretação da frase “[...] empregado [...] em promover a gloria do Brasil, educando filhos seus, e adestrando outros na Arte mais deleitavel [...]” retirada da fonte original – a possíveis filhos do compositor, ainda que, necessariamente, bastardos, porque a viúva D. Maria Joanna não os menciona na carta dirigida ao Imperador D. Pedro I.

Post-mortem

Depois de, em 1859, ter publicado a importante *Relação Autógrafa* das obras de Marcos Portugal – que detinha em sua posse –, Manoel de Araújo Porto-alegre prestou mais um serviço inestimável à cultura luso-brasileira: no Convento de Santo António, no Rio de Janeiro, encontrou a lápide por detrás da qual se abrigavam os restos mortais do compositor, mandou fazer uma urna em madeira e aí os encerrou, gravando os seguintes dados biográficos:

> AQUI JAZEM OS OSSOS DE MARCOS AN^{TO} PORTUGAL COMENDADOR DA ORDEM DE CRISTO COMPOZITOR DE MUZICA M^{E} [?: ilegível] DE S. M. I. DO BRAZIL SOCIO COMRESPOND.^{E} [*sic*] DO JNSTITUTO DA FRANCA NASCEO EM L.^{A} EM 24 DE M.^{ÇO} DE 1761 FALLECEO NA CORTE DO R.^{O} DE JANR.^{O} EM 17 DE FEUR.^{O} DE 1830[283]

Em 1925, o dramaturgo e diretor literário da revista *Portugal*, Ruy Chianca, à data residente no Rio de Janeiro, concebeu a ideia de trasladar os ossos de Marcos Portugal para o Panteão Nacional, no Mosteiro dos Jerónimos[284]. O projeto ganharia ímpeto e alento durante a digressão ao Brasil do

---

[282] Grifo do presente autor.

[283] Note-se que a data de nascimento é dada como tendo ocorrido no ano de 1761, em vez de 1762. A urna seria mais tarde resgatada por Frei Pedro Sinzig, superior da instituição franciscana.

[284] Ideia expressa no número 37, de 25 de fevereiro de 1925, da revista *Portugal: Revista Portuguêsa Ilustrada*. A causa foi defendida nos números de 15/09/1925 (p. VI), 30/09/1925 (pp. V e VI), 15/01/1926 (p. IV), e 28/02/1926 (pp. VI e VII). Periódico desconhecido, e não referenciado na bibliografia portuguesa da especialidade, terá existido no período 1923-1929. Em 1926 o seu Diretor Gerente era Oliveira Guimarães. *P-Ln* Espólio de Hermínio do Nascimento, Pasta 20.



Quadro XII: Urna com os restos mortais de Marcos Portugal (Igreja de S. Isabel, Lisboa)[285]

Orfeão Académico de Lisboa que ocorreu entre 28 de agosto e 9 de outubro desse ano[286]. Nessa altura, o maestro do Orfeão e subdiretor do Conservatório Nacional, Hermínio do Nascimento, foi portador de uma mensagem dos Centros Regionais Portugueses dirigida ao diretor do Conservatório, José Vianna da Motta, apelando à trasladação dos restos mortais de Marcos Portugal para o Panteão Nacional. Depois de alguma resistência por parte de Frei Pedro Sinzig, superior do Convento de Santo António, mas, aparentemente, nenhuma objeção por parte do Ministro dos Negócios Estrangeiros brasileiro, Felix Pacheco, a urna acabaria por viajar para Portugal acompanhada pelo jornalista portuense Bento Carqueja, tendo como destino o Panteão Nacional. A chegada ocorreu a 7 de julho de 1928[287]. Acabaria temporariamente depositada no Arsenal da Marinha e no Ministério dos Negócios Estrangeiros, em Lisboa[288]. Pouco depois foi guardada no Conservatório

Agradecemos a Maria José Artiaga ter-nos indicado a existência desta valiosa documentação.

285 Agradecemos a simpatia e generosidade do Pároco da Igreja de Santa Isabel, em Campo d'Ourique, o Prof. Doutor José Manuel Pereira de Almeida, que permitiu o acesso e concedeu autorização para fotografar a urna.

286 Documentada e descrita em *P-Ln* Espólio de Hermínio do Nascimento, Pasta 14.

287 *O Século*, 8 de julho de 1928 e *Diário de Notícias*, 8 de julho de 1928.

288 *Diário de Lisboa*, 20 de janeiro de 1930.

Nacional, onde se encontrava por ocasião da sessão solene e comemorativa que, a 7 de fevereiro de 1930, aí se realizou[289].

Os ecos da polémica que se gerou em torno das qualidades morais, dos supostos sentimentos anti-patrióticos, e do merecimento ou não de Marcos Portugal para figurar no Panteão Nacional, refletiram-se nos jornais da época, com contribuições de articulistas tão distintos como Luís de Freitas Branco[290] e Alfredo Pinto Sacavém[291].

Os continuados esforços dos diretores do Conservatório Nacional para que o projeto fosse politicamente aprovado foram vãos. Por ofício de 26 de dezembro de 1929, o Ministro da Instrução ordenou que "se aguardasse melhor oportunidade"[292].

À falta de mais apropriado domicílio, foi a urna temporariamente alojada na Igreja de Santa Isabel, onde Marcos Portugal tinha sido batizado e onde os seus pais se tinham casado. Nas palavras de Hermínio do Nascimento, a trasladação "foi feita num automóvel na noite de 6 de fevereiro de 1931 que conduziu a pequena urna, somente acompanhada por Vianna da Mota e por mim, [numa] noite pavorosamente chuvosa e fria [...]"[293]. Ainda lá se encontra e num estado de conservação surpreendentemente bom[294].

---

289 Mas sem música. *P-Ln* Espólio de Hermínio do Nascimento, Pasta 23 (31): Discurso de H. do Nascimento realizado a 7 de fevereiro de 1930; *Ibid.*, Pasta 14.

290 *Correio da Manhã*, 7 de julho de 1928.

291 *Jornal do Comércio e Colónias*, 11 de julho de 1928.

292 O que, politicamente, equivale a um "não" um pouco mais correto. *P-Ln* Espólio de Hermínio do Nascimento, Pasta 23 (31): *Id.*.

293 *Id.*, Pasta 13: Nota manuscrita pela mão de H. do Nascimento comentando o facto de Ruy Chianca não ter acompanhado a trasladação da urna ou pago a sua parte dos custos. As despesas foram pagas por Bento Carqueja, Vianna da Motta e H. do Nascimento.

294 A tampa, que não está fixa à urna deixando ver os ossos intactos e inteiros, possui, afixada, uma placa em prata oferecida pelo "Orfeon Marcos Portugal" com a seguinte inscrição: "Sobre as cinzas augustas do seu ínclito patrono no centenário da sua morte depõe esta placa o ORFEON MARCOS PORTUGAL da cidade do Porto, como uma pedra de ara sobre um altar. / VII-II-MCMXXX".

Bibliografia

ALVARENGA, João Pedro d'. "Domenico Scarlatti, 1719-1729: o período português". *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº. 7-8, 1997/1998, 119-121.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e o Seu Tempo. 1806-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos.* Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967. 2 v.

AZEVEDO, Moreira de. "Os tumulos de um claustro. Memoria lida no Instituto Historico e Geographico Brasileiro pelo socio effectivo Dr. Moreira de Azevedo". *Revista Trimensal do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brasil*, Tomo XXIX, Rio de Janeiro, 1866, 290-291.

BALBI, Adrien. *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve comparé aux autres États de l'Europe* [...]. Paris: Chez Rey et Gravier, Libraires, 1822. 2 v.

BARBIER, Patrick. *História dos Castrados.* Lisboa: Livros do Brasil, 1991.

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

BINDER, Fernando Pereira. "O Dossiê Neuparth" *Rotunda*, nº. 4, abril de 2006, 71--101, <http://www.iar.unicamp.br/rotunda/rotunda04.pdf> (última consulta 20/07/2009).

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brazileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional/Imprensa Nacional, 1883-1902. 7 v.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez, & Latino* [...]. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1716.

BRAGA, Teófilo. *Historia do Theatro Portuguez. A Baixa Comedia e a Opera: seculo XVIII*, Vol. III. Porto: Imprensa Portugueza, 1871.

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

CABRAL, Rui. *Inventário Preliminar dos Livros de Música do Seminário da Patriarcal*. Lisboa: Biblioteca Nacional, Centro de Estudos Musicológicos, 1999.

CARDOSO, André. *A Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro (1808-1889)*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Tese de doutoramento, 2001.

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

CARDOSO, Lino de Almeida. *O Som social; música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX)*. São Paulo: Edição do autor, 2011.

CARVALHAES, Manoel Pereira Peixoto d'Almeida. *Marcos Portugal na sua musica dramatica: Historicas investigações*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1910, Suplemento, 1916.

CARVALHO, João Pinto de (Tinop). *Lisboa de Outrora*. Lisboa: Amigos de Lisboa, 1938-39.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

CAVROÉ, Pedro A. (ed.). "Da Musica, seu principio, progressos, e estado actual em Portugal". *Jornal de bellas artes, ou mnemósine lusitana*, Vol. II, nº. XII. Lisboa, 1817, 177-182.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. *Os Guerrilheiros da Morte. Romance Historico*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1899.

Collecção das Leis do Brazil de 1810. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891.

CORREIA, Nuno Manuel Moreira. *Novos subsídios para o estudo da biografia do compositor Marcos António Portugal (1762-1830): O seu percurso como homem, mestre e artista, e as suas relações culturais, sociais e políticas em Portugal e no Brasil*, Dissertação de mestrado. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, 2006.

CRANMER, David. "A música dramática de Marcos Portugal no Rio de Janeiro: contextualização e novos dados". *Revista Brasileira de Música*, Programa de Pós-Graduação, Escola de Música da UFRJ, 23/1, 2010, 55-65.

_____. *Marcos Portugal e o Teatro do Salitre*. Lisboa, Versão portuguesa da comunicação realizada no Colóquio Marcos Portugal organizado pelo CESEM, Policopiada, 2005.

_____. *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*. Tese de doutoramento. London: University of London, [1997]. 2 v.

DOTTORI, Maurício. *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli, with special emphasis on their funeral music*, Tese de doutoramento policopiada. Cardiff: University of Wales, 1997. 2 v.

ESPARTEIRO, António Marques. *Três Séculos no Mar (1640-1910), III Parte: Fragatas*. Lisboa: Ministério da Marinha, 1978-80. 4 v.

FERNANDES, Cristina. "A Patriarcal e as Capelas Reais da Corte portuguesa entre 1750 e 1807: rede institucional, organização interna e perfil musical" in Rui Vieira NERY (coord.). *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime. Repertórios, Práticas e Representações*, Colóquio Luso-Brasileiro (Lisboa, 7-9 de junho, 2008). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, no prelo.

FERNANDES, Cristina Isabel Videira. *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*, Tese de doutoramenteo. Évora: Universidade de Évora, 2010.

FÉTIS, François Joseph. *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*. Paris-Bruxelas: Fournier-Meline, Cans et Co., 1ª ed. 1835-1844. 8 v.

_____. *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie., 2ª ed., 1860--1880. 8 v. + 2 v. (supl.).

GAMA, Luís Filipe Marques da. "Subsídios para o estudo da família do compositor Marcos Portugal", separata de *Armas e Troféus*, Tomo VI (3), Lisboa: Instituto Português de Heráldica, 1977.

GARCIA, José Maurício Nunes. "Missa de Nossa Senhora da Conceição, 1810" in BERNARDES, Ricardo (ed.). *Música no Brasil: séculos XVIII e XIX. Real Capela do Rio de Janeiro. 1808-1821*, vol. I. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.

GARCIA, Rodolfo (org.). "Cartas de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos, Escritas do Rio de Janeiro à sua Família em Lisboa, de 1811 a 1821" in *Anais da Biblioteca Nacional (1934)*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939.

GUIMARÃES, José Ribeiro. "Marcos Portugal. (Estudo Biographico)" *Jornal do Commercio*, 1870 (10, 11, 12, 17 e 22 de fevereiro).

KÜHL, Paulo. *Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)*. 2003. <http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf> (última consulta 12/09/2012).

LIMA, Oliveira. *Dom João VI no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 3ª ed., 1996 (1ª ed., 1908).

MACEDO, Luiz Pastor de. *Lisboa de lés-a-lés. Subsídios para a história das vias públicas da cidade*. Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1943. 5 v.

MARQUES, António Jorge. "A Missa Grande de Marcos António: disseminação e transformações através dos séculos XVIII e XIX.", Comunicação lida no *12.º Encontro de Musicologia – Nacionalismo e Internacionalismo na Música* (Lisboa, 30 de maio de 2003). Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, inédito, 2003.

_____. *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/CESEM, 2012.

MARROCOS, Luís Joaquim dos Santos. *Cartas do Rio de Janeiro. 1811-1821,* Elisabet Carceller GUILLAMET (coord.). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2008.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo Temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Conselho Federal de Cultura, 1970.

_____. *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Biblioteca Nacional, 1997.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Cantoria Joanina: A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI,* castrati *e outros virtuoses*, Tese de doutoramento. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007.

PEREIRA, Ângelo. *As Senhoras Infantas Filhas de El-Rei D. João VI*. Lisboa: Editorial Labor, 1938.

_____. *D. João VI Principe e Rei*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1953--58. 4 v.

_____. *Os filhos D'El-Rei D. João VI*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1946.

PIRES, António Caldeira. *História do Palácio Nacional de Queluz*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924-6. 2 v.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. "Apontamentos sobre a vida e obras do Padre José Maurício Nunes Garcia". *Revista do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brasil*, Tomo XIX, 1856, 354-69.

_____. "Marcos e José Mauricio. Catalogo de suas composições musicaes" *Revista do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brasil*, Tomo XXII, 1859, 487-506.

PORTUGAL, Marcos. *Missa Grande*, Edição crítica bilingue (português/inglês) e ensaio introdutório de MARQUES, António Jorge. Lisboa: Coro de Câmara de Lisboa, 2009.

ROLDÁN, Waldemar Axel. *Música colonial en la Argentina: la enseñanza musical*. Buenos Aires: Libreria El Ateneo Editorial: 1987.

RUDERS, Carl Israel. *Portugisisk Resa beskrifven i bref till vanner*. Stockholm: Carl Delén, 1805-09. 3 v.

_____. *Viagem em Portugal 1798-1802*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002. 2 v.

[SARAIVA], Bispo Conde D. Francisco. *Lista de Alguns Artistas Portuguezes colligida de escriptos e documentos* [...] *no decurso de suas leituras em Ponte do Lima no anno de 1825, e em Lisboa no anno de 1839*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1839.

SARRAUTTE, Jean-Paul. *Marcos Portugal: Ensaios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

SARTORI, Claudio. *I Libretti Italiani a Stampa dalle Origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*. Cuneo, Bertola & Locatelli Editori, 1990-4. 7 v.

SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da Lingua Portugueza recopilado dos vocabularios impressos até agora* [...]. Lisboa: Typographia Lacerdina, 2ª. ed., 1813. 2 v.

SILVA, Innocêncio Francisco da. "Marcos Antonio Portugal". *Archivo Pittoresco*, Vol. XI, 1868, 241-2, 290-2, 311-2, 334-6, 350-1.

TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. *A Missão Artística de 1816*. Rio de Janeiro: Typ. "Jornal do Commercio" – Rodrigues & C., 1912.

TAUNAY, Visconde de. *Uma Grande Gloria Brasileira: José Maurício Nunes Garcia*. S. Paulo: Comp. Melhoramentos de S. Paulo, 1930.

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os Musicos Portuguezes: Biographia-Bibliographia*. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. 2 v.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Lisboa: Lambertini, 1900. 2 v.

VILLALOBOS, Bárbara. *Estudo estético-sociológico sobre Marcos Portugal*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa – CESEM, Policopiado, s.d.

ZÚQUETE, Afonso Duarte Martins (dir. e coord.). *Nobreza de Portugal: bibliografia, biografia, cronologia, filatelia, genealogia, heráldica, história, nobiliarquia, numismática*. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1960. 3 v.

II

MAESTRO DO TEATRO DO SALITRE

David Cranmer
FCSH, Universidade Nova de Lisboa

Antes de partir para Itália, em 1792, para dar início à sua granjeada carreira como compositor de óperas italianas, Marcos Portugal ganhou experiência da música dramática durante vários anos como diretor musical do Teatro do Salitre, em Lisboa. Qualquer estudo da sua produção subsequente terá de levar em consideração a sua atividade neste teatro. Infelizmente, esta afirmação é mais fácil de constatar do que realizar, devido à extrema escassez, quer de documentação, quer de partituras referentes ao teatro e período em questão. O presente texto procura desenvolver quatro aspetos: os repertórios para os quais o compositor contribuiu, a problemática da cronologia das peças com música (entremezes e comédias), as poucas partituras conservadas, e a questão do que se pode deduzir sobre a música de outros compositores que Marcos Portugal também terá dirigido.

Não foi localizado até agora qualquer documento administrativo do Teatro do Salitre que nos esclareça o que foi posto em cena até 1792, nem sequer qualquer indício no que diz respeito a quando Marcos Portugal foi nomeado *maestro*, uma questão à qual voltaremos adiante. A *Gazeta de Lisboa* mantém ao longo destes anos um silêncio ensurdecedor sobre o Teatro. Do que efetivamente se dispõe são fontes primárias de três géneros – a *Relação Autógrafa* das suas obras (RA), elaborada pelo próprio compositor em 1809 e atualizada até 1816 (Porto-alegre 1859), libretos ou folhetos, e partituras – e uma fonte secundária, que desempenha um papel de guia constante, mas que não é infalível: o texto clássico de Carvalhaes (1910/1916).

De relevância para o período passado no Salitre, na RA constam referências a, por um lado, três óperas compostas respetivamente em 1790, 1791

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 145-156.**

e 1792, e, por outro, três elogios, cinco entremezes e "Alem disto – muitas Árias, Duettos, Tercetos, e outras peças soltas, que não é possivel lembrar", compostos todos entre 1785 e 1792. Na abordagem que se segue, examinaremos estas obras género por género: primeiro as óperas, seguidas das obras ocasionais, e, por último, dos entremezes e comédias.

As óperas

Comecemos com as três óperas. Estas foram, segundo os respetivos libretos, *A noiva fingida*, em 1790, *Os viajantes ditosos*, igualmente em 1790, e *O lunatico illudido*, em 1791. Contudo, como já foi referido, o compositor cita 1791 e 1792 como sendo as datas da segunda e terceira. Cita igualmente títulos ligeiramente diferentes para a primeira e terceira, respetivamente *A esposa fingida* e *O mundo da lua*. Uma vez que não existe qualquer motivo para pôr em dúvida a evidência dos libretos, pode-se supor apenas que as recordações do compositor dos 20 anos anteriores não foram inteiramente fiáveis, lapso que, por perdoável que seja, é preciso tomar em consideração sempre que se refere a RA como fonte de informação.

O libreto de todas estas três óperas baseia-se, no fundo, na tradução de textos italianos pré-existentes, *A noiva fingida* em *Le trame deluse*, de Giuseppe Palomba, musicado por Domenico Cimarosa em 1786, e *Os viajantes ditosos* em *I viaggiatori felici*, de Filippo Livigni, posto em música por Pasquale Anfossi em 1780. Nem uma, nem outra destas óperas italianas havia sido representada em Lisboa até essa data[1]. O original italiano do terceiro foi *Il mondo della luna*[2], um texto conhecido de Carlo Goldoni, com base no qual, entre outros, Pedro António Avondano compôs uma versão para execução no Palácio Real de Salvaterra mais de 25 anos antes, no Carnaval de 1765.

Innocencio da Silva (1870, 139-140) atribui o texto de *Os viajantes ditosos* ao escritor brasileiro Domingos Caldas Barbosa, tendo sido seguida sistematicamente esta atribuição por outros autores[3]. Contudo, na falta de qualquer indicação neste sentido na respetiva edição impressa ou noutras fontes contemporâneas, deve-se considerar esta atribuição, na melhor das hipóteses, de fiabilidade duvidosa.

---

[1] As estreias lisboetas de *Le trame deluse* e *I viaggiatori felici* iriam realizar-se no Teatro de São Carlos em 1797 e 1794, respetivamente.

[2] E daí a forma como Marcos Portugal cita esta ópera na RA.

[3] O mais recente biógrafo de Caldas Barbosa, José Ramos Tinhorão (2004, 211-212), por exemplo, perpetua esta atribuição. Apesar de afirmar que a edição "não trazia, muito significativamente, a sua assinatura", não oferece qualquer base científica pela atribuição, seguindo acriticamente a tradição.

No libreto impresso do mesmo, a sociedade gerente do Teatro do Salitre publicou um manifesto em que esclarece a sua visão das óperas compostas por Marcos como sendo uma afirmação da competência portuguesa num campo tradicionalmente monopolizado pelos italianos:

DA SOCIEDADE DO SALITRE
AO
RESPEITAVEL PUBLICO.

Nós estamos persuadidos de que o Público se satisfez do trabalho com que emprehendemos mostrar-lhe, que a nossa linguagem propria he susceptivel de toda aquella branda e suave harmonia com que a Musica compassada, e gostosamente entranha as expressões de que a Poesia se serve nos Theatros para instruir, e deleitar. O voto Público, sempre attendivel, e respeitavel, nos deixou cheios de vaidade pelo muito que nos honrou quando pozemos em Scena o Drama gracioso, que foi a nossa primeira, e arriscada tentativa.

O nosso agradecimento, o nosso interesse, e podíamos dizer mais que a gloria mesmo da Naçaõ instava, que continuassemos este modo de divertir áquelles, que dando tregoas ás fadigas diarias, querem utilmente entreter-se algumas horas da noute, principalmente aos que, amantes da sua Naçaõ, gostaõ de ver algum progresso que ella faça em qualquer coisa.

He verdade, que Italia tem o direito de dar cantando hum tom mais agradavel aos Theatros de todas as Cortes, naõ só porque a sua Linguagem pura soffre cortar-se, estender-se e ageitar-se á medida das colxeas, fuzas, &c., mas porque os seus antigos Seminarios Musicos abundáraõ sempre, e primeiro que todos destas agradaveis composições.

Porém, agora que vemos entre nós felizmente estabelecido, e patrocinado pelos Nossos Augustissimos Soberanos um Seminario destes, de onde sahem aproveitados genios, e talentos capazes de emparelhar com Jomeli, com Peres, com Paesielo, com Cimarosa e com todos os bons Italianos, porque os deixariamos em ócio perder a fama que elles podem ganhar para os seus Portuguezes? E porque tendo de nosso para nos deleitarmos, hiremos sempre mendigar hum favor estrangeiro? E muito mais, vendo com o exemplo, que a nossa mesma Linguagem naõ resiste a arte do perito, que cuide em a pôr nas regras da harmonia Musical? Acresce a isto mais a razaõ de attendermos a que na nossa Linguagem se faz mais geral a instrucçaõ, e mais proporcionando o divertimento para os nossos patricios ouvintes.

Tudo isto nos faz trabalhar com gosto, e com esperança de aproveitamento, expondo-nos por isso mesmo outra vez na presença do Público com o Drama intitulado: OS VIAJANTES DITOSOS, posto em Musica pelo nosso Mestre de Capella o Senhor Marcos Antonio, cujos talentos se tem assás acreditado.

> Saõ todos os nossos esforços agradar ao respeitavel Público, e dar gloria á Naçaõ e esmerando-nos nisto esperamos merecer-lhe mais a sua benevola attençaõ.

Infelizmente, não sobrevive integralmente qualquer das três óperas compostas por Marcos Portugal para o Teatro do Salitre. De facto, possuímos literalmente apenas um número, a ária *buffa* "Já por ti minha amada esposinha", conservada no Palácio Ducal, em Vila Viçosa[4]. Esta ária foi identificada como pertencendo a *Os viajantes ditosos* (I 8), cantada pela personagem Pancrácio[5]. É comparável, no seu caráter e qualidade, com a melhor da produção de Cimarosa nesta altura, o que torna especialmente lamentável a perda do resto deste repertório.

O compositor realça, na RA, que em *O mundo da lua* [*O lunatico illudido*], o recitativo é escrito inteiramente em prosa. Esta pequena referência é extremamente importante, uma vez que daí se pode deduzir que as suas óperas portuguesas possuíam, de facto, recitativos. Deste facto, da escolha propositada de libretos italianos como textos a musicar e do estilo da única ária conservada, torna-se evidente que Marcos Portugal não procurava estabelecer um novo género dramático-musical (eventualmente comparável com géneros como a *zarzuela*, *opéra comique*, *ballad opera* ou *Singspiel*) mas somente a ópera italiana em língua portuguesa. Embora não esteja documentado, seria razoável supor que estas três óperas no vernáculo não eram senão a resposta comercial da empresa do Teatro do Salitre, através do seu *maestro*, ao desafio do rival Teatro da Rua dos Condes, que precisamente nesses anos embarcou com encenações de ópera italiana.

As obras ocasionais

Como já foi referido, o compositor regista, na RA, três elogios sem título, uma referência às obras ocasionais que compôs para celebrar os aniversários reais, ocasiões em que a Família Real habitualmente assistia ao espetáculo no Teatro do Salitre (Brito 1989, 106-07). Visto que Alberto Pacheco se debruça mais detalhadamente sobre este repertório, no capítulo XIV "A música ocasional", não entramos aqui em detalhe sobre os títulos e datas. É de salientar, no entanto, a escala e importância deste repertório, que em muito excede os meros três elogios referidos na RA.

Seria importante igualmente destacar a importância das duas obras ocasionais para as quais ainda existe a partitura, a *Licença pastoril* e o *Pequeno*

---

[4] *P-VV* G prática 48 e 117.36.

[5] Cf. Cranmer (prelo). Esta ária encontra-se incluída neste volume.

drama[6], ambas compostas em 1787, que são as únicas obras conservadas completas do corpo de música dramática do compositor anterior à sua partida para Itália. A primeira destas possui apenas dois números, um coro de um género típico no teatro português ao longo do século XVIII, constituído por duas quadras com versos quinários[7] e música com ritmo ternário, e um dueto pastoral. A segunda é uma obra mais substancial, constituída por duas árias, um dueto e um final multisseccional. A ausência de *recitativo secco* nestas partituras leva à conclusão de que o diálogo destes elogios dramáticos era declamado e não cantado.

Os entremezes

Já se verificou que a RA, embora nos forneça informações preciosas, nem sempre é uma fonte fiável no que diz respeito aos detalhes. Com relação aos entremezes, o compositor cita, por ordem:

O amor artifice
A castanheira
A casa de café
Os bons amigos
O amante militar

Indica igualmente que a música destes foi composta para o Teatro do Salitre entre 1785 e 1792, sem dar mais pormenores. Como veremos adiante, estas constatações escondem questões em termos quer dos géneros destas peças (se são, de facto, entremezes), quer da sua datação mais exata. Por outro lado, se já apontámos imprecisões na RA, torna-se necessário avaliar igualmente a informação sobre este repertório fornecida pelas outras duas fontes principais, a monografia de Carvalhaes e as edições impressas da época.

Carvalhaes fornece uma cronologia aparentemente plausível para todas as cinco peças referidas na RA:

1786 *Os bons amigos*
1787 *A casa de café*
1788 *A castanheira*
1790 *O amor artifice*
1791 *O amante militar*

---

[6] Respetivamente, *P-La* 48-II-33 (com edição crítica realizada por Bárbara Villalobos) e *P-La* 48-II-34 (com edição crítica realizada por Alberto Pacheco).

[7] O número de sílabas é calculado com base no sistema "grave", usado neste período, e não no sistema "agudo", usado atualmente, o qual atribui apenas quatro sílabas a versos deste género.

Baseia-se em informação que lhe foi cedida em correspondência particular por Giuseppe Pavan, um historiógrafo italiano de Pádua, tendo sido aceites estas datas daí em diante. Na nossa opinião, é necessário pôr em causa esta cronologia, visto que, segundo Carvalhaes, Pavan nunca forneceu qualquer evidência para ela (1910, 40). (Aliás o tom com que Carvalhaes apresenta estes dados, na entrada para cada obra no seu livro, dá a impressão, por vezes, de que ele próprio não confiava inteiramente na informação que recebeu.) É difícil, de facto, conceber como Pavan, em Pádua, terá obtido informações não encontradas por Carvalhaes, um estudioso meticuloso, que vivia em Portugal. Acresce que até hoje não foi encontrada qualquer fonte primária a confirmar a datação de Pavan. Assim sendo, se queremos estabelecer uma cronologia em alicerces científicos, não temos alternativa senão pôr definitivamente de lado as suas afirmações.

No entanto, a principal fonte primária disponível – os respetivos folhetos impressos – é, a vários níveis, igualmente problemática. Em primeiro lugar, dispomos de edições impressas de apenas quatro das cinco peças citadas: *O amante militar*, *O amor artifice*, *Os bons amigos* e *A castanheira*. Em segundo lugar, só *O amor artifice* e *A castanheira* têm, de facto, a designação de "entremez", isto é, uma peça breve e cómica de um só ato, enquanto os outros dois são designados como comédias em três atos, um género bastante diferente em termos dramáticos, assim como no seu uso de música cénica. De passagem, deve esclarecer-se ainda que nas edições dos entremezes era comum imprimir os textos das canções, ou pelo menos indicar onde se inseriam, mas nas comédias não era este o caso. Isso não significa necessariamente que não havia música nas comédias, simplesmente que os folhetos impressos não costumavam dar qualquer indicação desta prática.

Outra dificuldade é que, ao contrário do que sucede com os libretos de óperas, que, por norma, incluem, entre outros dados, o nome do teatro, a data de representação (pelo menos o ano) e o compositor da música, e os das obras ocasionais, em que consta o nome do teatro, a data exata e, por vezes, o nome do compositor, os folhetos dos entremezes e comédias fornecem-nos muito menos informação. A sua função era diferente da das outras obras dramáticas, no sentido em que não foram publicados para uso durante o espetáculo, ou como objetos de recordação de um evento específico, mas sim para leitura em casa, em silêncio ou voz alta, para divertimento doméstico. Apenas as peças mais conceituadas foram impressas, tipicamente vários anos depois de serem representadas. Para além disso, visto que estes folhetos não se destinavam, em princípio, a ser usados nos teatros, raramente fazem referência a algum teatro específico. Sendo assim, torna-se muitas vezes impossível articular o folheto de uma determinada peça com a data e o teatro da sua representação.

Dos entremezes e comédias citados por Marcos Portugal, as datas das edições impressas, por ordem cronológica, são:

1779 *O amante militar*
1782 *O amor artifice*
1783 *Os bons amigos*
s. d. *A castanheira*
1798 *A castanheira*

Ora, a edição de *O amante militar* precede por três anos a inauguração do Teatro do Salitre, em novembro de 1782. É altamente provável que *O amor artifice* e *Os bons amigos*, cujos folhetos saíram respetivamente nesse ano e no ano seguinte, também reflitam produções anteriores a 1782. Em todo o caso, todas estas três antecedem claramente a incumbência do compositor como maestro deste teatro.

Pelo contrário, *A castanheira* levanta a questão oposta. Dois fatores relativos à edição sem data apontam para os anos entre 1796 e 1798. Como consequência de uma mudança no órgão responsável pelo processo da censura, a partir de 1796 a autorização impressa nos folhetos teatrais passa a ser "Com Licença da Meza do Desembargo do Paço", sendo esta a forma da autorização na edição sem data.

Por outro lado, um confronto entre esta edição e a de 1798 revela um ponto importante em comum, mas igualmente uma diferença significativa. Em comum é a divisão do texto em páginas, que é idêntica, e implica uma das edições ter sido copiada diretamente da outra. Diferente é a ortografia do til: "aõ" (til no "o"), a forma mais comum ao longo do século XVIII, presente na edição sem data, e "ão" (til no "a"), a forma que se torna cada vez mais habitual a partir de cerca de 1800, encontrada na edição de 1798[8]. Em princípio, portanto, a edição sem data terá sido ligeiramente anterior à de 1798 (entre 1796 e inícios de 1798)[9].

É muito tentador, no caso de *A casa de café*, o quinto entremez citado na RA, propor a simples substituição de "de" por "do", identificando-o assim com a tradução portuguesa da comédia goldoniana *La bottega del caffè*. Saiu uma edição de *A casa do café*, em 1768, que existe igualmente em cópia manuscrita, na Biblioteca Nacional, datada de 20 de novembro de 1784[10].

---

[8] Na *Gazeta de Lisboa*, por exemplo, esta mudança ocorreu um pouco mais tarde, entre o final de 1813 e o início de 1814, também de uma forma consciente e sistemática.

[9] Sampaio (1922, 38) cita uma edição de 1785 na coleção de Rodrigo Felner. Trata-se de um equívoco. O exemplar nesta coleção, atualmente na Biblioteca da Universidade de Harvard, é a sem data de Filippe da Silva e Azevedo.

[10] O único exemplar da edição de 1768 localizado até agora encontra-se em *P-Cug* Miscelânea Teatro Vol. 601 N.º 9711; MS. em *P-Ln* COD. 1386//7.

Encontra-se uma segunda tradução em manuscrito, datada de 1789, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra[11]. No caso desta última, possui até, na última página do texto, uma autorização para representação emitida pela "Meza" [da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros] e datada de 10 de setembro de 1789, o que torna provável uma produção pouco depois – no meio do período em que Marcos Portugal atuava no Teatro do Salitre.

No entanto, uma outra fonte dificilmente nos permite sustentar este raciocínio de ter sido a comédia de Goldoni a que se destinou a música do compositor. Citando Pinto de Carvalho (Tinop), mas sugerindo que talvez se trate de uma reposição, Carvalhaes escreve:

> Nos fins do seculo XVIII representou-se no theatro do Salitre uma farça intitulada Casa de café e bilhar. Era ornada com musica de Marcos Portugal. N'ella eram satyrisados, entre outros individuos, o José Pedro das Luminarias, então empregado no Nicola, o padre Lagosta (José Agostinho de Macedo), e o Pax-Vobis, um pobre diabo que, trajando casaca encarnada, vagueiava pelas ruas seguido da gaiatagem. N'esta farça visava-se o botequim do Nicola (Carvalhaes 1910, 41)[12].

O grau de detalhe e a explicação dada sobre a natureza satírica da obra torna difícil de se contornar a sua veracidade fundamental. Podemos ignorar a questão da designação de género como "farça", pois este vocábulo veio a substituir progressivamente o termo entremez, como sinónimo, durante as duas décadas entre 1790 e 1810. A única dificuldade óbvia que levanta esta citação é a referência ao polémico Pe. José Agostinho de Macedo, cujos talentos no púlpito, na década de 1790, o levaram a ser nomeado pregador régio a partir de 1802 e cujas pretensões literárias lhe mereceram a invetiva e ódio de Bocage. A produção mencionada, satirizando Macedo como Pe. Lagosta, só poderia ter sido uma nova encenação do entremez original, quando o referido padre era suficientemente conhecido do público para se tornar objeto de sátira, certamente posterior a 1792, tal como Carvalhaes propõe.

Assim, verificámos que as fontes primárias de que dispomos para os "entremezes" de Marcos Portugal não nos permitem em nenhum caso propor uma datação exata. Por consequência, face à impossibilidade de confirmar a proposta de Pavan, veiculada por Carvalhaes, somos obrigados a voltar à RA e à datação abrangente de 1785-1792.

---

[11] *P-Cul* (Sala Dr. Jorge de Faria) JF 6-9-96.

[12] Citando Pinto de Carvalho (Tinop) (1898-99). *Lisbôa d'outros tempos*. 2 vv. Lisboa: Livr. Antonio Maria Pereira, II, 58.

No entanto, não é aqui que acaba a história dos entremezes. Com base em informação fornecida por Pavan, Carvalhaes acrescenta mais um: *A casa de pasto*, com a data de 1784, ou seja um ano antes da suposta atividade do compositor no Teatro do Salitre. Desta vez temos de prestar atenção a Pavan, pois existe um folheto impresso em 1784 com este título, da autoria de José Daniel Rodrigues da Costa, embora sem indicação do compositor da música. Invulgarmente, desta fonte consta que a "pequena pessa" [entremez] correspondente havia sido representada com sucesso no Teatro do Salitre. O que nem Pavan, nem Carvalhaes, sabiam é que existe ainda outro folheto com as mesmas características: impresso em 1784, da autoria também de José Daniel, sem referência ao compositor da música, com a indicação de que esta "pequena peça critica, e moral" se representara no Teatro do Salitre, o seu título era *Esparrella da moda – Primeira parte*[13]. Em ambas estas peças, os folhetos incluem os textos de vários números musicais. A questão é de quem será a música correspondente? E, mais especificamente, haverá, de facto, alguma hipótese de o autor ter sido Marcos Portugal?

Na ausência de qualquer documentação contrária, o investigador Manuel Carlos de Brito parte do pressuposto de Marcos ter aceitado o cargo de *Maestro* do Salitre desde a sua inauguração (Brito 1989, 107). Embora não seja impossível, há certas dificuldades com esta hipótese. Em primeiro lugar, em 1782 o compositor tinha apenas 20 anos, bastante jovem para um cargo deste peso. Seria também anterior à sua inscrição na associação profissional dos músicos, a Irmandade de Santa Cecília, realizada a 23 de julho de 1783, uma etapa essencial para quem quisesse assumir um cargo público no meio musical. Por último, os lapsos de memória já referidos na RA, e outros não referidos, nunca excedem um ano. Assim, teríamos de supor um erro de leitura ou uma gralha, entre o documento original e a versão publicada por Porto-alegre – uma explicação possível mas pouco provável.

Contudo, nenhuma destas objeções impede conjeturar a antecipação do início da sua atividade no Salitre para 1784, por exemplo, a seguir à Páscoa, no início do novo ano teatral, quando era mais habitual renovar contratos e fazer novas contratações. Por outro lado, como já vimos, era pouco habitual nos folhetos referir qualquer teatro. A menção nos de *A casa de pasto* e *Esparrella da moda* leva a supor uma maior imediação, um desejo de aproveitar um sucesso recente para vender mais exemplares. Assim sendo, seria razoável propor, embora com um raciocínio algo frágil, que estes dois en-

[13] Também publicadas em 1784, da autoria de José Daniel Rodrigues da Costa, foram *Parte segunda da Esparrella da moda, O máo rabeca ou o chá de tres chicaras*, que não tem indicações de intervenções musicais, e *Os carrinhos da feira da Luz*, que inclui o texto de uma modinha para duas vozes e uma referência a um "minuete fandangado". Visto que os folhetos não referem qualquer teatro, foram excluídos da presente discussão.

tremezes, com textos de José Daniel, tenham sido representados em 1784 mesmo, tendo sido autor da música o ainda jovem Marcos Portugal.

Sem dúvida, terá composto música para muitos outros entremezes e, acrescenta-se conscientemente, pelo menos algumas comédias. São conservadas, na Library of Congress, em Washington D. C., partituras e partes cavas (partes vocais e instrumentais) de *O magico – 5.ta parte*[14], que, pela língua (portuguesa), pela escrita (de um copista) e pela atribuição simplesmente a "Marcos Antonio", podem ser associadas seguramente aos anos que Marcos Portugal atuou no Teatro do Salitre. O mágico em questão terá sido o *Mágico de Salerno*, de Juan Salvo y Vela, do qual, de facto, cinco partes são conhecidas, sendo todas comédias. A existência de partituras e partes pertencentes a dez "cantorias" ou "cantigas", bem como as partes cavas de trompas para mais duas, confirma a parte V também ter sido uma comédia e não um entremez[15]. Em muitas das partes constam números escritos a tinta ou a lápis (castanho ou de carvão), indicando a ordem das cantorias ao longo da peça. Estas e outras indicações mostram que este material foi usado várias vezes, com combinações e ordens variadas de cantorias (não necessariamente sempre na comédia ao qual se destinavam originalmente). Constituída por coros, árias, um dueto e um quarteto[16], estas partituras e partes demonstram uma assimilação completa dos estilos operáticos da época. É de lamentar que da "cantiga de trompas", referida em várias das partes cavas, só sobreviveram as partes para as próprias trompas (sem o título explícito "cantiga de trompas"), que exigem uma técnica bastante virtuosística, pois é o número que mais obviamente se distingue como "diferente" e que antecipa o uso criativo de *obbligati* que seria característico do estilo do compositor nas óperas italianas.

Existe igualmente a música de uma modinha para barítono, claramente de origem teatral: "Venturozo quem inda não teve", publicada no *Jornal de Modinhas* do mês de julho de 1795, numa redução para canto e teclado, com o título "Moda nova a solo do saboeiro". Trata-se, aparentemente, de uma referência a uma ária cantada por uma personagem que fabricava ou vendia sabão, num ou outro entremez ou comédia representado no Salitre, uma das "muitas Arias, Duettos, Tercetos, e outras peças soltas, que não é possível

---

[14] *US-Wc* M1505 P69 M3 (case). O dueto "Hoje serás venturozo" e a ária "Teimoza borboletta", respetivamente com as cotas *US-Wc* M1505 P878 e M1505 P858, também pertencem a *O magico-5.ta parte*.

[15] Era extremamente raro os entremezes neste período terem mais do que cinco ou seis números musicados, no máximo.

[16] Várias partes designam esta cantoria por "quinteto", mas no material disponível, não se encontram indicações de mais do que quatro cantores.

lembrar" (para citar a RA). Seja qual for a origem desta ária, chegou a ser usada em Itália, em *Lo spazzacamino principe* (Veneza, 1794) numa versão para tenor (o Príncipe do título), assim como na versão portuguesa da mesma farsa (Lisboa, provavelmente Carnaval de 1795), *O basculho de chaminé*, outra vez para barítono.

Seria importante salientar, neste contexto, que quer em *A casa de pasto*, quer em *Esparrella da moda*, se encontra uma modinha, género esse introduzido nos teatros na viragem da década de 1780 em entremezes do cantor, ator e dramaturgo Pedro António Pereira[17].

Marcos Portugal como diretor musical

Foi conservada uma "notícia" (cartaz pequeno) referente à representação de *La buona figola* [*figluola*] de Niccolò Piccinni, "Segunda feira 8 e Terça feira 9 de Dezembro no Theatro do Salitre" pela "Companhia dos Comicos Portuguezes, que nelle existe". Constata igualmente que "findará todo o devirtimento com huma pequena peça nova portugueza, composta pelo Autor que fez a Esparrella da Moda, com sua Musica, e muito graciosa intitulada OS PENTEADOS ETERNOS" (Cruz 1992, 6). Com a menção da *Esparrella da moda* (1784), já referida, esta peça final terá sido de José Daniel, e o ano de representação do espetáculo 1788, o primeiro ano depois de 1784 em que segunda-feira e terça-feira calham nos dias 8 e 9 de dezembro[18]. Sendo Marcos Portugal o maestro do Teatro nesse ano, a "sua Musica" terá sido dele, e o compositor o responsável pela direção musical da burleta *La buona figluola*. Este é um exemplo, portanto, de uma ópera de outro compositor que dirigiu no Teatro do Salitre.

Outro caso é *Precipício de Faetonte*, a última das óperas com texto de António José da Silva ("o Judeu"), e com música, presumivelmente, de António Teixeira, da qual foram conservadas partes cavas incompletas na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra[19]. A parte vocal de um quarteto, a única parte vocal neste conjunto, refere quatro intervenientes: Antonico, Vitorino, Santos e Reis, provavelmente António José da Serra, Vitorino José Leite, José dos Santos e Manoel Baptista dos Reis, atores na companhia do Salitre entre 1789 e inícios da década seguinte[20]. Não só terá sido dirigida

[17] Implicitamente em *O caçador* (1779) e explicitamente em *O outeiro* (1783). Cf. nota 13 em relação à modinha em *Os carrinhos da feira da Luz*.

[18] A seguir foi 1794, já dez anos depois da encenação de *Esparrella da moda*, quando já teria feito pouco sentido referir o autor desta peça.

[19] *P-Cug* MM-876.

[20] Teria sido impossível identificar estes cantores sem a ajuda do site "Documentos para

por Marcos Portugal, mas é muito possível que alguns números nesta versão bastante alterada da ópera em questão sejam da sua própria autoria. Só após a reconstituição do material existente é que se pode avaliar esta questão com o devido rigor.

Na mesma biblioteca existem igualmente partituras e partes cavas soltas de várias árias e cavatinas, para além de dois quartetos, pertencentes a obras dramáticas que, pela escrita de um dos copistas, responsável pela cópia de *Precipício de Faetonte*, e referências aos mesmos cantores do quarteto desta ópera, também terão a sua origem no Teatro do Salitre na viragem da década de 1790[21]. Sem qualquer referência ao seu autor, não é possível estabelecer se Marcos Portugal compôs esta música ou apenas a dirigiu.

Bibliografia

BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

CARVALHAES, Manoel Pereira Peixoto d'Almeida. *Marcos Portugal na sua musica dramatica: Historicas investigações*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1910, Suplemento, 1916.

CRANMER, David. *Música teatral luso-brasileiro do reinado de D. Maria I* (Série Portugaliae Musica). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (no prelo).

CRUZ, Manuel Ivo. *O Teatro Nacional de São Carlos*. Porto: Lello e Irmão, 1992.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. "Marcos e José Mauricio. Catalogo de suas composições musicaes" *Revista do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brasil*, Tomo XXII, 1859, 487-506. Disponível online em <http://www.caravelas.com.pt/textos_breves.html> (última consulta 02/10/2012).

SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Subsídios para a história do teatro português: teatro de cordel*. Lisboa: Academia das Sciências de Lisboa / Imprensa Nacional de Lisboa, 1922.

SILVA, Innocencio Francisco da. *Diccionario Bibliographico Portuguez*, IX (suplemento II), 1870, 139-140.

a História do Teatro em Portugal", organizado pelo Centro de Estudos de Teatro: http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/default.htm (última consulta 02/09/2012). Aproveitamos esta oportunidade para agradecer ao colega José Camões e toda a sua equipa pela elaboração deste recurso que, pelo seu rigor e abrangência, muito tem facilitado o nosso trabalho sobre o teatro português do século XVIII.

[21] *P-Cug* MM 986 e 987. Agradecemos a Ricardo Bernardes por nos ter chamado a atenção para estas fontes.

III

AS ÓPERAS ITALIANAS: A SUA RECEÇÃO E DISSEMINAÇÃO

David Cranmer
FCSH, Universidade Nova de Lisboa

> Em Dresden desde o Ano Novo, duas óperas novas foram levadas ao Teatro Eleitoral: *Le donne cambiate* e *Camilla*. A primeira destas é uma tradução livre do *Singspiel*: *Die verwandelten Weiber, oder der Teufel ist los* [*As damas trocadas ou o diabo a quatro*]. A música é de Portogallo. Trabalhou esta peça como *intermezzo* em um ato: mas através de várias árias acrescentadas e um final jeitoso do nosso Gestewitz, tornou-se uma ópera encantadora, e especialmente a atuação de Demoiselle Babbi (no papel da Condessa, que se transforma na esposa do sapateiro) […][1].

Esta recensão, publicada na *Allgemeine musikalische Zeitung* de 5 de fevereiro de 1800, fornece-nos uma ideia de como a *farsa Le donne cambiate*, de Marcos Portugal, foi acolhida em Dresden, mas, ao mesmo tempo, mostra como a mesma havia sido modificada e, portanto, como esta crítica

[1] "In Dresden sind seit Neujahr zwey neue Opern auf das Churfürstl. Theater gebracht worden. *Le donne cambiate* und *Camilla*. Die erste ist eine freye Uebersetzung des Singspiels: *Die verwandelten Weiber, oder der Teufel ist los*. Die Musik ist von Portogallo. Er hat das Stück als Intermezzo in einem Akt bearbeitet: aber durch verschiedene eingelegte Arien und ein braves Finale von unserm Gestewitz, wurde es zu einer artigen Oper herausgeputzt, und besonders durch das angenehme Spiel der Demois. Babbi (als Gräfin, die zur Schustersfrau wird) gehalten. [...]" *Allgemeine musikalische Zeitung* II, 19, col. 329. Tradução do presente autor, assim como outras de alemão para português ao longo deste capítulo.

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 157-180.**

diz respeito a uma obra apenas parcialmente do seu compositor original. Neste caso, as alterações foram explicitadas. Mais habitualmente, não se encontra qualquer referência a práticas deste género. O presente capítulo arranca, portanto, com um aviso de que os relatos aqui citados, especialmente os que não forem de estreias absolutas, podem chegar a debruçar-se sobre versões às vezes bastante alteradas, o que exige do leitor, por consequência, um certo cuidado na leitura que faz das avaliações da música de Marcos Portugal aí contidas, frequentemente só parcialmente dele. Nesta instância, o respetivo libreto atesta ao facto de o final do ato I, assim como grande parte do ato II terem sido acrescentados localmente.

O objetivo deste capítulo é, na sua essência, o de dar uma visão do sucesso alcançado por Marcos Portugal como compositor de ópera italiana, através de um levantamento de como as suas óperas foram acolhidas nas estreias absolutas, a sua disseminação posterior e como foram recebidas nos outros teatros. Devido ao tamanho desta tarefa, é necessário impor alguns limites. Sendo assim, focamos sobretudo as recensões do período italiano (1793-1800), a dificuldade em avaliar o período lisboeta (1800-1806, e 1808), a receção das óperas em Londres e Paris, bem como algumas críticas de encenações noticiadas pela *Allgemeine musikalische Zeitung*.

A primeira estreia absoluta de uma ópera do compositor, *Le confusioni della somiglianza o siano i due gobbi*[2], realizou-se em Florença, no Teatro degl'Intrepidi, "detto della Pallacorda", em maio de 1793. Conforme o periódico florentino a *Gazzetta Universale* de sábado dia 11:

> Firenze […]
> Nella sera di mercoledì in questo R. Teatro degl' *Intrepidi* andò in scena per la prima volta il Dramma giocoso *La confusione della Somiglianza*, o sia i *Due Gobbi*, ed incontrò la piena approvazione degli spettatori, i quali attestarono la loro soddisfazione con i replicati applausi. [...] Gl'Intendenti non cessano di lodare la musica del celebre Sig. Maestro Marco Portogallo all'attual servizio di S. M. Fedelissima, eseguitata bravamente dagli abili Cantanti, i quali dovettero ripetere diverse arie e alcuni pezzi concertati.

Este relato não deixa qualquer dúvida quanto ao êxito da ópera em Florença. Ao que parece, o terceto "Che bel diletto" (II 7) agradou especialmente, pois conservam-se, na Biblioteca do Conservatorio Arrigo Boito, em Parma,

[2] Na recensão, o título aparece no singular. No libreto respetivo, no entanto, encontra-se *Le confusioni*, no plural, sendo esta a forma mais habitual (mas não exclusiva) noutras edições, assim como nas partituras conservadas. Outras variantes, e especialmente o título alternativo, *I due gobbi*, também eram comuns.

quatro arranjos diferentes para piano ou para violino e piano, provavelmente todos de proveniência florentina, com o título "La lucciola, e la dama" ("O pirilampo, e a dama")[3], uma citação do quinto verso deste número.

Até ao fim do mesmo ano, houve encenações de *Le confusioni*, em Pistoia e Siena, no Verão, e em Génova, Albaro, Pádua, Cittadella, Parma, Prato e Turim, no Outuno[4]. A 4 de dezembro recebeu a sua estreia em Dresden, a primeira produção fora de Itália. No ano seguinte a ópera foi representada em treze teatros italianos, para além de Barcelona, Corfu e Viena. A sua popularidade manteve-se em Itália durante mais de dez anos e na Alemanha continuou a ser cantada, provavelmente sempre em tradução alemã, na segunda década do século XIX (Königsberg, em 1811, Wurzburg, em 1814, Hannover e Nuremberga, em 1819).

Como já testemunhámos no primeiro parágrafo deste capítulo, a prática de introduzir modificações substanciais nas produções posteriores era inteiramente normal e esperada. A este respeito, a encenação no Teatro Nuovo, em Mântua, no Carnaval de 1795 desperta um interesse particular. Apresentada com o título *I due gobbi ossiano i due simili*, esta ópera incluiu aqui como primeira ária da *prima donna* (I 2), Costanza, "Voi che sapete", interpretada por Adrianna Ferraresi. Estão presentes no libreto todas as sete estrofes da *arietta* de *Le nozze di Figaro*, de Da Ponte e Mozart, mas numa altura em que esta ópera era, para todos os devidos efeitos, desconhecida em Itália[5].

Seguiu-se, em outubro, também em Florença, mas desta vez no Teatro della Pergola, a primeira estreia de uma *opera seria* do compositor. Mais uma vez, segundo a *Gazzetta Universale*, de sábado dia 26:

> Firenze 25. Ottobre
> […] Martedì sera andò in scena in questo Regio Teatro della Pergola il Dramma serio *il Cinna* musica del cognito Professore Maestro Marco

[3] Só para piano são os manuscritos *I-PAc* Borbone 1937 (arranjo de Giuseppe Magnelli, com frontispício impresso em Florença), 2987b (arranjo de Carlo Vannini, "Professore di Musica Fiorentino") e 3170; para violino e piano é o manuscrito *I-PAc* Borbone 1927/I-II (arranjo do violinista florentino Giovanni Felice Mosel).

[4] Estes dados, assim como outros nos mesmos moldes ao longo deste capítulo, foram tirados sistematicamente das respetivas entradas em Carvalhaes (1910/1916). Este autor usa a forma singular do título desta ópera.

[5] Ferraresi (também conhecida por "Ferrarese del Bene") cantou o papel de Susanna na nova produção de *Le nozze di Figaro*, em Viena, em 1789. Mozart compôs duas novas árias para esta produção (K 577 e 579) destinadas a esta cantora, que, durante algum tempo, se envolveu emocionalmente com Lorenzo da Ponte. Na questão do desconhecimento desta ópera em Itália, cf. capítulo IX, "*La pazza giornata* […]".

> Portogallo; tutto lo spettacolo ebbe un favorevole incontro, essendosi bravamente impegnati in esso gli abili Cantanti, ed in particolare le prime Parti, le quali riscossero dagli spettatori un generale applauso.

Embora a única produção posterior conhecida de *Cinna* se tenha realizado no mesmo teatro, em 1807, numa versão substancialmente alterada, esta crítica da encenação original deixa claro que também foi bem recebida, mesmo que não tão calorosamente como *Le confusioni della somiglianza*.

Pouco depois, Marcos viajou para Veneza, onde preparou o duplo cartaz *Rinaldo d'Aste* e *Lo spazzacamino principe* para a temporada de Carnaval de 1794, no Teatro San Moisè. O primeiro anúncio saiu na *Gazzetta Urbana Veneta* no dia do Ano Novo, com outro no dia da estreia, a 4 de janeiro. No dia 8, publicou-se esta pequena notícia:

> *Teatri*
> Martedì 7. del cor.
>
> Il Principe Spazzacammino desta a S. Moisè strepitosi applausi, e non si potrebbe dirne maggior bene nè della poesia, nè della musica, nè del Signor Brocchi, che mirabilmente sostiene il carattere del Protagonista. [...]

E no dia 11 fala-se pela primeira vez sobre a receção de Rinaldo d'Aste:

> *Teatri*
> Venerdì 10. del cor.
>
> Mantiensi numeroso concorso al Teatro a S. Moisè, e la prima Commedia con musica Rinaldo d'Aste, di cui non parlavasi, ora si loda pur essa, e di sera in sera andò sempre più piacendo.

Em finais de janeiro, estas duas *farse* continuaram a acolher grande entusiasmo da parte da plateia; em meados de fevereiro, uma tentativa de as substituir por outro duplo cartaz foi um fiasco, obrigando a empresa a repor em cena *Lo spazzacamino principe* até o encerramento do ano teatral, no Entrudo[6]. Embora *Rinaldo d'Aste* tenha sido repetido em Verona (1794), Barcelona (1796) e Lisboa (1799, expandido em dois atos), foi *Lo spazzacamino principe* que foi um verdadeiro triunfo. A tabela que se segue (Quadro I) fornece-nos uma ideia do número e abrangência geográfica das encenações posteriores:

[6] Vejam-se notícias publicadas na *Gazzetta Universale Veneta* a 25 de janeiro, 12 de fevereiro e 3 de março.

Ano	Em Itália	Fora de Itália
1794	Veneza (estreia absoluta), Génova, Verona, Turim	(Lisboa, T. Rua dos Condes), Dresden
1795	Gorizia	Viena (2 teatros),
1796	San Sepolcro, Bolonha	Barcelona
1797	Milão, Veneza (outra vez no T. San Moisè)	Bastia (Córsega), São Peters-burgo, Gatchina (Rússia)
1798	Veneza, Zara, Jesi	-
1799	Mântua, Ancona, Alessandria	Liubliana, Lisboa (S. Carlos), Dresden
1800	Parma	Hamburgo, Leipzig, Londres
1806	Turim	-
1819	Milão	-

Quadro I: A disseminação de *Lo spazzacamino principe*

Quer *Rinaldo d'Aste*, quer *Lo spazzacamino principe* chegaram a ser re-formulados pelo compositor para o Teatro da Rua dos Condes em 1794-95[7].

A estreia milanesa de Marcos Portugal, no Teatro alla Scala, foi feita através da *opera seria Demofoonte*, com texto baseado no de Metastasio, apenas um mês após o duplo cartaz veneziano. O *Corriere di Gabinetto – Gazzetta di Milano* de 10 de fevereiro de 1794 descreve esta produção nos seguintes termos:

> *Milano* 10 *Febbrajo.* Jer'l'altro a sera andò in iscena la second'Opera che deve terminare il presente Carnavale. Ella è il *Demofoonte* del celebre Metastasio messo in musica dal Sig. Marco *Portogalli* Maestro di Cappella all'attuale servizio di S. M. fedelissima, il quale con questa sua produzione si fece per la prima volta vantaggiosamente conoscere anche ai nostri Italiani Teatri, essendosi in lui ammirata una somma vaghezza di stile, ed un'esatta espressione di tutto ciò che volle significare il Poeta colle parole, facendo che ad esse corrisponda non solo il canto degli Attori, ma anche il suono degli stromenti che l'accompagnano. Il Sig. Luigi *Marchesi* è sempre lo stesso, val a dire grande, inarrivabile, nuovo, e sorprendente tutte le volte che s'ode. La Signora Giuseppa *Grassini* ella pure si riscuote quegli applausi che sono dovuti al vero merito. Il Primo Tenore Sig. Gustavo *Lazarini* [*sic*] non può meglio assecondare quelle due Prime valentissime Parti, tanto per la dolcezza della sua voce come per la cognizione di musica, sperienza di scena che mostra di possedere in grado eccelente. Le Decorazioni, ed il Vestiario sopra tutto, sono d'una squisitezza, e magnificenza singolare. [...]

[7] Cf. capítulo V, "«Quazi differente do primeiro original» […]", de Ricardo Bernardes.

Mais uma vez, o tom desta crítica é, sem dúvida, positivo, mas *Demofoonte* nunca chegou a ser reposta em cena – a ópera homónima, representada em Lisboa, em 1808, é uma ópera completamente distinta. Importante, no entanto, é que foi nesta produção que Marcos Portugal chegou a conhecer Giuseppa Grassini, uma ligação que futuramente iria ser produtiva na disseminação da sua música.

Para as quatro óperas seguintes – *La vedova raggiratrice* (Florença, 1794), *Lo stratagemma* (Florença, 1795), *L'avventuriere* (Veneza, 1795) e *L'inganno poco dura* (Nápoles, 1796) – não foi encontrada qualquer referência na imprensa local[8], e as únicas reposições conhecidas de entre elas foram as de *La vedova raggiratrice*, em Dresden, em 1795, e de *L'inganno poco dura*, em Ancona, em 1798. Em todo o caso, o compositor passou vários meses em Portugal entre 1794 e 1795, interrompendo a produção de óperas italianas.

Para *Zulima*, encenada no Teatro della Pallacorda, em Florença, na Primavera de 1796, a *Gazzetta Universale* publicou, a 9 de abril, a seguinte recensão:

> Firenze 8. Aprile
> Fino del dì 28. del passato mese furono aperti per la corrente stagione di primavera i Regi Teatri di Via della Pergola e degli Intrepidi. Nel primo andò in scena il Dramma giocoso l'*Orfana riconosciuta* con ballo non senza i meritati applausi. Nel secondo si rappresenta il Dramma serio la *Zulima*, poesia nuova, e musica del celebre Sig. Marco Portogallo Maestro di Cappella al servizio di S. M. Fedelissima. Questo giovine Professore ha così eccellentemente eseguita la sua Opera, che tutto il pubblico se è rimasto sorpreso: gli applausi replicati che il medesimo ha sempre riscossi con tanto trasposto non sono che li effetti della più sorprendente armonia e delicatezza, che ha sparsa nel complesso della sua musica così analoga al soggetto, per cui ognuno resta colpito da mille affetti, che egli ha saputo eccitare. Si unisce a questo la bravura ed abilità dei Cantanti, e specialmente della prima donna Sig. Cammilla Balzamini, e del primo Tenore Sig. Luigi de Santis, quali risquotono la comune approvazione, non meno che il Sig. Ansano Ferracuti primo soprano. […]

[8] Os motivos por esta falta prendem-se, no geral, com o espaço bastante limitado nas gazetas desta época, que saíam só duas ou três vezes por semana e não diariamente. Bastava qualquer notícia estrangeira ou nomeação para um cargo público para que não houvesse notícias teatrais. No caso de *L'inganno poco dura* a destruição de arquivos na II Guerra Mundial resultou numa lacuna nas edições disponíveis, não tendo sido encontrado qualquer exemplar de um periódico relevante para os dias em questão.

É importante salientar neste texto o foco na própria música do compositor, que é bastante louvada, e não só palavras elogiosas dirigidas aos intérpretes. *Zulima* teve reposições em Siena (1796), Modena (1799), Livorno (1803), Verona (1804) e Viena (1809).

De todas as suas óperas do período italiano, aquela que mais êxito atingiu foi o *dramma giocoso* em dois atos, *La donna di genio volubile*. Porém, será importante salientar que o seu arranque foi algo tortuoso. Estreou-se a 5 de outubro de 1796, no Teatro San Moisè, tendo sido repetido logo nos dias 6 e 7, permitindo, assim, que Marcos Portugal pudesse cumprir a obrigação contratual habitual de dirigir as três primeiras récitas da sua nova composição. Não se sabe exatamente porquê, mas nos dias 8 a 10, o Teatro estava fechado em preparação para uma produção de *Il matrimonio segreto*, de Cimarosa, que abriu no dia 11. No sábado dia 5 de novembro apareceu na *Gazzetta Universale Veneta* o pequeno anúncio: "a S. Moisè la prima Opera col 2do atto nuovo", ou seja *La donna di genio volubile*, iria voltar com um novo segundo ato. De facto, quer o libretista, Giovanni Bertati, quer o compositor, Marcos Portugal, tinham elaborado um segundo ato inteiramente novo. Não foi uma revisão, por profunda que fosse, mas uma substituição total, desde o início até ao fim do ato. E foi nesta forma revista que a ópera foi de imediato um grande êxito. A mesma *Gazzetta* de 16 de novembro noticiou:

> *Teatri*
>
> [...]
> Il maggior concorso è presentemente a quello di S. Moisè ove rifatto l'atto 2do della Donna di genio volubile, il Sig. M. Portogallo perfezionò la sua composizione, e rimise l'Opera al punto di tanto aggradimento.

Até 9 de dezembro esta ópera teve 39 récitas no Teatro San Moisè. Segue-se uma tabela que nos fornece uma visão da sua popularidade e disseminação posterior:

Ano	Em Itália	Fora de Itália
1796	Veneza (estreia absoluta)	–
1797	Florença, Pisa, Verona, Trieste, Udine, Bolonha, Ferrara, Modena, Mântua, Siena	–
1798	Rimini, Ancona, Cesena, Génova, Gubbio, Livorno, Loreto, Ravenna, Roma, Turim, Forlì, Macerata, Osimo, Perugia, Recanati, Senigallia, Reggio nell'Emilia	Corfu, Zara (Zadar), Dresden
1799	Milão (2 teatros), Parma, Alessandria, Ancona, Pádua	Lisboa, Viena, Barcelona
1800	Crema, Cremona, Jesi, Mântua, Piacenza, Veneza	–

1801	Gorizia, Milão	Madrid
1802	Lodi, Piacenza	–
1803	Pisa, Salò, Modena, Lucca	Roveredo (Suiça)
1804	Florença, Forlì	Paris
1805	Livorno, Milão	Porto
1807	Brescia	–
1808	Milão	–
1809	–	Lisboa
1812	–	Paris
1813	Imola	–
1814	Cremona	–
1815	Reggio nell'Emilia, Urbino, Senigallia	–
1817	Piacenza	–
1819	–	Paris

Quadro II: A disseminação de *La donna di genio volubile*

Como seria de esperar, conforme o libreto, a última encenação parisiense, mais de 20 anos após a estreia absoluta, foi muito alterada. Cerca de metade da ópera foi ou cortada ou substituída, especialmente no segundo ato.

Vale a pena salientar a popularidade de vários trechos soltos de *La donna di genio volubile*, especialmente da cavatina "Per amar abbiamo il core" (II 7), que existe em manuscrito em várias bibliotecas sobretudo italianas, tendo sido também editada duas vezes em Paris[9], bem como da cavatina "Mi pizzica, mi stimola", do segundo ato original (II 5), um fenómeno especialmente curioso visto que não terá sido cantada em palco a não ser nas três récitas originais[10].

O êxito de *La donna di genio volubile* terá confirmado o talento do compositor português e a partir deste momento Veneza torna-se claramente o seu "centro de operações", mesmo que tenha havido estreias igualmente noutras cidades. As gazetas – a *Gazzetta Urbana Veneta*, até o final de 1798, e a *Gazzetta Veneta Privilegiata* a partir de 1799 – nunca falam da receção das suas óperas, limitando-se, no máximo, a anunciar récitas, por vezes com alguns dados tirados muito evidentemente das edições dos respetivos libretos. No entanto, o levantamento de outras fontes, recolhidas por dois investi-

[9] Por Florido Timeoni, em 1797, e por De Momigny, no *Journal des troubadours*, s.d..

[10] Para além de cópias manuscritas em três bibliotecas italianas (*I-Bc* (Conservatorio, 2 exemplares), *OS*, *VEas*), existem exemplares em Inglaterra (*GB-Cul*) e nos Estados Unidos da América (*US-Wc*). Existe igualmente um arranjo para canto e "chitarra" em *I-VEc* (Murari Bra MS 453). No caso da fonte em *I-OS* vem com a indicação de pertencer a *Le donne cambiate*. Se foi, de facto, introduzida nesta *farsa*, desconhece-se em que produção ou produções.

gadores italianos (Rossi, 2002, e Maria Giovanna Miggiani, in Sografi e Portogallo, 2003), permitem-nos avaliar o sucesso das várias estreias pelo menos em termos da estatística do número e datas das récitas de cada ópera.

Datas	Teatro	Título	Récitas
1797			
22 outubro - 21 dezembro	S. Moisè	*Le donne cambiate*	52 récitas
1798			
15 janeiro - 4 fevereiro	S. Moisè	*Le donne cambiate*	14 récitas
16 janeiro - 12 fevereiro	S. Benedetto	*Fernando nel Messico*	21 récitas
5-20 fevereiro	S. Moisè	*La maschera fortunata*	16 récitas
30 outubro - 13 novembro	S. Moisè	*L'equivoco in equivoco*[11] com *La madre virtuosa*	14 récitas
14-19 novembro	S. Moisè	*Le donne cambiate* com *La madre virtuosa*	5 récitas
21-29 novembro	S. Moisè	*La maschera fortunata*	9 récitas
1799			
26 dezembro 1798 - 5 fevereiro 1799	La Fenice	*Alceste*	26 récitas
16 outubro - 20 novembro	S. Benedetto	*Non irritar le donne*	20 récitas
1800			
26 dezembro 1799 - 4 janeiro 1800	S. Benedetto	*La pazza giornata*	7 récitas
5-7 janeiro	S. Benedetto	*Non irritar le donne*	5 récitas
22-25 fevereiro	S. Benedetto	*La maschera fortunata*	4 récitas

Quadro III: As estreias absolutas venezianas de Marcos Portugal 1797-1800 e o número de récitas, incluindo as reposições em temporadas posteriores[12]

Destes dados percebe-se que a *farsa Le donne cambiate* foi um estrondoso sucesso, com 52 récitas no Outono e Inverno de 1797, mais 14 no Carnaval de 1798, perfazendo um total de 66. Mesmo *La pazza giornata*

[11] Tecnicamente uma estreia veneziana e não absoluta, mas a versão original, estreada em Verona e repetida em Vicenza mais cedo no mesmo ano, era um *dramma giocoso* em dois atos, sendo a versão veneziana reduzida a uma *farsa* em um ato, e portanto radicalmente alterada (cf. capítulo VI, "*L'equivoco in equivoco* […]").

[12] Por considerarmos uma fonte mais fiável, esta informação foi recolhida de Rossi (2002). A questão da fiabilidade do trabalho de Miggiani é considerada no capítulo VIII, "*Gli Orazi e i Curiazi*", de Martim Sousa Tavares e o presente autor.

ovvero il matrimonio di Figaro[13], a ópera que menos êxito atingiu, chegou a um número bastante respeitável, com sete récitas. As restantes *farse*, *La maschera fortunata*, *La madre virtuosa*, *L'equivoco in equivoco* e *Non irritar le donne* foram representadas respetivamente 29, 14, 19 e 25 vezes. Quanto às *opere serie*, *Fernando nel Messico* e *Alceste*, apesar de pertencerem a um género que habitualmente menos récitas recebia, chegaram a ser encenadas respetivamente 21 e 26 vezes.

No caso de *Le donne cambiate*, como seria de esperar, o seu acolhimento caloroso veneziano alastrou para outros teatros:

Ano	Em Itália	Fora de Itália
1797	Veneza (estreia absoluta)	-
1798	Livorno, Florença, Parma, Verona, Vicenza, Colle, Mântua	-
1799	Trieste, Udine	Dresden
1800	Alessandria, Modena, Siena, Turim	-
1801	Génova, Milão	-
1802	Jesi	Lisboa (Rua dos Condes)
1803	Ceneda, Città di Castello	-
1804	-	Lisboa (S. Carlos)
1806	-	Paris
1810	Vicenza	-
1812	-	Londres
1813	Parma	-
1814	-	Lisboa (S. Carlos)

Quadro IV: A disseminação de *Le donne cambiate*

Fundamentais para o sucesso das óperas de Marcos Portugal foram os cantores. Especificamente em Veneza, foi especialmente frutuosa a colaboração entre o compositor, por um lado, e, por outro, a soprano Teresa Strinasacchi e os barítonos Luigi Raffanelli e Giambattista Brocchi, que se mantiveram juntos, constituindo o cerne de uma companhia de ópera cómica nos teatros venezianos e noutras cidades próximas (Pádua, Verona, Vicenza, Udine), pelo menos desde o Outono de 1797 até junho de 1800. Atuaram nas estreias absolutas de todas as óperas cómicas de Marcos Portugal nestes anos, cantando as mesmas óperas posteriormente nos outros teatros vizinhos.

No que diz respeito às *opere serie*, a soprano inglesa, Elizabeth Billington, para quem o compositor escreveu o papel de Zulmira em *Fernando nel Messico*, levou esta ópera subsequentemente para Pádua (1798), Trieste (1799) e Londres (1803), onde a partitura autógrafa, usada para esta última

[13] Cf. capítulo IX, "*La pazza giornata* […]".

produção, se conserva hoje em dia[14]. Grande parte da responsabilidade pelo êxito de *Alceste* terá sido, sem dúvida, a de Giuseppa Grassini, como protagonista principal. Como já verificámos, o compositor já conheceu esta cantora em Milão, em 1794. Foi também esta que desempenhou o papel de Orazia, não só na estreia absoluta de *Gli Orazi e i Curiazi*, de Cimarosa (Veneza, 1797) mas também na da ópera homónima de Marcos Portugal (Ferrara, 1798[15]), levando a versão do nosso compositor a Veneza imediatamente depois.

No entanto, de todos os cantores com quem Marcos Portugal trabalhou em Veneza nestes anos, sobressai outro, que acabou por ser aquele para quem o compositor compôs mais papéis, o tenor Domenico Mombelli. Conheceram-se originalmente em Florença, para a estreia absoluta de *Il ritorno di Serse*, no qual o cantor atuou como protagonista principal. A *Gazzetta Universale* de 22 de abril de 1797 faz as seguintes observações sobre o evento:

> [Firenze 21. Aprile]
> Nella sera del dì 17. istante furono aperti per la corrente stagione di Primavera questi Regi Teatri di via della Pergola, e degli Intrepidi. […] Nel secondo si rappresenta il Dramma serio *Il ritorno di Serse* musica del celebre Maestro Sig. Marco Portogallo, che há avuto il più favorevole incontro. Sonosi distinti tra i cantanti specialmente la Sig. Cammilla Balzamini prima Donna, il Sig. Domenico Mombelli primo Tenore, ed il Soprano Sig. Giovanni Zamperini. […]

Ainda em Itália Marcos Portugal compôs para ele os papéis de Zorambo, em *Fernando nel Messico*, Curiazio, em *Gli Orazi e i Curiazi*, e o Conde, em *La pazza giornata*. De 1803 a 1808, em Lisboa, Domenico Mombelli iria integrar a companhia de *opera seria* do Teatro de S. Carlos.

Para *Idante*, a última ópera do compositor escrita na Península Itálica, no Scala de Milão (Carnaval de 1800), não possuímos dados acerca do seu acolhimento. O *Corriere Milanese*, que, a partir do Carnaval de 1801, torna-se uma fonte valiosa de críticas, um ano antes raramente refere acontecimentos teatrais.

*****

[14] *GB-Lbm* Add. MS. 16,112.

[15] Cf. capítulo VIII, "*Gl Orazi e i Curiazi*", de Martim Sousa Tavares e o presente autor.

Por frustrante que seja a ausência de críticas sobre *Idante*, assim como de várias outras óperas do período italiano, em nada se compara com o silêncio total da imprensa lisboeta durante os anos em que Marcos Portugal exerceu funções no Teatro de S. Carlos, como diretor musical primeiro (a partir de agosto de 1800) de todas as produções, e depois (Primavera de 1803 ao Carnaval de 1807) da companhia de *opera seria*, enquanto Valentino Fioravanti dirigiu a de *opera buffa*. Nenhuma das treze *opere serie* (incluindo revisões de duas compostas originalmente em Itália) compostas para o Teatro de S. Carlos, nem a *opera buffa*, *L'oro non compra amore* (1804), foi alguma vez noticiada na *Gazeta de Lisboa*, o único periódico editado sistematicamente durante a sua incumbência no Teatro. Podemos ganhar uma noção acerca do acolhimento das suas óperas apenas das cartas do pastor luterano sueco, Carl Israel Ruders, que assistiu às estreias absolutas de *Adrasto re d'Egitto* (21 de dezembro de 1800), *La morte di Semiramide* (23 de dezembro de 1801) e a primeira versão de *La Zaira* (19 de fevereiro de 1802). No entanto, não obstante ter sido um crítico astuto, as suas observações, embora extensas, centram-se sempre na execução dos intérpretes (como cantores e atores), nos cenários e no enredo, prestando pouca atenção à música em si e como era recebida.

De *Adrasto* relata apenas:

> A música para esta ópera foi escrita pelo Sr. Portugal, que durante muitos anos esteve em Itália, onde educou o seu espírito segundo o gosto italiano. Esta música é geralmente elogiada.
> A abertura obteve grandes aplausos, e o Sr. Portugal, no seu benefício em 22 de Dezembro, deve ter ganho 2000 *riksdaler* (Ruders 1981, 170)[16].

De *La morte di Semiramide*, para todos os devidos efeitos, só se chega a saber do cuidado do compositor na adequação da sua escrita para as vozes dos seus destacados intérpretes, a *prima donna* Angelica Catalani e o *primo uomo*, o *castrato* Girolamo Crescentini:

> O compositor Portugal, nas árias e duetos que a Catalani e Crescentini devem cantar, teve o cuidado de adaptar a música aos grandes recursos desses artistas, proporcionando-lhes dessa forma ensejo de poderem exibir com todo o brilho, quer juntos, quer separadamente, a sua arte excepcional (Ruders 1981, 257-258)[17].

[16] "Hr. *Portugal*, som vistats flera år i *Italien*, der han bildat sig efter den Italienska smaken, har komponerat musiken til denna Opera. Den berömmes allmänneligen. Ouverturen erhöll ock stark handklappning. Vid benefisen d. 22 Dec, skall Hr. *Portugal* kunnat räkna i behållning 2000 R:dr Hamb. B:o" (Ruders 1805-09 II, 143).

[17] "Hr. *Portugal* har i de arier och duetter, som *Catalani* och *Crescentini* böra afsjunga

As observações de Ruders sobre o aspeto musical de *Zaira* são felizmente mais elucidativas:

> Nesse benefício [de Crescentini] representou-se a tragédia *Zaira* de Voltaire, com música do Sr. Portugal. […] Os principais papéis foram admiravelmente desempenhados. Devo no entanto em especial assinalar, por ter sido de um grande efeito, a cena da Zaira (Catalani) com o Pai – o velho *Lusignan* (cujo papel coube a Caetano Neri), e com o irmão *Nerestan* (Prann [*sic*]) no momento em que mutuamente se reconhecem. O vigor e encanto da expressão, que distinguem a Catalani não podem nunca ser suficientemente admirados. Bastava para se ficar completamente satisfeito, mesmo que se não conseguisse ouvir mais nada, o incomparável acento com que ela diz aquelas palavras *son figlia, son germana e son amante* (Ruders 1981, 261)[18].

Se Ruders fala pouco diretamente sobre a música, deixa bem claro o entusiasmo do público perante as vozes deslumbrantes dos principais cantores, que já por si garantiam uma boa receção para as óperas do compositor. No entanto, fatores como a localização geográfica de Lisboa, na periferia dos circuitos operáticos europeus, o facto de que, com a exceção já referida, todas as suas óperas terem sido do género sério (que, como já verificámos em Itália, nunca tiveram a mesma difusão posterior que as óperas cómicas), assim como a especificidade das vozes para as quais Marcos Portugal compôs as suas óperas, determinaram a sua reduzida disseminação posterior, a não ser através dos mesmos intérpretes, sempre as suas *prime donne*. Assim, *La morte di Semiramide*, *L'Argenide o sia il ritorno di Serse* (a revisão lisboeta, 1804) e *La morte di Mitridate* (1806) foram levadas a Londres por Catalani, *L'oro non compra amore* chegou a várias cidades italianas através de Elisabetta Gafforini (e daí para outros países estrangeiros[19]) e *Artaserse* (1806) foi representada em Florença (1810) e Parma (1816) graças a Eufe-

applicerat musiken efter dessa stora Artisters förmåga och lemnat dem tillfälle att både tillsammans och hvar för sig lysa med sin utomordentliga konst" (Ruders 1805-09 III, 92).

[18] "– Man gaf vid nämde benefis den nya Tragedien: *Zaira*, efter *Voltaire*. Hr. *Portugal* har äfven til denna Pjes komponerat Musiken. […] De förnämste rollerne blifva förträffligen utförde. Synnerligen gör en scen mellan *Zaira (Catalani)* och fadern, den gamle *Lusignan*, (hvars rol spelas af *Gaetano Neri*) samt brodern *Nerestan* (*Praun)*, vid deras inbördes igenkännande en ganska stark verkan. Kraften och behagen i expressionen, som utmärke *Catalani*, kunna ej nog beundras. Man skulle blifva tillfredsställd, om man ej finge höra mer, än det oförlikneliga uttryck, hvarmed hon plägar framföra de orden: *Son figlia, son germana, e son amante*" (Ruders 1805-09 III, 100).

[19] Cf. capítulo XII, "*L'oro non compra amore*: de Veneza a Lisboa", de Marco Beghelli.

mia Eckart Neri[20]. Contrariamente ao que afirma Vasconcellos (1870 II, 79), a segunda versão de *Demofoonte*, uma encomenda pontual para o aniversário de Napoleão em 1808, não teve reposição[21].

Constitui, de facto, uma ironia que de todas as óperas italianas compostas por Marcos Portugal em Lisboa, foi a *opera buffa*, *L'oro non compra amore*, a única a atingir uma popularidade generalizada em Itália (onde o seu sucesso foi realmente excecional) e, subsequentemente, noutras cidades europeias (Madrid, Barcelona, Paris e Munique). A extensa recensão (mais de uma página, assinada "P.") da estreia italiana, no Scala de Milão, publicada em *Il Corriere Milanese* de 12 de novembro de 1808, estabelece alguns dos motivos da sua popularidade – não tanto pela sua inovação mas por incorporar o que é bom na tradição italiana:

> REGIO TEATRO ALLA SCALA.
> *Prima rappresentazione dell'opera buffa, intitolata* ORO NON COMPRA AMORE. *Musica del maestro Portogallo*.
>
> Dopo avere stancati gli orecchi ad una musica bastarda, che sentiva d'ogni sapore fuorchè d'italiana melodia, [...] la gioja è ricomparsa sulle nostre fronti, e mercè la bella e buona musica di Portogallo, ci salutiamo nuovamente al teatro in qualità d'italiani, e riconosciamo un allievo di quell'antica nostra musa, che ispirava gli Anfossi, i Cimarosa, i Paisiello, i Bianchi, che infiamma del suo genio i Pavesi, i Farinelli, i Guglielmi, e che qualora collegata fosse con quella, che animava il petto sacro di Metastasio, sfiderebbe tutte le possibili colizioni straniere teatrali.
> Che importa a noi se questa non è musica nuova? Oh tacessero le cetre d'oggidi, e si scuotessero dalla polvere le antiche, che vedremmo al loro suono risorgere l'italiano teatro, siccome un dì agli accordi d'Anfione, e al suonar delle trombe, Tebe, e Jerico apparvero! Questo voto però non è nè temerario, nè senza speranza. Esistono ancora de' valorosi cultori dell'antica scuola, e vi sono delle anime ferme nate per combatter lo spirito di stravagante innovazione, e per cui i caratteri del vero bello

[20] Não nos devemos esquecer, no entanto, a importância de Marianna Sessi e Domenico Mombelli na disseminação de determinados trechos de *Artaserse* (cf. capítulo XIII, "As óperas italianas: pastiches […]"). O próprio compositor terá sido responsável pelas reposições brasileiras, no Teatro Régio, no Rio de Janeiro: *L'oro non compra amore* (1811) e *Artaserse* (1812).

[21] Segundo Vasconcellos foi representado no Rio de Janeiro, para o aniversário da rainha D. Maria I a 17 de dezembro de 1811. No entanto, a existência do respetivo libreto comprova que a ópera encenada nesta ocasião foi *L'oro non compra amore*. Não existe qualquer fonte primária que corrobore a afirmação de Vasconcellos.

> musicale dipendono da una legge di armonia elementare, che è una ed invariabile.
> Nomineremo Portogallo fra questi [...]. L'opera che ora si è riprodotta in questo regio teatro è altresi prova novella del merito di questo compositore, e noi facendo eco al giudizio del pubblico, cui non chiameremo nè parziale, nè indulgente, ci uniamo di buon grado nell'acclamare bella e buona la musica, che serve di fondamento allo spettacolo *oro non compra amore*. [...]
> La melodia, questo fondamento della musica vocale, che è ciò che può chiamarsi stile della composizione, senza di cui la musica italiana non sarebbe mai salita a così alto grado di gloria, la melodia dico è perfettamente messa in chiaro lume dall'ingegno di Portogallo. L'istrumentazione è così bene distribuita, così ragionata ne' suoi accordi, e sì a proposito messa in soccorso della parte cantante, che quest'ultima non vi è mai sagrificata.

É significativa a referência à qualidade da instrumentação, para além da melodia vocal, pois esta faceta é mencionada com alguma frequência, por exemplo, na crítica francesa, em relação a várias das suas óperas, sendo ainda para o ouvinte de hoje em dia uma das características que sobressaem na música de Marcos Portugal como encantadora e subtil.

*****

No que diz respeito ao acolhimento das suas óperas na capital inglesa, devemos bastante a Rachel Cowgill (2010) pelo rigor do seu levantamento e análise das recensões publicadas na imprensa londrina. A primeira ópera a ser aí ouvida foi *Le confusioni della somiglianza*, em março de 1796. Os críticos diferiram entre si. O *Times* do dia 16 opinou: "The new Opera has very little in it either of Music or any other allurement […]", enquanto o *Morning Chronicle* do mesmo dia considerou: "The Opera has a great deal of very charming music, enlivened by variety, and recommended by its [popular?] and easy character" (*apud* Cowgill 2010, 197).

Como já foi referido, Marcos Portugal compôs o papel de Zulmira, em *Fernando nel Messico*, para a soprano inglesa, Elizabeth Billington. A avaliar a estreia da sua reposição, no King's Theatre, em Londres, em 1803, o *Morning Herald* de 1 de abril exemplifica o que os críticos admiravam na sua música: "The plot is tolerably regular, and the music, which is by Portogallo, is of the very first description, in point of science, taste and effect" (*apud* Cowgill 2010, 199).

No entanto, foram as óperas levadas de Lisboa por Angelica Catalani – *La morte di Semiramide* (sobretudo), *Argenide o sia il ritorno di Serse* e *La*

morte di Mitridate – que conduziram para o auge da popularidade de Marcos Portugal em Londres, não devido diretamente à música mas graças à maneira como veiculava a voz deslumbrante da cantora. Três árias, em especial, iriam tornar-se cavalos-de-batalha, quer no palco, quer em concerto, ao longo do resto da sua carreira: "Son regina"[22], de *La morte di Semiramide*, "Frenar vorrei le lagrime", originalmente de *Gli Orazi e i Curiazi*, recomposta para Catalani em *La Zaira* (revisão de 1804) e introduzida por esta em *Semiramide* em Londres (II 6)[23], e, por último, "Per queste amare lacrime" de *La morte di Mitridate*, que também chegou a introduzir na ópera homónima de Nasolini, em Paris (1817).

O *Morning Chronicle* de 17 de abril de 1807 tipifica a receção calorosa com que a combinação de Catalani e "Portogallo" foi sistematicamente acolhida em Londres. A recensear a estreia de *La morte di Mitridate*, para a noite de benefício de Catalani, afirma:

> […] She gave *La Morte di Mitridate*, by Portogallo, an Opera which combines more musical beauties for a Performer, than any that we know; and it derived new charms from the power and taste of Catalani. The difficulties she has to execute, and the graceful manner in which she triumphed over them, were sources of high gratification to the skilful few – and by her exquisite delicacy and emotion in the touching passages, she equally affected the untutored crowd. This was peculiarly felt in the influence over the heart, which she obtained by her fine air in the Second Act, "*Per questa amore lugrime* [*sic*]." – It produced a rapturous burst of applause; and at the end of it a chaplet of laurel, with a copy of verses was flung on the stage from one of the upper boxes. […] The verses were beautifully written on embossed paper, and eminently encomiastic, as our readers shall judge; for they are as follows: –
>
> Verses
> Flung on the stage as a tribute to Madame Catalani
>
> Hail, sweet Enchantress! Music's Queen,
> Whose melting tones in mingling measure,
> Have raised my soul beyond the scene
> Of worldly woes or common pleasure.

[22] O *incipit* textual desta ária é "Qual pallor, qual tema" e as palavras "Son regina, son guerriera" constituem o terceiro verso. Para além do destaque que a própria música atribui a este verso, um possível motivo pela sua adoção como título é o eco que faz com "Son regina, e sono amante", de *Didone abbandonata*, de Metastasio (I 5).

[23] Cf. capítulo VIII, "*Gli Orazi e i Curiazi*" , de Martim Sousa Tavares e o presente autor, para mais detalhes sobre a popularidade e disseminação desta ária.

Still, still, I hear th'enchanting strain,
That woke to sympathy each heart.
Stay sweet delusion – yet again
Cheer, cheer my soul, not e'er depart.

For never did I hear till now,
A song like what thy lips have giv'n;
Not ever yet did mortal bow
To me like thee who breathed of Heav'n!"

(*apud* Cowgill 2010, 224)

Por último, ainda em Londres, outra ária solta passou pelo King's Theatre, não pela mão de Catalani, mas pela de Marianna Sessi, que desempenhara o papel de Mandane na estreia absoluta de *Artaserse* de Marcos Portugal, em Lisboa. Tendo já introduzido a ária "Sospirando, afflitto e mesto" (originalmente II 9, com o texto "Palpitando, afflitta e sola") noutras óperas, designadamente versões pastichadas de *La clemenza di Tito* de Mozart e outros autores, assim como no *Romeo e Giulietta* de Zingarelli (e Crescentini), Sessi interpretou-a mais uma vez em Londres, no pastiche *Barsene regina di Lidia* (1815)[24].

*****

A reação da imprensa parisiense à música de Marcos Portugal é, por diversos motivos, mais difícil de avaliar do que a de Londres. Esta circunstância é consequência não só das visões variadas dos próprios críticos, mas também se deve à tendência ainda mais extrema em Paris de adulterar as óperas em si, em termos de cortes, acrescentos e substituições.

Antes da audição em Paris de qualquer ópera de Marcos Portugal, como foi mencionado, a ária "Per amar abbiamo il core", de *La donna di genio volubile*, fora editada na capital francesa. Foi esta igualmente a sua primeira ária cantada em palco, não numa ópera sua, mas introduzida pela sua aficionada Teresa Strinasacchi, em *Furberia in puntiglio*, de Marcello da Capua, a *farsa* que antecedeu a sua própria *Non irritar le donne*, no duplo cartaz com que o Théâtre Italien se reinaugurou, a 30 de maio de 1801. A afirmação de Jean-Paul Sarrautte de Napoleão ter sido pessoalmente responsável pela escolha de uma ópera de Marcos Portugal para esta ocasião[25] não encontra qualquer confirmação na documentação disponível.

[24] Cf. capítulo XIII, "As óperas italianas: pastiches […]".

[25] "Em França, basta mencionar que foi com uma obra sua, e por ordem expressa de Napoleão, que se abriu o Teatro Italiano" (Sarrautte 1979, 3).

Em termos gerais, Paris não acolheu a música de Marcos Portugal com grande simpatia. Na primeira década do século XIX, as suas óperas gozaram de um sucesso bastante limitado. O *Courrier des Spectacles* de 14 Prairial de l'An IX [3 de junho de 1801] deu a seguinte avaliação de *Non irritar le donne*:

> *Théâtre de la Salle Olympique*
> […] *Non irritar le donne*, piece que devroit n'avoir d'autre titre que celui de: *Il seduente* [*sedicente*] *filosopho*, / n'a aucune espèce de plan; c'est un salmis de scènes sans liaisons; d'amours et de jalousies sans intérêt; d'entrées et de sorties sans motifs et sans but: le sujet est absolument celui de notre Aristote Amoureux. Cet ouvrage est d'une longueur interminable. On y remarque un air de tenore du meilleur goût, un duo enchanteur, et la dernière partie de la finale; les autres morceaux sont moins de sensation; mais sur des aires peu remarquables, on est souvent surpris d'entendre des accompagnemens d'une finesse extrême, et d'un agrément parfait.

Repara-se, no entanto, que as críticas negativas dizem respeito mais ao argumento do que à música. Dois dias mais tarde, através do *Mercure de France* (texto assinado por "E"), chega-se a perceber um dos preconceitos que alicerçavam a receção pouco calorosa – o gosto "caprichoso" dos italianos em comparação com a preferência francesa pela música dos grandes mestres, neste caso Paisiello e Cimarosa (diga-se de passagem, os compositores em voga antes do encerramento do Théâtre Italien, em 1792):

> […] l'OPÉRA-BUFFA, placé dans une salle décorée par le luxe le plus élégant, a fait son ouverture le 11 prairial; deux ouvrages nouveaux, dont les compositeurs n'ont pas encore acquis une réputation ultramontaine, ont été mal-adroitement choisis pour cette première représentation. Aussi le succès a-t-il été très-équivoque. Mais nul doute que les chef-d'œuvres multiplié de la musique italienne, même ceux qui sont les plus connus, n'appellent à ce spectacle tous les hommes sensibles aux charmes de la plus douce mélodie. Il faut que les administrateurs et les acteurs de l'*Opéra-buffa*, se persuadent bien que l'oreille des Français n'a pas l'inconstance capricieuse des oreilles italiennes, qu'elle ne demande pas tous les jours une musique nouvelle sur des ouvrages que les plus grands maîtres ont immortalisés, et que le signor *Portogallo* ou le signor *Marcello di Capua* ne nous guériront par sitôt de nos vieilles admirations pour *Paësiello* et *Cimarosa*. – Du reste, il y a doute, après quelques épreuves, saisiront le véritable goût du public, et seront récompensés de leurs efforts par des succès plus brillans.

No total, cinco óperas de Marcos Portugal foram representadas em Paris, com a seguinte distribuição por ano e número de récitas:

Data de estreia	Título	N.º total de récitas	Distribuição de récitas por ano
1801 (13/5)	*Non irritar le donne*	6	1801 (6)
1804 (18/1)	*La donna di genio volubile*	31	1804 (4)
1806 (27/3)	*La bacchetta portentosa* (*Le donne cambiate*)	2½	1806 (2½)
1813 (2/10)	*La donna di genio volubile*	31	1813 (3)
1815 (23/1)	*L'oro non compra amore*	6	1815 (6)
1815 (2/10)	*La* [*morte di*] *Semiramide*	15	1815 (10), 1816 (3), 1817 (2)
1816 (20/11)	*La donna di genio volubile*	31	1816 (6)
1819 (26/8)	*La donna di genio volubile*	31	1819 (8), 1820 (6), 1821(4)

Quadro V: Óperas de Marcos Portugal encenadas em Paris por produção, com o número de récitas por ano

Tendo satisfeito entretanto o gosto dos parisienses com algumas óperas de Paisiello e Cimarosa, a companhia, ainda com Strinasacchi, aventurou-se a apresentar, em 1804, uma versão algo alterada de *La donna di genio volubile*. No entanto, a mesma atitude prevaleceu. No *Courrier des Spectacles* de 28 Nivôse de l'an XII [18 de janeiro de 1804], F. J. B. P. G.*** observa:

> Premiere représentation della Donna di genio volubile, ou la Femme volage.
> Les sublimes productions des Cimarosa, des Paësiello nous rendent chaque jour plus difficiles que nous ne l'avons été jusqu'ici. L'habitude de les entendre nous fait recevoir froidement celles qui sans être médiocres sont pourtant au-dessous de ces ouvrages qui portent le cachet de la perfection. Ce n'est pas qu'on ait mal accueilli la *Femme volage*, elle a été même souvent applaudie, et plusieurs morceaux ont été redemandés et répétés à la satisfaction générale; mais ces mêmes morceaux ne sont pas pour la plupart de l'auteur de cet opéra. Ils sont extraits de maint autre ouvrage, et le plaisir qu'ils ont fait est un sûr garant de celui qu'ils doivent faire de nouveau.
> De cette méthode de r'habiller ainsi une pièce, il résulte une espèce de mêlange où les choses foibles et sans couleur font disparate avec celles que sont marquées au coin du génie. *Il matrimonio segreto*, *Astuzzie Feminili*, *Il Barbiere di Seviglia*, la *Pazza d'amore*[26], n'ont pas besoin

[26] Ou seja *Il matrimonio segreto*, de Cimarosa, *Le astuzie femminili*, de Fioravanti, e *Il barbiere di Siviglia* e *Nina, pazza per amore*, de Paisiello.

> pour plaire de ces secours étrangers. Mais il paroît que l'on a jugé la *Donna di genio volubile* trop peu riche de son propre fonds, puisqu'on y a ajouté différens airs ou duo déjà connus; peut-être aussi les acteurs vouloient–ils se ménager par-là des applaudissemens pour l'exécution de morceaux qu'ils savoient être en possession de plaire au public.

E este preconceito, nato, no fundo, de um conservadorismo inveterado contra as inovações da geração de Marcos Portugal, mantém-se dois anos mais tarde, quando Jean-Louis Geoffroy avalia a encenação de *La bacchetta portentosa* (*Le donne cambiate*) no *Journal de l'Empire* de 2 de abril de 1806:

> […] Comment des artistes distingués peuvent-ils être aussi aveugles, aussi demi-siècle l'Italie a produit une foule de chefs-d'œuvre: on n'est embarrassé que du choix. Comment se fait-il qu'au milieu de tant de trésors, on accorde la préférence à ce qu'il y a de plus mesquin et de plus pauvre dans les compositions modernes? […]
> Ce sont des chefs-d'œuvre qu'on leur demande; et ils en ont en si grand abondance, qu'il n'y a qu'une mauvaise foi, une mauvaise volonté marquée qui puisse les exciter à remettre sur notre scènes ces croûtes musicales dignes d'un eternel oubli. Parce que le mauvais goût a fait réussir un[e] pièce à Naples, ce n'est pas une raison pour la représenter à Paris: il nous faut de la mélodie, et non pas de vains fredons; il nous faut de la musique théâtrale, et non de fades colifichets […].

No entanto, o que deu cabo desta ópera, tão popular noutros teatros, foi antes uma programação pouco feliz e um público pouco educado, na terceira récita. Para citar o anúncio do *Courrier des Spectacles* de 3 de maio:

> THÉATRE DE L'IMPÉRATRICE
> *Rue du Louvois*
> Aujourd'hui, au bénéfice de Mlle. Hu[l]in, âgée de cinq ans, la *Fille mal gardée*, ballet-pant. en 2 actes, de M. Dauberval, dans lequel Mlle. Hulin remplira le rôle de Lise; les autres personnages sont remplis par éleves de M. Hulin. Ce ballet sera précédé de *la Bacchetta portentosa* (la Baguette admirable), opéra en 1 acte, musique de Portogallo.
> Dans la *Fille mal gardée*, Mlle. Hulin (Lise), MM. Henri, âgé de 7 ans et demi (Collin), Théodore, âgé de 6 ans et demi (la Mère Simone), Dupont, âgé de 7 ans (Allin).

Face a esta atração infantil, a *farsa* de Marcos Portugal não teve a mais pequena hipótese! O mesmo periódico, no dia seguinte relata-nos o sucedido:

> Représentation au bénéfice du petit Amour Hu[l]in.
>
> C'est vraiment un petit Amour que cet enfant. Il avoit opéré des prodiges dans le ballet de Duport, mais il les a surpassé mille fois dans le ballet de la Fille mal gardée. […]
> Cette soir n'a pas été aussi heureuse pour l'orchestre et pour l'Opéra Buffa que pour le petit Amour. […] [L]a Bacchetta portentosa (la Baguette merveilleuse) a paru si merveilleuse au parterre, qu'il n'a pas voulu en laisser achever la représentation, et la toile est tombée au milieu des sifflets. Cet ouvrage étoit décrié d'avance, et la foule des auditeurs que formoient le parterre attendoit avec impatience le ballet et les petits Amours. L'excellent jeu de M. Barilli, le chant parfait de Mad. Ferlendis, rien n'a pu conjurer son inclémence: la baguette d'Armide elle-même eût été impuissante. Les acteurs de l'opéra-buffa ont paru affligés de cette disgrâce; mais c'est un événement commun à notre théâtre. Un chef-d'œuvre de Gluck placé devant ce ballet, eût essuyé le même affront. Les amateurs n'en ont pas moins rendu justice aux talens de l'actrice aimable chargée du rôle de la Comtesse, et à ceux de M. Barilli, l'un des premiers comédiens que l'Italie nous ait envoyés.
> Mad. Ferlendis a non seulement bien chanté, mais très-bien joué la rôle de la Comtesse. Elle ne doit pas douter que la galanterie française de la dédommage bientôt d'une défaveur dont elle ne peut être l'objet.

Ironicamente, como se pode verificar, no quadro V, foi na segunda década do século XIX, quando em Itália já menos se cantavam as óperas de Marcos Portugal, que em Paris atingiu o seu auge. No entanto, não nos devemos esquecer que as versões executadas de *La donna di genio volubile* (27 récitas na década de 1810) e de *La morte di Semiramide* (15 récitas) eram extremamente alteradas. Em todo o caso, esta última deveu a sua popularidade quase exclusivamente às atuações de Angelica Catalani[27].

Seria importante salientar igualmente o sucesso sistemático das árias soltas de Marcos Portugal selecionadas por vários cantores (quase sempre cantoras) para concertos proferidos em Paris. Infelizmente, os programas distribuídos e, portanto, noticiados na imprensa, costumavam ser vagos quanto ao título exato destas árias (pois o grande foco era sempre o intérprete e não o repertório cantado), obrigando o investigador a propor uma identificação. Entre 1802 e 1808 os concertos relevantes foram:

[27] Toda a imprensa parisiense respeitante ao Théâtre Italien deste período, assim como outros documentos relevantes, pode ser consultada em Mongrédien (2008).

Data	Espaço	Cantor(a) principal	Trecho(s) de Marcos Portugal
1802 (15/10)	Th. Favart	Marianna Vinci Gustavo Lazzarini	– Polonnaise ["Per amar abbiamo il core"? (*La donna di genio volubile*)] – Air ["Siete vezzosa e amabile"? (*Non irritar le donne*)]
1806 (21/7)	Académie Impériale de Musique	Angelica Catalani	– Air de *Mitridate* ["Per queste amare lacrime"?] – "Son regina" (*Semiramide*)
1806 (11/8)	*idem*	Angelica Catalani	– "Son regina" (*Semiramide*)
1806 (3/9)	Théâtre Olympique	Angelica Catalani	– Air de *Mitridate* ["Per queste amare lacrime"?]
1806 (17/9)	*idem*	Angelica Catalani	– Air de *Mitridate* ["Per queste amare lacrime"?] – Grand air de *La Zaira* ["Frenar vorrei le lagrime"?]
1808 (23/3)	Salle Olympique	Isabel Colbran	– Air de *Mitridate* ["Per queste amare lacrime"?]
1808 (1/5)	Acad. Imp. de Musique	Giuseppina Grassini	– Scène et air avec les choeurs ["Frenar vorrei le lagrime"? (*Gli Orazi e i Curiazi*)]

Quadro VI: Concertos proferidos em Paris 1802-08 com trechos de óperas de Marcos Portugal

*****

A modificação substancial era igualmente característica das encenações nos teatros dos estados alemães, sendo a transformação de *farse* em um ato em versões com dois, assim como a tradução, duas facetas já referidas. A *Allgemeine musikalische Zeitung* (*AMZ*), periódico semanal que arrancou em 1798, mas com recensões de ópera incluídas sistematicamente apenas a partir da segunda década de oitocentos, tem, por isso, limitações intrínsecas no que nos pode informar. Todavia, os seus relatos, geralmente bastante breves, mas de vez em quando mais extensos, constituem um acréscimo valioso para os nossos conhecimentos das óperas de Marcos Portugal.

A primeira notícia, já no primeiro ano de existência deste periódico, debruça-se sobre a produção de *La donna di genio volubile* em Dresden, em 1798:

> Esta ópera agradou no geral, embora o magro conteúdo das palavras pudesse ter prejudicado algo, o que, como é evidente, não é invulgar na maioria das óperas. Contudo, a música é bem escrita e harmoniosa, e reconhece-se a mão de um mestre, especialmente na última ária da

> Condessa: *Del vostro amor il foco*, e visto que [a música] é habilidosa, este problema não podia interferir[28].

Mais tarde, em relação a *Die beyden Bucklichten oder Verwirrung durch Aehnlichkeit* (literalmente, *I due gobbi o sia la confusione della somiglianza*), encenada em Königsberg, a *AMZ* relata, na edição de 27 de novembro de 1811, que "A música de Portogallo tem muito encanto e vários ensembles realmente bonitos"[29]. Na de 9 de dezembro do ano seguinte, informa que em Varsóvia "*O sapateiro alegre* ou As damas trocadas" (na redação italiana [*Le donne cambiate*], e com música de Portogallo) foi muito bem acolhido"[30].

Faz referência igualmente às atuações de Angelica Catalani em Amesterdão, em 1815. Segundo a edição de 19 de julho, no seu primeiro concerto, a 22 de maio, interpretou "Son regina" e "Frenar vorrei le lagrime", enquanto nos dias 29 e 31 cantou "Per queste amare lacrime". Acrescenta que: "Uma vez que a Madame Catalani desejava exibir-se igualmente como atriz, encenaram-se os dois atos brilhantíssimos de *Semiramis* [*La morte di Semiramide*]. No papel de Semiramis teve o maior êxito, tendo cantado, entre outras, a ária: *Son regina*. Nos dias 10 e 12 repetiu-se a mesma"[31].

Contudo, a *AMZ* também recebia notícias de Itália. Conforme a edição de 11 de agosto de 1813, a música de *La maschera fortunata*, encenada em junho no Teatro Santa Radagonda, em Milão, apesar de um pouco velha, era "irrepreensível"[32]. Quanto ao pastiche *Zulema e Selimo*, representado pela companhia de Domenico Mombelli, no Teatro Rè, da mesma cidade, no Carnaval de 1816, a *AMZ* considerou que o segundo ato, em especial, tinha

---

[28] "Dieses Singspiel gefiel im Ganzen, doch dürfte der magere Inhalt der Worte ihm etwas geschadet haben, der freilich in den meisten Opern nich selten ist. Der wirklich guten in einer schönen Haltung gescrhiebenen Musik, worin die Meisterhand nicht zu verkennen, und vorzüglich die letzte Arie der Gräfin: *Del vostro amor il foco*, sehr geistreich ist; konnte dies keinen Abbruch thun." *AMZ* II, 21, cols. 331-332 (20 de fevereiro de 1799). Devido à complexidade da construção desta frase, a tradução é algo livre.

[29] "Portogallo's Musik hat viel Grazie und einige recht hübsche Ensembles." *AMZ* XIII, 48, col. 805.

[30] "*Der lustige Schuster* oder die verwandelten Weiber, nach der ital. Bearbeitung und mit Musik von Portogallo, wurde sehr gut aufgenommen." *AMZ* XIV, 50, col. 812.

[31] "Weil Mad. Catalani sich auch als Schauspielerin zeigen wollte, so gab sie am 7ten Juny die zwey brillantesten Aufzüge aus der Oper *Semiramis*. Sie erhielt als Semiramis den grössten Beyfall, und sang, unter andern, die Arie: *Son Regina*. Am 10ten und 12ten würde das Nämliche wiederholt." *AMZ* XVII, 29, col. 489.

[32] "[…] nicht zu tadeln." *AMZ* XV, 32, col. 528 (11 de agosto de 1813).

coisas boas[33]. No entanto, nem tudo correu bem. *Il ritorno di Serse*, em Génova, no Carnaval de 1805, foi um fiasco[34], bem como *Artaserse*, encenado em Parma, no Carnaval de 1817[35]. A produção de *La donna di genio volubile* em Piacenza, neste mesmo ano, também já não encontrou o favor do público. Esta terá sido a última encenação desta ópera, e por esta altura, mais de vinte anos após a sua composição, mesmo com alterações, terá soado antiquada. No entanto, em Munique, em 1822, *L'oro non compra amore* ainda agradou. "A 6 de dezembro *L'oro non compra amore*, uma velha e encantadora composição de Portogallo, há vários anos já não representada. Esta ópera engraçada foi interpretada com bastante habilidade"[36].

Bibliografia

CARVALHAES, Manoel Pereira Peixoto d'Almeida. *Marcos Portugal na sua musica dramatica: Historicas investigações*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1910, Suplemento, 1916.

COWGILL, Rachel. "Of science and nature: Mozart *versus* the modern *bel canto* in early nineteenth-century London" in CRANMER, David. *Mozart, Marcos de Portugal e o seu tempo / and their time*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2010. 35-51; apêndice 195-257.

MONGRÉDIEN, Jean. *Le Théâtre-Italien de Paris (1801-1831).* Lyon: Symmétrie, 2008. 8 v.

ROSSI, Franco. *Venezia 1795-1802: La cronologia degli spettacoli e il «Giornale dei Teatri»*. Venezia: Edizioni Fondazione Levi, 2002.

RUDERS, Carl Israel. *Portugisisk Resa beskrifven i bref till vanner*. Stockholm: Carl Delén, 1805-09. 3 v.

_____ (trad. António Feijó). *Viagem em Portugal 1798-1802*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981. 2 v.

SARRAUTTE, Jean Paul. *Marcos Portugal.* Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1979.

SOGRAFI, Simeone Antonio & PORTOGALLO, Marco. *Gli Orazi e i Curiazi* (fac-simile, ed. Maria Giovanna Miggiani). San Giuliano Milanese: Ricordi, 2003. 2 v.

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os Musicos Portuguezes: Biographia-Bibliographia*. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. 2 v.

---

[33] *AMZ* XVIII, 14, col. 230 (3 de abril de 1816). Vale a pena referir que dos quatro trechos identificados como sendo, de facto, da autoria de Marcos Portugal, três encontram-se no segundo ato. Cf. capítulo XIII, "As óperas italianas: pastiches […]".

[34] *AMZ* VII, 20, col. 319 (13 fevereiro de 1805).

[35] *AMZ* XIX, 11, col. 197 (12 de março de 1817).

[36] "Am 6ten December. *L'oro non compra l'amore* [*sic*], eine ältere gefällige Composition von Portogallo, seit mehreren Jahren nicht mehr gegeben. Diese launigte Oper wurde sehr artig gespielt." *AMZ* XXV, 3, col. 44 (15 de janeiro de 1823).

IV

AS *FARSE RINALDO D'ASTE* E *LO SPAZZACAMINO PRINCIPE* NA TRADIÇÃO DO TEATRO DECLAMADO E MUSICAL ITALIANO[1]

David Bryant
Universitá di Studi Ca' Foscari, Veneza

Na comédia de Goldoni *Il teatro comico* o hábito de inserir *intermezzi* vocais entre os atos das peças de teatro declamado é criticado pelo poeta Orazio: "i comici [non hanno] bisogno, per far fortuna, dell'aiuto della musica"; todavia, "pur troppo per qualche tempo l'arte nostra si è avvilita a segno di mendicar dalla musica i suffragi per tirar la gente al teatro" (Goldoni 1972, II 15). Giovanni Bianchi, no seu *Discorso in lode dell'arte comica* [...] *pronunziato* [*in*] *1752 in sua casa in un'accademia solenne dei Lincei*, defende:

> che le commedie e le tragedie poco o nulla vagliono se dal canto, dal suono, o sia dalla musica e dal ballo non vengono accompagnate. Siccome indivisibilmente venivano sempre accompagnate dagli antichi autori delle commedie e delle tragedie, che parte d'esse le facevano, [così] d'ordinario anche al presente degli attori che più sanno, s'accompagnano (Puccinelli 1815, *apud* Licciardi 1995, 312).

Goldoni e Bianchi baseiam as suas opiniões contrastantes sobre o valor da música no teatro declamado no que era uma prática comum evidente, não numa série de episódios isolados. Este texto fará um resumo ilustrativo dos principais aspetos "habituais" desta tradição e examinará os pontos de con-

[1] Tradução portuguesa de Simão Marcelino e Carmo.

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 181-191.**

tacto entre o teatro musical e o declamado com particular referência para as *farse* do fim do século XVIII e do início do século XIX e para o contributo de Marcos Portugal para este género. Em linha com metodologias já aplicadas noutros campos da História da Música[2], a ênfase será posta menos nos autores individuais ou nos textos, teatros, cantores, etc. do que nos condicionamentos impostos necessariamente na vida teatral quotidiana – práticas que correspondem às expectativas normais dos espectadores, as quais formam parte da economia produtiva habitual da vida teatral e as quais, assim, são necessariamente refletidas nas ações de todos os operadores do sector (naturalmente dentro de parâmetros flexíveis que refletem a posição social e económica dos diversos teatros). Marcos Portugal será assim discutido sobretudo com o propósito de exemplificar práticas amplamente disseminadas em relação a um dos mais ilustres nomes da ópera italiana de finais do século XVIII.

Dado este objetivo, a pesquisa foi direcionada para uma série de teatros e de cidades, abrangendo um vasto período cronológico: se a mesma prática é documentada como "normal", por exemplo, em 1780, 1805 e novamente em 1830, será legítimo supor que pode referir-se não só aos três anos em questão mas ao período como um todo (e também antes e depois). Assim, a recolha de dados considerou não apenas os teatros venezianos San Moisè (onde as *farse* de Marcos Portugal foram encenadas) e San Luca mas também os principais teatros de Pádua, Treviso e Trieste, teatros das pequenas cidades de Castelfranco e Sacile e da ainda mais pequena comuna de Mirano, perto de Veneza. A principal fonte de informação foi documentação diversa em arquivo: contratos (os quais estabelecem as obrigações dos teatros, empresários, companhias de atores, músicos, etc.); correspondência entre companhias e teatros; panfletos publicitários enviados aos teatros pelas várias companhias de atores; *avvisi* (pequenos cartazes) teatrais; livros de contabilidade (em particular, aqueles contendo detalhes das receitas e despesas diárias); inventários, etc.. Um número de teatros na Itália central foram investigados através das páginas do *Indice de' teatrali spettacoli*[3].

O uso de música no teatro declamado italiano pode ser descrito com referência a quatro categorias gerais: interlúdios instrumentais entre os atos, *balli*, *intermezzi* vocais e inserções musicais em peças declamadas.

---

[2] Cf. em especial Quaranta (1998), Bryant & Quaranta (2006, 7-16), e Bryant, Quarenta e grupo di lavoro (2006, 17-65).

[3] Apresentado e analisado em Verti (1996).

I Interlúdios instrumentais entre os atos

Em 1824, o diretor de música e o primeiro violinista do Teatro Nuovo de Trieste – respetivamente Giuseppe Farinelli e Giuseppe Scaramelli – elaboraram um inventário dos manuscritos musicais detidos pelo arquivo do teatro para uso nos intervalos entre atos de peças declamadas[4]. Foi-lhes também pedido que compilassem a lista "dell'antica ed inservibile, e ciò tanto delle sinfonie, che di qualunque altro pezzo di musica"[5] – a execução de música instrumental entre os atos de drama falado era, evidentemente, uma prática de longa data. Esta impressão é confirmada por documentos venezianos que datam das primeiras décadas do século XVIII[6]. A mesma prática é ainda "normal" em 1909 quando o correspondente teatral de um jornal de Treviso se queixa daquilo a que chama de nova "moda", "assurda [e] antiestetica", de fazer sem "intermezzi orchestrali nella commedia. [...] Sono 15, talvolta 20 minuti ad ogni atto di una tristezza ineffabile, di una noia profonda che fan perdere il divertimento provato e male dispone all'atto che segue, così che si anela la fine dello spettacolo come una liberazione e la sera appresso le scuse non mancano per disertare il teatro"[7].

Evidentemente, os interlúdios instrumentais – os quais, em geral, não ilustram especificamente o texto teatral mas têm o objetivo de puro entretenimento – são de pouco interesse no que respeita às intersecções entre teatro musical e declamado. Eles, no entanto, fornecem a prova de que as orquestras eram um componente recorrente durante as realizações do drama declamado.

II *Balli*

Os *balli* teatrais podem tomar o lugar dos interlúdios instrumentais entre os atos do drama declamado. Eles implicam, por vezes, ocasiões especiais; não é raro, contudo, realizarem-se com uma regularidade diária ao longo de uma temporada inteira. Quatro exemplos:

---

[4] Archivio del Teatro Verdi di Trieste, b. 12, fol. 425*r*-*v*.

[5] Archivio del Teatro Verdi di Trieste, b. 10, fol. 40*r*-*v*.

[6] Ver, por exemplo, o suplemento manuscrito "suonino" que segue os atos segundo e quarto da tragédia de Sebastiano Degli Antoni *La congiura di Bruto* (Vicenza, 1733) numa das duas cópias preservadas na Biblioteca Nazionale Marciana (*I-Vnm* Dramm. 1699.8). Cf. o verbete Dale E. Monson, *Galuppi, Baldassare*, de Dale E. Monson, in *New Grove Dictionary* IX, 483-89 (especificamente 483), defende que o pai de Baldassare Galuppi tocou violino em orquestras de teatro para aumentar o seu vencimento como barbeiro.

[7] *Giornale di Treviso*, 13 de maio de 1909.

1 Em 29 de agosto de 1835 Giacomo Bon Martini, diretor de uma companhia de atores, escreve para o conselho de administração do Teatro Sociale, Sacile (perto de Udine), oferecendo a sua companhia para uma série de quinze récitas ao longo da temporada da feira local e prometendo "due balli nuovi di Viganò ed uno serio, composto di 8 uomini tutti ballerini della Fenice, e sei donne"[8]; quando a principal sala de ópera veneziana está fechada, os seus *ballerini* estão, evidentemente, livres de aceitar contratos noutros locais;

2 Numa carta dirigida ao dono do teatro veneziano San Moisè, datada de julho de 1800, Antonio Viganò solicita que o teatro seja disponibilizado para um certo Schantrach, diretor de um companhia de atores alemã, de modo a permitir que ali se realize uma curta série de récitas "con piccoli balli"[9];

3 Num contrato estipulado em 17 de dezembro de 1760, "di validità annuale", Giuliana Fioretti promete à companhia residente de atores no Teatro San Luca "[...] di recitare quelle parti che da comici sudetti le saranno somministrate, obbligandosi inoltre di ballare ogni sera in cui non havesse da recitare oltre la prima scena dell'atto terzo, sicché haver possa il tempo da vestirsi per ballare"; o contrato é válido por um ano e subsequentemente renovado[10];

4 Começando em 1768, o *Indice de' teatrali spettacoli* regista o que parece ser um uso sistemático de *balli teatrali* entre atos de dramas declamados para temporadas inteiras no Teatro degl'Infuocati, no Teatro na Via di Santa Maria e no Teatro di Borgo Ognissanti, em Florença; nos Teatro alla Pantera e Teatro Castiglioncelli, em Lucca; Teatro Canobbiana e Teatro alla Piazza de' Mercanti, Milão; Teatro San Giovanni Grisostomo, Teatro Sant'Angelo, Teatro San Luca e Teatro San Cassiano, Veneza; Teatro Pace, Roma; e teatros em Jesi, Livorno, Mântua, Pádua, Parma e Rimini.

---

[8] Archivio Comunale di Sacile, arquivo do Teatro Sociale, miscelânea.

[9] Veneza, arquivo privado dos Giustiniani, Teatro S. Moisè, fasc. 9 (Outono 1800 – Carnaval 1801), doc. 7.

[10] Veneza, Biblioteca di Casa Goldoni, Archivio Vendramin, b. 42 F 8/1, ff. 75*r* e 78*r*. Outro bailarino mencionado nos contratos é o irmão Ventura de Giuliana; não se pode excluir que este contrato "familiar" omite referências a outros *ballerini* presentes nas performances.

III *Intermezzi* vocais

No seu catálogo de textos para o teatro musical publicado por tipografias romanas entre 1579 e 1800, Saverio Franchi lista centenas de *intermezzi* ou "farsette" designadas para serem realizadas entre os atos de dramas declamados de todas as espécies (Franchi 1994). A mesma prática é documentada noutras cidades da península itálica – sobretudo, na zona central e do norte – durante a segunda metade do século XVIII[11]. Em 25 de fevereiro de 1790, a administração do Teatro Nuovo, em Pádua, deliberou "aprire il teatro nel prossimo carnevale 1791" e autorizou os diretores do teatro a "rinforzare occorrendo la solita commedia con un intermezzo in musica, ovvero sostituire opera buffa" (a última solução foi, de facto, adotada)[12]; no Teatro Nuovo, o uso de *intermezzi* vocais está documentado desde as primeiras temporadas de teatro declamado, em 1773-1774 (Brunelli 1921, 179-71, 184-85, etc.). Em Veneza, a mesma prática é documentada num número de libretos, começando nas primeiras décadas de setecentos; isto fornece uma confirmação independente sobre a queixa de Orazio (sobre Goldoni) no *Teatro comico* (Chirulli 2008-09).

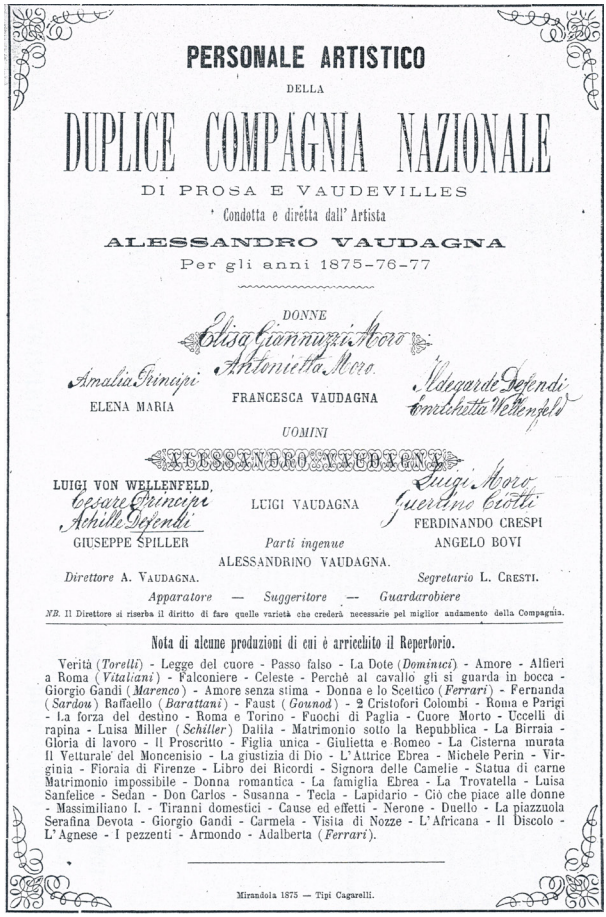
IV Inserções musicais em peças declamadas

Os seguintes exemplos ilustram o que foi indubitavelmente uma prática generalizada:

1 Um folheto de publicidade representando a "compagnia di prosa e vaudevilles", dirigida por Alessandro Vaudagna, contém uma lista dos atores, atrizes e repertório da companhia (Quadro I). O documento é válido por três anos (de 1875 a 1877) e está impresso: assim, parece representar a atividade normal da companhia, provavelmente em vários teatros diferentes. Nenhum dos atores é conhecido por ser cantor. Mas, na lista de títulos, no meio de numerosos textos aparentemente declamados, atribuídos aos seus reconhecidos dramaturgos, uma versão de *Faust* é atribuída ao compositor da sua música (Gounod). Não é claro se a versão da ópera usada por Vaudagna e os seus atores foi toda cantada ou, talvez mais provavelmente, se foi usado diálogo falado entre os números musicais. Outro "problema" na lista de Vaudagna refere-se à tragédia *Luisa Miller*, aqui atribuída

[11] Cf. *Indice de' teatrali spettacoli*, *passim*.

[12] Archivio di Stato di Padova, Teatro Verdi, b. 10, fol. 149.



PERSONALE ARTISTICO

DELLA

DUPLICE COMPAGNIA NAZIONALE

DI PROSA E VAUDEVILLES

Condotta e diretta dall' Artista

ALESSANDRO VAUDAGNA

Per gli anni 1875-76-77

DONNE

Elisa Giannuzzi Moro

Antonietta Moro

Amalia Principi — ELENA MARIA

FRANCESCA VAUDAGNA — Adelgarde Defendi, Amelchitta Wellenfeld

UOMINI

ALESSANDRO VAUDAGNA

LUIGI VON WELLENFELD, Cesare Principe, Achille Defendi — GIUSEPPE SPILLER

LUIGI VAUDAGNA — *Parti ingenue* — ALESSANDRINO VAUDAGNA.

Luigi Moro, Guerrino Ciotti — FERDINANDO CRESPI, ANGELO BOVI

Direttore A. VAUDAGNA. — *Segretario* L. CRESTI.

Apparatore — *Suggeritore* — *Guardarobiere*

NB. Il Direttore si riserba il diritto di fare quelle varietà che crederà necessarie pel miglior andamento della Compagnia.

Nota di alcune produzioni di cui è arricchito il Repertorio.

Verità (*Torelli*) - Legge del cuore - Passo falso - La Dote (*Dominici*) - Amore - Alfieri a Roma (*Vitaliani*) - Falconiere - Celeste - Perchè al cavallo gli si guarda in bocca - Giorgio Gandi (*Marenco*) - Amore senza stima - Donna e lo Scettico (*Ferrari*) - Fernanda (*Sardou*) Raffaello (*Barattani*) - Faust (*Gounod*) - 2 Cristofori Colombi - Roma e Parigi - La forza del destino - Roma e Torino - Fuochi di Paglia - Cuore Morto - Uccelli di rapina - Luisa Miller (*Schiller*) Dalila - Matrimonio sotto la Repubblica - La Birraia - Gloria di lavoro - Il Proscritto - Figlia unica - Giulietta e Romeo - La Cisterna murata Il Vetturale del Moncenisio - La giustizia di Dio - L'Attrice Ebrea - Michele Perin - Virginia - Fioraia di Firenze - Libro dei Ricordi - Signora delle Camelie - Statua di carne Matrimonio impossibile - Donna romantica - La famiglia Ebrea - La Trovatella - Luisa Sanfelice - Sedan - Don Carlos - Susanna - Tecla - Lapidario - Ciò che piace alle donne - Massimiliano I. - Tiranni domestici - Cause ed effetti - Nerone - Duello - La piazzuola Serafina Devota - Giorgio Gandi - Carmela - Visita di Nozze - L'Africana - Il Discolo - L'Agnese - I pezzenti - Armondo - Adalberta (*Ferrari*).

Mirandola 1875 — Tipi Cagarelli.

Quadro I: Advertência para a "Companhia di prosa e vaudevilles" dirigida por Alessandro Vaudagna, 1875-1877 (Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo del Teatro Accademico)

a Schiller. O texto teatral circulou em Itália com os títulos alternativos *Cabala e amore* e *Amore e raggiro*; o título *Luisa Miller* está associado mais especificamente com a ópera de Verdi. Poderiam os atores de Vaudagna ter realizado uma *pièce* teatral com inserções de árias de Verdi à maneira dos vaudevilles? Depois de uma análise mais aprofundada, muitos dos títulos contidos na lista de Vaudagna circularam em formas quer declamadas quer operáticas e poderia, assim, ter havido uma "contaminação" recíproca: *Rigoletto*, *Un matrimonio sotto la Repubblica* (a música, de Carlo Podestà, foi publicada em

1875), *Virginia*, *Agnese*, *La forza del destino*, *Don Carlos*, *La signora dalle camelie*. O folheto de publicidade foi enviado a partir de Quistello (perto de Mântua, onde a companhia estava para uma série de récitas) para o Teatro Accademico, Castelfranco (perto de Veneza).

2 Em 1872 Floriano Bovi-Campeggi, diretor de uma companhia de "prosa e canto", envia o seu próprio folheto publicitário de Pontedera (perto de Pisa) para o Teatro Sociale, em Sacile. Como o folheto de Vaudagna, este documento é também impresso e, por isso, representa provavelmente a "ementa" oferecida pela companhia aos diversos teatros no circuito provincial. Contém uma lista do repertório em prosa da companhia e, no fim, outro curto "Elenco delle operette in prosa e in musica ridotte a mo' di vaudevilles": *Le avventure di Scaramuccia*, *Pipelè*, *Columella*, *Elixir* [*sic*] *d'amore*, *Chi dura vince*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il campanello*. *Il campanello*, uma *farsa* em um ato de Donizetti, é tirada de *La sonnette de la nuit*, um vaudeville de Lévy-Brunswick, Troin e Lhérie; os diálogos declamados da produção napolitana de 1836 foram posteriormente postos em recitativo pelo compositor. Será que a versão de Bovi-Campeggi representa assim um regresso ao "original"? Seja qual for o caso, e para lá e acima de todas as questões relativas a textos específicos, os dois procedimentos aparentemente inversos de reduzir partituras integrais de ópera na forma de diálogos falados e de vaudevilles ou "embelezando" dramas declamados com árias operáticas originam, na realidade, potenciais resultados idênticos!

3 Um terceiro exemplo data da década de 1760. Durante o Carnaval de 1768, o Teatro San Samuele, em Veneza, pôs em cena uma "farsa ad uso francese con arie in musica" intitulada *Orazio finto schieson astrologo per amore*, com diálogos falados alternando com árias de Giovanni Giacomo Avanzolini. Nos anos entre 1770 e 1774, outras doze *farse* deste tipo foram encenadas no Teatro San Cassian. Em todos os casos, estas *farse* foram desempenhadas por atores. O diretor da companhia no Teatro S. Cassian era muito provavelmente o ator Domenico Bassi, sobre quem Francesco Bartoli escreve no seu *Notizie istoriche de' comici italiani*:

> Passò d'Italia in Francia, dove fece qualche fortuna e apprese cose appartenenti al suo mestiere. [...] Compose delle commedie di buona condotta e delle farse giocose per musica co' recitativi però senza canto e scritti in prosa [...] Occupò il teatro detto di San Cassiano in Venezia per diversi anni [...]; ma la troppa frequenza di ritornarvi senza un nuovo genere di divertimento gli cagionò delle perdite considerabili.

Outros membros da companhia eram a sua nora Gaetana Bassi, quem, "oltre l'aver recitato nelle commedie, si è anche talvolta addestrata nel canto e nel ballo"; e a sua filha Marianna, quem "recitava con molta intelligenza, cantava di buon gusto, e favevasi del ballo un passatempo. Questi tre pregi adoperati tutti anche in una sola sera sopra il teatro destavano la meraviglia e gli applausi negli uditori".

Cronologicamente, a meio caminho entre estes exemplos dos séculos XVIII e XIX estão duas "commedie con musica" em um ato, *Rinaldo d'Aste* e *Lo spazzacamino principe*, encenadas durante o Carnaval de 1794 no Teatro San Moisè, em Veneza. Um primeiro olhar sobre a história dos dois textos evoca a impressão de um intercâmbio entre a tradição do teatro declamado e musical. *Rinaldo d'Aste* ganha vida em Paris em 1787 como *Renaud d'Ast, comedie* [...] *en prose, mêlée d'ariettes*, antes de chegar a Monza em 1789 como *Rinaldo d'Aste, commedia con musica* [...] *in due atti* [...] *tolta dal francese* com libreto de Giuseppe Carpani e, posteriormente, em Veneza como uma "commedia con musica" em um ato; a *farsa* em um ato *La neve, ossia Rinaldo d'Aste*, apenas genericamente similar no enredo com a "commedia con musica", foi publicada em Veneza em 1808 (*Terza raccolta* 1808)[13]. *Le ramoneur prince et le prince ramoneur* (*O basculho príncipe e o príncipe basculho*) é uma "comédie-proverbe" realizada no Théâtre des Variétés-Amusantes em dezembro de 1784, uma "commedia con musica" (*Lo spazzacamino principe*, de Marcos Portugal) no Teatro San Moisè no Carnaval de 1794, um ballet teatral no veneziano Teatro in San Benedetto, no Outono de 1795, e uma *farsa* declamada no Teatro San Cassiano em fevereiro de 1797. A estreita relação alcançada pelos contemporâneos entre as versões de teatro declamado e musical é sugerida pelas palavras de abertura do "notizie storico-critiche" anexado a uma edição do texto teatral publicado em 1799:

> Questa farsa, non come sta, ma posta in versi e musicalmente atteggiata, diede pascolo assai gradito in Venezia nel teatro di S. Moisè [...]. Benché l'applauso possale in gran parte esser derivato e dall'armonia e dagli attori, pure noi portiamo opinione che anche il poeta v'abbia di molto concorso, il quale deve il suo lavoro riconoscere dal primo autore francese (*Il teatro moderno* 1799, XXXIII).

[13] Vol. XI. Neste comentário crítico, Giovanni Piazza relata que a *farsa* teatral "fu rappresentata con molto successo, e su questi [venezianos] teatri, ed in molti altri d'Italia".

Outros exemplos de múltiplas transformações de *farse* em um ato são:

- *Le secret*, "comédie mêlée d'ariettes" executada na Opéra-Comique, em Paris, em abril de 1796; *farsa* em prosa "con alcune ariette per musica" no veneziano Teatro San Cassiano em julho de 1797; "farsa giocosa per musica" (*Il segreto*) no Teatro San Moisè no final do Verão de 1797 (libreto de Giuseppe Foppa, música de Johann Simon Mayr); ballet teatral no Teatro San Moisè em novembro de 1808;
- *La maison à vendre*, "comédie mêlée d'ariettes" executada na Opéra-Comique em outubro de 1800; *farsa* em prosa no Teatro in San Benedetto no Outono de 1803; "farsa giocosa per musica" (*La casa da vendere*) no Teatro Sant'Angelo no Carnaval de 1804 (libreto de Domenico Camagna, música de Antonio Capuzzi);
- Entre 1793 e 1809, as seguintes adaptações de comédias de Goldoni são encenadas em teatros venezianos como *farse* em um ato ou "drammi giocosi per musica" de dois atos: *Pamela nubile* (libreto de Rossi, música de Generali), *Pamela maritata* (Rossi e Farinelli), *Zelinda e Lindoro* (Camagna e Pucitta), *Gli innamorati* (libreto de Foppa, música de Nasolini e Trento), *La locandiera* (em duas versões, respetivamente, de Artusi e Nasolini, Rossi e Mayr), *Amore la vince* (baseado em *La locandiera*; libreto de Foppa, música de Nasolini), *L'avaro* (Foppa e Mayr), *Vanità ed accortezza* (de *La sposa sagace*: libreto de Foppa, música de Gerace), *La donna di spirito* (de *La vedova scaltra*, libreto e música de Marcello da Capua), *L'impresario delle Smirne* (Foppa e Rossi), *La bottega del caffè* (Foppa e Gardi), *Il ventaglio* (Rossi e Farinelli), *La finta ammalata* (música de Trento).

Como as poucas fontes documentais sugerem, ambos Vaudagna e Bovi-Campeggi operam sobretudo no contexto provincial: na verdade, a sua publicidade impressa é projetada obviamente para assegurar a distribuição mais alargada possível em muitos teatros menores. É mesmo fácil de entender o porquê das representações em prosa e dos vaudevilles por companhias de atores (relativamente baratas comparando com as dos cantores profissionais) terem representado, para muitos dos teatros de província, a maneira mais económica de aí produzir óperas (de outro modo seria inacessível para as audiências) para um número limitado de apresentações. Isto pode explicar parcialmente o elevado número de "títulos paralelos" nos repertórios operáticos dos séculos XVIII e XIX, dos quais os já referidos textos de Goldoni e os títulos do folheto publicitário de Vaudagna fornecem alguns exemplos. Como os folhetos publicitários sugerem, a contaminação é bidirecional (não só do teatro declamado para o musical mas também vice-versa).

Os desempenhos já mencionados e as partituras sobreviventes de *Rinaldo d'Aste* e *Lo spazzacamino principe* podem, talvez, fornecer uma ilustração parcial do fenómeno[14]. Os libretos mostram claramente que o projeto duplo original (San Moisè, 1794) tinha diálogos falados em vez de recitativos. Enquanto uma partitura de *Rinaldo d'Aste*, guardada no Conservatório de Florença, segue o libreto veneziano (com o diálogo falado por escrito, sem recitativo, entre os números musicais), *Lo spazzacamino principe* inclui recitativos em partituras manuscritas guardadas pelos conservatórios de Parma e de Florença[15]. Os recitativos estão em verso; as adaptações do texto, respeitante à versificação, são diferentes, apesar de ambas serem claramente baseadas na prosa declamada original. Presumivelmente, cada uma foi versificada e preparada para encenação independentemente da outra. Nenhuma delas dá qualquer pista sobre onde foi preparada ou usada. Uma outra partitura de *Lo spazzacamino principe* na biblioteca do Conservatório de Florença carece de diálogo de qualquer tipo, falado ou em recitativo, assim como outra conservada no arquivo da Ricordi (conforme uma cópia desta na Library of Congress)[16]. A situação é, no mínimo, escorregadia, e sugere que as soluções *ad hoc* tenham sido elaboradas para produções individuais. Muito pode ter dependido da produtividade da economia dos teatros, da capacidade dos executantes e das expectativas das audiências.

Bibliografia

BRUNELLI, Bruno. *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*. Pádua: Angelo Draghi, 1921.

BRYANT, David & QUARANTA, Elena (ed.). *Per una nuova storiografia della musica sacra da chiesa in epoca pre-napoleonica, in Produzione, circolazione e consumo. Consuetudine e quotidianità della polifonia sacra nelle chiese monastiche e parrocchiali dal tardo Medioevo alla fine degli Antichi Regimi* ("Quaderni di Musica e storia", V). Bologna: Il Mulino, 2006.

BRYANT, David, QUARANTA, Elena e GRUPPO DI LAVORO «TREVISO» DELL'UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA. *Come si consuma (e perché si produce) la musica sacra da chiesa? Sondaggi sulle città della Repubblica Veneta e qualche appunto storiografico*. in Bryant & Quaranta (2006), 17-65.

---

[14] Os nossos agradecimentos vão para David Cranmer por um número de observações em primeira mão sobre as partituras, das quais pude consultar apenas algumas em microfilme.

[15] *Rinaldo d'Aste*: *I-Fc* D-I-561; *Lo spazzacamino principe*: *PAc* Borbone 2970 e *I-Fc* F.P. T 397.

[16] Respetivamente, *I-Fc* E-V-61 e *US-Wc* M 1500 P85SC (case).

CHIRULLI, C. *Sulla consuetudine della musica nel teatro di prosa tra '700 e '800: indagini su intermezzi, compagnie e balli*. Tese universitária. Veneza: Università Ca' Foscari, 2008-2009.

FRANCHI, Saverio. *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1994.

GOLDONI, Carlo (ed. Kurt Ringger). *Commedie: Il teatro comico.* Turin: Einaudi, 1972. 2 v.

PUCCINELLI, Crispino. *Discorso in lode dell'arte comica del sig. dott. Gio. Bianchi nobile e medico primario della città di Rimino pronunziato da lui l'ultimo venerdì di Carnovale dell'anno 1752 in sua casa in un'accademia solenne dei Lincei*, in *Biblioteca teatrale, ossia Raccolta di scenici componimenti originali e tradotti che godono presentemente il più alto favore sui teatri italian.* Roma, 1815, citado em LICCIARDI, Fabiana. *Di alcune compagnie di attori-cantanti e cantanti-attori nella critica fra Sette e Ottocento*. In ALBERTI, C. & PIZZAMIGLIO, G. (eds.). *Carlo Goldoni 1793--1993. Atti del convegno del Bicentenario*. Veneza, Regione del Veneto: 1995.

QUARANTA, Elena. *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*. Venezia: Leo Olschki, 1998.

Il teatro moderno applaudito, ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani come stranieri. Veneza: s.t., 1799.

Terza raccolta di scenici componimenti applauditi in continuazione all'Anno teatrale corredata di notizie storico-critiche [...]. Veneza: Antonio Rosa, 1808.

VERTI, Roberto (ed.). *Un almanacco drammatico. L'indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*. Pesaro: Fondazione Rossini, 1996.

V

"QUAZI DIFERENTE DO PRIMEIRO ORIGINAL": *LO SPAZZACAMINO PRINCIPE* E *O BASCULHO DE CHAMINÉ*

Ricardo Bernardes
FCSH, Universidade Nova de Lisboa[1]

Desde há pelo menos um século que desperta curiosidade a partitura manuscrita intitulada "O Basculho", de Marcos Portugal, hoje conservada na Biblioteca Alberto Nepomuceno, que integra a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro[2]. Como refere Luiz-Heitor Correia de Azevedo (1935, 244), "No Rio, ouvimos a *ouverture* d'*O Basculho*, que Alberto Nepomuceno reconstituiu, e podemos ler algumas obras sacras, guardadas na Bibliotheca do Instituto Nacional de Musica. São páginas vulgares, insipidas e sem originalidade.[3]" Apesar deste juízo duro da parte de Correia de Azevedo, outros, para além de Nepomuceno, entenderam que a música de Marcos Portugal, no geral, e esta fonte, em particular, tivessem interesse.

Em 1965, o maestro Alceo Bocchino gravou em disco não apenas a abertura, mas também o dueto das personagens Rosina e Pieroto, no último dos cinco discos da coleção *Música na Corte Brasileira*[4]. Foi através deste

[1] Bolseiro de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e membro integrado do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

[2] *BR-Rem*, com a classificação/cota: MS (E) P-XI-1.

[3] Assinado só L-H. Agradecemos a David Cranmer por nos ter chamado a atenção para esta referência.

[4] Marcos Portugal, excertos de *O basculho da chaminé*, no disco "Música na Corte Brasileira", Vol. V, "Rio de Janeiro: a ópera no antigo Teatro Imperial". Maria Helena Buzelin, Fernando Teixeira, Juan Thibault, Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio M.E.C., dir. Alceo Bocchino. 3CBX 414. Angel, 1965.

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 193-202.**

disco que a obra e a fonte chegaram à atenção do presente autor, provocando uma série de dúvidas: De que se tratava aquele dueto operático em língua portuguesa? Que obra poderia ser aquela? Qual o seu contexto e mesmo o sentido real do texto? Existindo esta cópia no Brasil, chegou a fazer parte da música aí praticada em tempos da corte portuguesa no Rio de Janeiro? E se sim, de que maneira?

Em 2001, surgiu, no âmbito da preparação da coleção de partituras *Música no Brasil – séculos XVIII e XIX* (Bernardes 2001), uma oportunidade para revisitar o manuscrito de *O basculho* e para começar a responder a estas questões. No entanto, como se verificou, o manuscrito apresentava-se confuso, aparentemente incompleto e muito deteriorado. Não havia tempo e nem mesmo era a intenção daquele momento recuperar a obra completa. Limitamo-nos ao dueto de Rosina e Pierotto, já gravado por Bocchino, assim como a duas árias, uma para cada personagem do dueto, de modo a criar um conjunto de interesse para execução prática.

Em 2001 foi lançada a gravação de *Lo spazzacamino principe*[5] (Veneza, 1794), versão original italiana de *O basculho*, dirigida por Álvaro Cassuto, o que nos permitiu, pela primeira vez, uma comparação parcial das duas versões. A comparação plena, contudo, só se tornou possível graças à edição crítica de *O basculho* entretanto realizada pelo projeto de investigação "Marcos Portugal: a obra e sua disseminação", no âmbito das comemorações dos 250 anos de aniversário do compositor (ver nota final do editor).

A preparação desta edição começou com uma etapa preliminar: um estudo do conteúdo exato da partitura manuscrita. Neste processo, o que parecia irremediavelmente danificado pela traça, para além de incompleto, revelou-se ao fim como material sobretudo desorganizado, sendo plenamente factível sua sistematização e edição. Segundo Cranmer (2012, 26), o manuscrito parece ter sido "encadernado por quem não terá sabido ler música e sem orientação de quem sabia". Havia várias folhas viradas ao contrário e fora da ordem, especialmente ao final da ópera, o que dava a falsa impressão de que faltavam muito mais páginas do que de fato era o caso.

> Uma análise cuidadosa revelou, no entanto, que o manuscrito está completo à excepção de duas folhas: uma no quinteto e a última do final, depois de os cantores terem terminado. Assim, foi necessário reconstituir alguns poucos compassos no quinteto e no final, assim como um reduzido número de notas que a traça consumiu (Cranmer 2012, 30).

[5] Marcos Portugal, *Lo spazzacamino principe* (Génova: Dynamic, Orquestra da Camera Milano Classica, Álvaro Cassuto), 2001.

De acordo com a *Relação Autógrafa* (RA), *O basculho* trata-se da adaptação portuguesa feita pelo próprio compositor para o Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa, em 1794, da farsa italiana *Lo spazzacamino principe*, tendo sido composta ao início do mesmo ano para o Teatro San Moisè, em Veneza. Cranmer dá-nos a informação da *Gazzetta Universale Veneta* de que *Lo spazzacamino principe* foi estreada a 4 de janeiro de 1794 em duplo cartaz com *Rinaldo d'Aste*, outra farsa em um só ato do mesmo compositor. *Lo spazzacamino* foi um estrondoso sucesso, tendo sido levada à cena várias outras vezes na mesma temporada e em cerca de três dezenas de outros teatros em Itália e fora dela, comprovadamente ao menos até 1819 (Cranmer 2012, 28).

A RA pode conter alguma imprecisão quanto à data exata da versão feita para Lisboa, mas terá sido encenada durante os meses que o compositor passou em Portugal entre 1794 e 1795. O mesmo documento faz uma explícita referência de que tratava-se de uma obra reescrita para Lisboa ao catalogar *O basculho* entre as farças representadas no Teatro da Rua dos Condes, com a observação "Traducção do italiano de uma intitulada *Lo principe spazzacamino* do mesmo Autor, mas quazi differente do primeiro original". Esta informação dá a entender que o autor, ainda que tendo em mente que não tratava-se de uma "obra nova", deixava claro que era uma obra diversa, que vemos ter sido construída sobre o reaproveitamento de ideias musicais ou estruturas apresentadas na versão de Veneza.

Devemos salientar, sobretudo, que em meio às análises do material foram observadas não somente diferenças no tratamento do material musical *per se*, mas sobretudo, no que condiz à gestão do tempo dramático da obra e suas diferentes relações quando de um espetáculo num contexto italiano, como no caso de *Lo spazzacamino*, e outro adaptado ao modo português, como no caso de *O basculho*. É justamente o modo como o compositor adaptou ideias melódicas similares, ou mesmo idênticas em alguns momentos, o que causa interesse neste ajustamento para um gosto e expectativas de um público específico em Lisboa, certamente diverso daquele que teve em Itália. De acordo com Cranmer (2012, 30), era procedimento usual de Marcos Portugal, seja em sua música dramática ou mesmo religiosa, o de "não rever as suas obras para novos contextos, mas recompô-las. Aproveitando uma parte significativa do material temático e algumas outras ideias do original, retrabalhava-as quase de raiz." Deste modo, *Lo spazzacamino* foi duplamente adaptada ao tornar-se *O basculho*, ou seja, as mudanças foram feitas tendo em mente tanto as características da companhia de cantores portugueses do Teatro da Rua dos Condes, quanto o gosto do público de Lisboa frequentador dos entremezes e farças locais.

Um ponto fundamental a ser levantado é que uma vez que as mulheres eram proibidas de subir aos palcos portugueses, os papéis femininos da

versão de Lisboa foram feitos por homens falsetistas, de certo modo mais atores que cantores, como era usual aos entremezes. As tessituras das personagens femininas foram adaptadas pelo compositor de modo a não ultrapassar mais de uma oitava, o que indicaria as limitações técnicas destes cantores. Os papéis masculinos, por outro lado, são bastante mais explorados e exigentes tecnicamente. A maior modificação das partes vocais para a versão portuguesa é relativa aos papéis de *Principe* (no original) ou *Barão* (na versão portuguesa), pois esta passa de uma parte de tenor para uma de barítono (ou *basso buffo* a depender da leitura). Deve ser lembrado que a mudança de tessitura pode influenciar também a natureza e mesmo a leitura da personalidade da personagem, uma vez que a leveza e até certa agilidade da parte de tenor é susbstituída por uma linha mais afeita à voz de baixo[6]. Há sempre, todavia, adaptações musicais que devem ser feitas sobretudo nos dois grandes números de conjuntos, casos em que os ajustes são mais complexos que uma simples adequação de tonalidades e tessituras vocais.

A estrutura formal das duas versões é baseada na *farsa*, gênero em um ato que floresceu em Itália durante um período de cerca de vinte anos a partir de meados da década de 1790, tendo Marcos Portugal e o jovem Rossini entre seus expoentes. Veneza, cidade para qual Portugal escreveu suas *farse*, tornou-se um polo irradiador deste gênero, que caracterizava-se por ser bastante flexível e diverso em questões formais. Segundo David Bryant (1989, 431), é bastante difícil definir um padrão formal para as *farse* italianas dos anos de 1790, uma vez que o objetivo era agradar ao público, prezando pela fluidez do texto mais do que fixar-se em estruturas fixas ou pré-definidas. Bryant observa, porém, que "a estrutura interna da farsa frequentemente toma como modelo o *dramma giocoso per musica* em dois atos, com uma redução no número e na extensão dos recitativos e na quantidade dos números musicais"[7]. Algo que pode ser observado como típico, ou ao menos bastante recorrente, é à meio da farsa apresentar-se um número *concertato* cuja função é bastante similar àquela de um final de primeiro ato de um *dramma giocoso*, em que a ação dramática chega a seu climax à procura da solução do *imbroglio*, como é o caso dos quintetos de *Lo spazzacamino* e *O basculho*.

---

[6] Em contrapartida, o papel de D. Fábio (este passando de barítono a tenor), uma vez que trata-se de um papel secundário, não muda tão fundamentalmente o carácter da personagem.

[7] Tradução do presente autor. "The internal structure of the *farsa* frequently takes as its model the two-act *dramma giocoso per musica,* with a reduction in the number and length of the recitatives and the number of closed-form pieces: typical, halfway through the *farsa*, is the appearance of a concertato piece whose function is largely similar to the ensemble finale in Act 1 of a *dramma giocoso*" no verbete de David Bryant. "Farsa." no *Grove Music Online*. *Oxford Music Online* (última consulta 04/09/2012).

Ambas estas versões mantiveram as estruturas da *farsa* veneziana e as diferenças, por vezes, são sutis. A versão italiana possui abertura e onze números musicais, enquanto a portuguesa tem nove números para além da abertura, que é muito similar à original[8]. A mais marcante e frequente das questões re-trabalhadas pelo compositor para a versão portuguesa comparativamente a *Lo spazzacamino*, é o fato da orquestração tornar-se mais objetiva ou direta e mesmo mais acessível tecnicamente, exemplificadas em um menor uso de efeitos orquestrais como figurações rápidas em escalas e ornamentos escritos. Exemplos relativos a estas diferenças no uso da orquestração, podem ser encontrados tanto na abertura como no dueto final entre Pieroto e o Principe/Barão. Quanto à constituição da orquestra, se repara em *O basculho* a presença de dois trompetes, de *divisi* nas violas em alguns movimentos, partes iguais para violoncelos e contrabaixos e a ausência de uma parte distinta de fagote.

Não é objetivo deste breve texto realizar uma análise musical aprofundada das versões, a qual poderia trazer inúmeros detalhes. No entanto, algumas das características essenciais do processo de adaptação das versões são aqui ressaltadas (ver a tabela comparativa, no fim deste texto). Para exemplificar, observamos que na abertura de *O basculho* a música é a mesma usada em *Lo spazzacamino* em toda a exposição do tema principal (do início ao compasso 39). A partir do compasso seguinte, encontram-se solos de trompas em *O basculho*, substituindo uma pequena célula imitativa realizada nas cordas em *Lo spazzacamino*. O tema principal não possui desenvolvimentos ou desdobramentos e ambas versões, em termos estruturais ou harmônicos, pouco ou nada diferem, na sua essência, entre si.

O trio introdutório ("Piano… con gran giudizio" / "Manso… com bom sentido"), assim como as cavatinas de Pieroto ("Oh Spazzacamino... che grazie, che brio" / "Lá vai o Basculho... Que graça, que brio") e o primeiro dueto de Pieroto e Principe/Barão ("Vado. Va. Ma che? Ma che?" / "Parto. Sim. Mas? Quê?"), são muito similares nas duas versões no que diz respeito às estruturas e processos harmônicos (ainda que as tonalidades não sejam as mesmas nas cavatinas), tendo o uso da orquestração menos elaborada e ornamentada em *O basculho* o seu principal diferencial. Por outro lado, a música para a primeira ária de Principe/Barão ("Fortunato colui che d'amore" / "Venturoso quem inda não teve"), assim como para o dueto de Pieroto e Rosina ("Signor… ma cos'avete…" / "Senhor, oh Céus, que ten-

[8] Para efeitos de comparação foram utilizados o libreto original de *Lo spazzacamino principe*, a partitura manuscrita do mesmo em *US-Wc*, com a cota 170845 (uma cópia de inícios do século XX de uma cópia da época no Arquivo Ricordi) e a cópia de *O basculho de chaminé* em *BR-Rem*.

des?") são totalmente distintas. De um longo dueto em dois movimentos e com 148 compassos, a versão portuguesa foi reduzida a um só movimento de 97 compassos, intensificando a graça e dinamicidade do movimento. No último dueto antes do final, a estrutura formal e harmônica foram pouquíssimo alteradas, para além da adaptação das tessituras dos cantores como já explicado, e concentram-se sobremaneira numa linguagem técnica mais direta para as cordas. As árias de D. Flora ("Deh non tardare a compiere") e a segunda ária do Principe ("Leggiadrette donne belle") não estão previstas na partitura de *O basculho*. No entanto, a razão evidencia-se ser mais em virtude das possíveis readequações técnicas aos cantores falsetistas de Lisboa do que alguma preocupação em adequação dramática ou da duração da obra. No original, a ária de D. Flora é bastante elaborada, com coloraturas de agilidade e tessitura extensa, algo incompatível com a versão portuguesa.

As adaptações de maior interesse dão-se, no entanto, nos *ensembles* como o quinteto e o final em sexteto. Os movimentos não diferem muito em número total de compassos entre as duas versões, mas sim na organização interna e proporcionalidade de suas sub-seções. A diferença fundamental dá-se, nestes casos, numa questão mais subjetiva e menos mensurável à primeira vista, uma vez que tratam da leitura e interpretação da partitura quanto à quantidade efetiva de informação musical a cada compasso. Em *Lo spazzacamino* há uma maior dificuldade técnica e um acentuado número de subdivisões (sobretudo na escrita orquestral), que implicam numa execução tendencialmente mais lenta, de modo a não inviabilizar o entendimento do discurso musical. O oposto dá-se no caso da simplificação da escrita instrumental em *O basculho*, em que a quantidade mais reduzida de informação musical (representada pela quantidade de notas ou subdivisões), sugere um maior dinamismo quanto aos tempos musicais (e consequentemente dramáticos) a serem utilizados, de modo a não refrear a ação nem a vitalidade musical.

O sexteto final, para além das questões puramente musicais, apresenta uma questão importante no aspecto da adaptação do libreto para aproximar a concepção teatral do gênero ibérico do entremez. Conforme Manuel Coelho Rebelo, no entremez seiscentista *Del ahorcado fingido*, publicado em *Musa Entretenida de Varios Entremeses* e citado por Cranmer (2008, 35), "ô sea en baile, ô pancadas todo el entremes se acaba". Na última das sub-seções do final torna-se evidente esta adaptação de uma *farsa* italiana, que previa um sólido final feliz, em um entremez ao modo e gosto dos portugueses. Em *Lo spazzacamino* somente D. Fabio (o "vilão" da trama) permanece confuso, tendo "o martelo a bater-lhe à cabeça", enquanto as outras personagens celebram a sua boa sorte e resolução do drama. Por outro lado, em *O basculho,* todas as personagens terminam o drama em confusão, cantando as onomatopeias "tum, tum, tum…" de modo a emular o som de martelo em

suas cabeças. Não há final feliz ou solução usual como em *Lo spazzacamino*, pois todas as personagens cantam o mesmo texto de estupefacção que não propõe uma resolução ou final feliz, e sim um final típico em "pancadas" esperado ao fim de todo entremez.

É lícito concluir que a música da versão portuguesa mesmo parecendo menos complexa tecnicamente é, no entanto, mais fluida e direta ao evitar algumas repetições presentes na versão original italiana que poderiam ser consideradas desnecessárias ou excessivas no contexto musical de uma farça ou entremez. Estas razões, juntamente ao hábito do compositor de adaptar suas obras a novos contextos, parecem ter sido razões suficientes para escrever ou reescrever uma obra "quazi diferente" para Lisboa. *O basculho*, em seu hibridismo torna-se uma versão musical reduzida, mas que ganha em interesse teatral, sobretudo quando analisada a questão da fluência na interação entre a duração das partes cantadas e do texto falado.

Finalmente, o mais importante talvez para além das questões formais, é que a acessibilidade técnica, conjuntamente ao fato de ser originalmente escrita em português, dá a *O basculho* a vocação para tornar-se uma obra referencial para o canto e ópera em língua portuguesa. Deste modo oferece-se aos teatros, conservatórios e cursos superiores de música uma obra bela, leve, que agrada ao público e que, portanto, possui todo o potencial para tornar-se paradigmática neste universo musical luso-brasileiro ainda pouco conhecido e executado.

Nota do editor: A edição crítica de *O basculho de chaminé* foi elaborada por David Cranmer, Gabriel Cipriano e Rui Magno Pinto, para representação no Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa, no âmbito das celebrações dos 250 anos do compositor. As duas récitas realizaram-se a 23 e 24 de março de 2012, no Salão Nobre. A direção musical foi de Ricardo Bernardes, encenação de Pedro Wilson. Ricardo Bernardes dirigiu igualmente duas récitas na Capela Santa Maria, em Curitiba, a 24 e 25 de novembro de 2012.

Lo spazzacamino principe **Veneza, 1794**	**Andamento, tonalidade, compasso, número de compassos e orquestração**	***O basculho de chaminé*** **Lisboa, 1794**	**Andamento, tonalidade, compasso, número de compassos e orquestração**
Sinfonia	Allegro; Dó Maior; 6/8; 181 c. Ob., Cor. I e II in G, Vl. I, Vl. 2, Vla, Vlc, B.	Sinfonia	Allegro; Dó Maior; 6/8; 206 c. Ob., Cor. I e II in G, Trp. I e II in C, Vl. I, Vl. 2, Vla, B.
1. (Introduzione) Piano… con gran giudizio	Allegro; Sol Maior; 4/4; 157 c. Fl. I e II, Ob. I e II, Cor. I e II in G, D. Flora (S), Fabio (B), Gianino (B), Vl. I, Vl. II, Vla., Vlc., B.	1. (Introdução) Manso… com bom sentido	Andante sostenuto; Sol Maior; 4/4; 169 c. Fl. I e II, Cor. I e II in G, Flora (S), Fábio (T), Janino (B), Vl. I, Vl. II, Vla., B.
2. Pierotto: Oh spazzacamino	[Allegretto]; Sol Maior; 3/8; 46 c. Pierotto (B), Vl.I, Vl.II, Vla., Vlc., B.	2. Pieroto: Lá vai o basculho	Allegro; Lá Maior; 3/8; 43 c. Pieroto (B), Vl.I, Vl.II, Vla., B.
3. Pierotto: Che grazie che brio!	Allegretto; Sol Maior; 3/8; 98 c. Pierotto (B), Vl.I, Vl.II, Vla., Vlc., B.	3. Pieroto: Que graça, que brio!	Allegretto; Lá Maior; 3/8; 130 c. Pieroto (B), Vl.I, Vl.II, Vla., B.
4. Principe: Fortunato colui che d'amore	[sem ind.]; Lá Maior; 2/2; 60c. Fl. I e II, Cor. I e II in A, Principe(T), Vl.I, Vl.II, Vla., Vlc.,B.	4. Barão: Venturoso quem ainda não teve	Andante sostenuto; Sol Maior; 2/2; 54 c. Ob. I e II, Cor. I e II in G, Barão (B), Vl.I, Vl.II, Vla., B.
5. Pier, Princ: Vado. / Va. / Ma che? / Ma che?	[sem ind.]; Ré Maior; 2/2; 60c. Ob. I e II, Cor. I e II in D, Fag., Pierotto (B), Principe (T), Vl.I, Vl.II, Vla., Vlc., B.	5. Bar, Pier: Parto. / Sim. / Mas? / Que?	Andante mosso; Ré Maior; 2/2; 101 c. Ob. I e II, Cor. I e II in D, Pieroto (B), Barão (B), Vl.I, Vl.II, Vla., B.
6. Rosina: Riverente e di buon core	[sem ind.]; Dó Maior; 2/2; 57c. Fl. I e II, Cor. I e II in C, Fag., Rosina (S), Vl.I, Vl.II, Vla., Vlc., B.	6. Rosina: Satisfeita, e respeitosa	Larghetto non tanto; Lá Maior; 2/4; 113 c. Fl. I e II, Trp. I e II in A, Rosina (S), Vl.I, Vl.II, Vla., B.
7. Ros, Pier: Signor… ma cos'avete…	Andantino; 2/4; Si b Maior; 148 c. Ob. I e II, Cor. I e II in Bb, Fag., Rosina (S), Pieroto (B), Vl.I, Vl.II, Vla., Vlc., B.	7. Ros, Pier: Senhor, oh Céus, que tendes?	Andante agitato; Si b Maior; 2/4; 97 c. Ob. I e II, Trp. I e II in Bb, Rosina (S), Pieroto (B), Vl.I, Vl.II, Vla., B.
8. Flora: Deh non tardare a compiere	[sem ind.]; Sol Maior; 2/4. 118c. Fl. I e II, Cor. I e II in G; Fag., Flora (S), Vl.I, Vl.II, Vla., Vlc.,B.	_	_
9. Princ: Leggiadrette donne belle	Andante mosso; Sol Maior; 2/4; 69 c. Fl. I e II, Cor. I e II in G; Marchese (T), Vl.I, Vl.II, Vla., Vlc.,B.	_	_

continua

continuação

10. (Quinteto): Amabil Principino	Andante con moto; Ré Maior; 2/4; 262 c. Fl. I e II, Cor. I e II in C, Rosina (S), Flora (S), Principe (T), Fabio (B), Pierotto (B), Vl.I, Vl.II, Vla., Vlc., B.	8. (Quinteto) Amável Barãozinho	Largo; Dó Maior; 2/4; 286 c. Fl. I e II, Cor. I e II in C, Rosina (S), Flora (S), Fábio (T), Pieroto (B), Barão (B), Vl.I, Vl.II, Vla., B.
11. Pier, Princ: Signor io sono un cavolo	[sem ind.]; Si b Maior; 4/4; 124 c. Ob. I e II, Cor. I e II in Bb, Principe (T), Pieroto (B), Vl.I, Vl.II, Vla., Vlc., B.	9. Pier, Princ: Senhor eu sou um doido	Allegro agitato; Si b Maior; 4/4; 118 c. Ob. I e II, Cor. I e II in Bb, Pieroto (B), Barão (B), Vl.I, Vl.II, Vla., B.
12. Finale (sexteto)	Andante sostenuto; 2/4; Mi b Maior; 468 c. Ob. I e II, Cor. I e II in C, [Trp I e II in Bb], Rosina (S), Flora (S), Principe (T), Fabio (B), Pierotto (B), Gianino (B), Vl.I, Vl.II, Vla., Vlc., B.	10. Final (sexteto)	Andante maestoso; Mi b Maior; 2/4; 434 c. Ob. I e II, Cor. I e II in C, [Trp I e II in Bb], Rosina (S), Flora (S), Fábio (T), Pieroto (B), Barão (B), Janino (B), Vl.I, Vl.II, Vla., B.

Quadro I: Tabela comparativa de *Lo spazzacamino principe* e *O basculho de chaminé*

Bibliografia

AZEVEDO, Luiz-Heitor Correia de. "Notas Bibliographicas: Mario de Sampayo Ribeiro." *Revista Brasileira de Música*, II 3, setembro de 1935, 243-245.

BARATA, José Oliveira. "Entremez sobre o entremez." *Revista Biblos*, 1977. 387--457.

BERNARDES, Ricardo (org.). *Música no Brasil – séculos XVIII e XIX,* v 3. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

BRANDENBURG, Daniel. "Le farse di Domenico Cimarosa." In *Mozart e i Musicisti del suo tempo, Atti del convegno internazionale di studi Roma, 21/22 ottobre 1991*, edited by Annalisa Bini, 1994, 119-128.

BRESCIA, Rosana Marreco. *É lá que se representa a comedia: A Casa da Ópera de Vila Rica (1770-1822)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

BRYANT, David. "*La Farsa Musicale: Coordinate per la Storia di un Genere Non--Genere*" in *I Vicini di Mozart II – La Farsa Musicale Veneziana* (1750--1810), a cura di David Bryant, 431-455. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1989.

BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder.* Curitiba: DeArtes – UFPR, 2008.

CRANMER, David. "Music and the 'Teatro de Cordel': In Search of a Paradigm." *Portuguese Studies* 24, 2008, 32-40.

_____. "La musique dans les *entremezes* et *farças* de la tradition luso-brésilienne du période coloniale." Comunicação não publicada, 2011.

_____. "O basculho de chaminé." *Glosas* 5, maio de 2012, 26-31.

HEARTZ, Daniel. “The Creation of the Buffo Finale in Italian Opera.” Proceedings of the Royal Musical Association 104, 1977-78, 67-78.

NOGUEIRA, Carlos. *O Essencial Sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

PORTUGAL, Marcos. *O basculho de chaminé*, transcrição crítica e estudo de David Cranmer, Gabriel Cipriano e Rui Magno da Silva Pinto. Lisboa: CESEM, Universidade Nova de Lisboa, 2011.

VI

L'EQUIVOCO IN EQUIVOCO, QUEM BUSCA LÃA FICA TOSQUEADO E *O DESFARCE VENTUROZO*: A "OBRA" E A EDIÇÃO CRÍTICA

David Cranmer
FCSH, Universidade Nova de Lisboa

As modificações a que eram sujeitas as óperas de setecentos e inícios de oitocentos faziam parte do que qualquer compositor esperava. Ao compor uma ópera, escrevia para um determinado conjunto de cantores num determinado teatro com determinados recursos orquestrais. Sabia que em qualquer produção posterior, mudanças de contexto e recursos implicariam cortar, substituir ou acrescentar um ou mais números e que, à medida que a sua criação tivesse sucesso e fosse repetida, iria sofrer cada vez mais alterações. A sua versão original servia simplesmente como ponto de partida para tudo o que depois viria a acontecer.

No caso de Marcos Portugal todo este processo assume características específicas quando é o próprio compositor a introduzir as modificações em adaptações das suas óperas italianas (aliás sempre *farse* em um ato) para as adequar ao teatro popular português, mais especificamente para o Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa. Segundo a *Relação Autógrafa* (RA), realizou seis tais adaptações, como se pode verificar no quadro que se segue:

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 203-210.**

Título italiano	Cidade e ano da estreia	Título português	Ano da estreia lisboeta
Rinaldo d'Aste	Veneza 1794	*Rinaldo d'Aste*	1794
Lo spazzacamino principe	Veneza 1794	*O basculho de chaminé*	1794
La villa	?	*A caza do campo*	1802
L'equivoco in equivoco	Veneza 1798	*Quem busca lãa fica tosqueado*	1802
Le donne cambiate	Veneza 1797	*O sapateiro*	1802
La maschera fortunata	Veneza 1798	*A mascara*	1802

Quadro I: *Farse* italianas de Marcos Portugal com as adaptações portuguesas correspondentes conforme a *Relação Autógrafa*

Destas seis, *La villa* / *A caza do campo* foi perdida, quer na versão original italiana, quer na adaptação portuguesa. Para *A mascara* e *O sapateiro* existem apenas as versões originais italianas[1]. De *Rinaldo d'Aste* foram conservados o libreto e partituras da versão italiana, mas apenas o libreto da portuguesa (datado de Carnaval de 1795). Dispõem-se, contudo, dos libretos e partituras das duas versões de *Lo spazzacamino principe* / *O basculho de chaminé* e *L'equivoco in equivoco* / *Quem busca lãa fica tosqueado*. Como refere Ricardo Bernardes (capítulo V), o compositor entendeu que as diferenças, no primeiro caso, resultaram numa adaptação "quazi differente" da original. No presente texto defendemos que, no segundo, esta diferença vai ainda bastante mais longe, começando com o facto de a versão italiana de referência não ser a versão original mas já em si uma versão bastante reduzida pelo seu próprio autor, passando pela adaptação do mesmo para o teatro português, num contexto e com objetivos bem diferentes, e terminando com uma ligeira modificação ainda sofrida posteriormente no Brasil.

L'equivoco in equivoco foi estreado originalmente no Teatro Filarmonico, em Verona, na Primavera ou Verão de 1798[2]. Era um *dramma giocoso* em dois atos e neste formato teve reposições em Vicenza, no Teatro Nuovo, no Verão do mesmo ano, em Trieste, no Teatro Cesareo Regio, no Carnaval

[1] A ópera em um ato, *As damas trocadas*, da qual o presente autor realizou a edição em 1994, é apenas a tradução portuguesa da época de *Le donne cambiate* com o novo dueto composto para o Teatro de São Carlos, em 1804. O material manuscrito em que se baseia, *P-VV* G prática 46, provém da chamada "Ópera Nova", no Rio de Janeiro, *c.* 1810. É provável que a abertura de *La maschera fortunata*, no arranjo do compositor para fortepiano para as Infantas (*P-Ln* FCR 168//17), diga respeito, de facto, a uma nova versão usada para *A mascara* (cf. capítulo XXV, "A música para tecla").

[2] O libreto não indica a temporada, mas visto que, conforme a RA, a estreia se realizou em Verona, e a produção em Vicenza ocorreu já no Verão, a encenação original terá tido lugar ou na Primavera ou no início do Verão.

de 1800, e em Florença, no Teatro degl'Infuocati, no Carnaval de 1806.

No entanto, no Outono de 1798, no Teatro San Moisè, para acompanhar, num duplo cartaz, a *farsa La madre virtuosa*, que se iria estrear, o compositor terá reduzido o seu *dramma giocoso* para uma *farsa* em apenas um ato. Nesta versão mais reduzida, deduzindo o que se pode através dos respetivos libretos, a *farsa* corta secções mais ou menos extensas. No primeiro ato foram retiradas as cenas 2 a 5 e 9 a 11. No segundo, pouco se reteve: à exceção sobretudo de duas árias e um dueto, quase tudo das cenas 1 a 16, e toda a cena 19 desapareceram, deixando intactas apenas as cenas 17, 18, 20 e última. Neste caso, as modificações (cortes) deviam-se essencialmente à necessidade de reduzir a obra de dois atos para um, pois os cinco intervenientes principais eram iguais: Teresa Strinasacchi (Fiorina), Rosa Canzoni (Sofia), Luigi Raffanelli (Tintinnino), Giambattista Brocchi (Bambinone, barone di Ticche-tocche) e Antonio Berino (Ortensio). A única reposição conhecida da versão em um ato realizou-se em Bolonha, no Teatro Marsigli-Rossi, no Carnaval de 1800 (Carvalhaes 1910, 125). A partitura desta versão conserva-se unicamente na Biblioteca do Conservatorio Real Superior de Madrid[3]. Perdeu-se a de dois atos.

Quando Marcos Portugal chegou a adaptar *L'equivoco in equivoco* para o Teatro da Rua dos Condes, o ponto de partida foi a *farsa* em um ato estreada em Veneza. Conforme os manuscritos do novo libreto, de Sebastião José Xavier Botelho, tem como título completo *Quem vai buscar lan, vem tosquiado, ou o conde de Fliqui-floqui e a baroneza de Tiqui-toqui*[4]. Não é mais nem menos do que uma tradução próxima do libreto italiano, ou seja, o libretista não foi propriamente o seu autor ou dramaturgo, mas meramente seu tradutor. Porém, se o "novo" texto não introduz qualquer novidade, o uso da música é bem diferente.

Várias características levam a concluir que o objetivo do compositor tenha sido muito diferente daquele em *Rinaldo d'Aste* ou em *O basculho de chaminé*, que apesar da sua descrição na RA de "quazi differente", seguem de perto os paradigmas músico-dramáticos da *farsa* italiana – com *Introduzione* inicial (um terceto), uma sequência de árias e conjuntos que envolvem todas as personagens principais, e um final multisseccional que leva a ação a um clímax dramático. Em *Quem busca lãa fica tosqueado*, a música é reduzida para apenas cinco números. Não há Introdução inicial e o texto do final,

[3] Com a cota *E-Mc* A.R.A Leg. 195 N.º 195/196.

[4] Existem duas fontes manuscritas do libreto, com as cotas *P-Cul* JF 5-9-41 e *P-Ln* Cod. 7068. A primeira carece de um *folio*, com as cenas 17 até inícios de 23. De outros pontos de vista, especialmente das indicações cénicas, essa está bastante mais completa e cuidadosa do que *P-Ln*. Existe uma ligeira discrepância no título, no que diz respeito ao que hoje em dia se escreve "lã". Para Botelho é "lan", para Marcos Portugal é "lãa".

constituído por uma única quadra de regozijo, não permite mais do que um único andamento breve. Os outros quatro números centram-se nos dois criados, Cachimbo (ária e dueto) e Micaela (ária e dois duetos), embora Ambrósio (o Barão) participe num dueto, intervindo intermitentemente, tal como Leandro (o galã) e Fábio (um poeta), na ária de Cachimbo. Leandro, apesar da sua importância dramática como galã, não canta mais do que isso; Sofia (a dama, irmã do poeta) nem sequer tanto. Os recitativos do original são substituídos por diálogo declamado[5]. A combinação destes diversos fatores implica alguns dos atores do elenco terem possuído algum talento musical (Cachimbo, Micaela e Ambrósio), enquanto outros apenas dons musicais bastante mais reduzidos ou até nulos.

De facto, o compositor desta vez procurava encaixar a sua obra numa outra tradição teatral com outros paradigmas, a dos entremezes e "farças"[6] portugueses. Esta tradição, nesta fase do seu desenvolvimento (um período de pouco mais de 30 anos, desde cerca de 1780 até o fim das Invasões Francesas), apesar de variar bastante no número de cantorias que admitia em cada peça, raramente excedia seis, terminando habitualmente num coro simples e homofónico, na tradição teatral portuguesa oriunda das óperas portuguesas de António José da Silva (o "Judeu") e António Teixeira[7].

A única fonte musical conservada para *Quem busca lãa fica tosqueado* é um conjunto de maços, contendo partituras e partes cavas, no Arquivo Musical do Paço Ducal, em Vila Viçosa[8]. No entanto, devido ao facto de algumas secções da partitura possuírem o título *O desfarce venturozo*, com ou sem o nome do compositor, e outras nem título nem compositor, só recentemente foi possível, através de cruzamentos de dados, poder identificar exatamente o que pertence a esta obra e o facto de os dois títulos se referirem à mesma[9]. Em todo o caso, embora nas quatro primeiras cantorias o texto literário desta fonte corresponda exatamente ao encontrado nos números dos dois textos manuscritos da farça de Marcos Portugal, o da quadra do coro final, apesar de conservar a mesma ideia semântica, difere

[5] Também diferente das *farse* de 1794 que, como refere David Bryant (cap. IV), tinham diálogo declamado desde o início.

[6] A ortografia da época, "farça", é usada aqui para designar este género teatral muito específico, distinguindo-a assim da farsa da tradição vicentina ou do uso moderno deste termo. Mais a mais, evita qualquer possibilidade de confusão com a *farsa* italiana, cuja tradição é bem distinta.

[7] Para uma análise do aspeto musical nos entremezes e farças desta época, cf. Cranmer (2012).

[8] *P-VV* G prática 47, 86j, 89c, 89s e 117.49; a publicar em Cranmer (no prelo).

[9] Foi graças à descoberta do manuscrito do texto, em *P-Cul* (ver nota 4), em 2009, que nos foi possível fazer esta ligação, demasiadamente tarde para poder corrigir o artigo Cranmer (2010), que a nega.

não só em termos do texto em si, mas também na sua métrica[10], assim impossibilitando que seja a música composta para a farça de 1802 (Quadro II).

Quem busca lãa fica tosqueado	*O desfarce venturozo*
Viva tanta alegria! Viva tanto prazer! Num tão belo e claro dia Nunca o mundo viu nascer.	Oh que alegria! Oh que prazer! Em doce harmonia Havemos viver.

Quadro II: A comparação do texto do coro final de *Quem busca lãa fica tosqueado* e de *O desfarce venturozo*.

A música deste coro carece de atribuição, sendo pouco provável que seja da autoria de Marcos Portugal. Terá substituído o coro original numa produção realizada na Ópera Nova do Rio de Janeiro[11], com o título encontrado nas partituras e partes cavas, muito possivelmente antes da chegada deste autor ao Novo Mundo, sendo provável ter sido composto localmente por um dos compositores associados a este teatro por esta altura.

Mesmo no caso dos primeiros quatro números, tal como em *O basculho de chaminé*, não foram tirados diretamente de *L'equivoco in equivoco* mas sujeitos a modificação mais ou menos substancial. O quadro III resume as diferenças:

[10] Em *Quem busca lãa*, a dois versos setenários segue-se um dístico em redondilha maior; em *O desfarce venturozo* são dois versos quinários seguidos por um dístico em redondilha menor (isto é, "setenário" e "quinário" conforme a contagem silábica da época – senário e quaternário, segundo o sistema atual).

[11] Nas partes cavas vocais encontram-se referências a três cantores cariocas: Luiz [Ignacio Pereira], Ladislau [Benavenuto] e Geraldo [José Ignacio Pereira].

L'equivoco in equivoco (Venezia, 1798)	*Quem busca lãa / O desfarce venturozo*
2 (Scena 2) Fiorina "Vaghi amanti spasimanti"	**1** Micaela "É coisa mui gostosa" • Substituído por completo
3 (Scena 5) Tintinnino "Al fiore dei Baroni" • + Bambinone, Ortensio Occhiobello e Fabio, que apenas dobra Bambinone	**2** Cachimbo / Filemino "Ao nobre cavalheiro" • + Ambrosio / Fubio e Leandro / Orlinfio • Parcialmente recomposto • Mais compacto • Evita Mi3 na parte de Cachimbo • Evita Mi5 na parte de violino I
4 (Scena 7) Fior, Bam "Largo alla Baronessa"	**3** Micaela, Ambrosio "Campo à Baronesa" • Parcialmente recomposto • Ambrósio mais agudo
8 (Scena 13) Tin, Fior "Quando sposa a me sarai"	**4** Cach, Mic "Mal comigo casarás" • Substancialmente recomposto mas baseado no mesmo material temático • Mais comprido • Melhor diferenciação de textura entre as duas vozes (Micaela *legato*, Cachimbo "tagarelice")

Quadro III: Comparação musical entre *L'equivovo in equivoco* e *Quem busca lãa* / *O desfarce venturozo*

O primeiro número foi substituído por completo, sendo que a nova ária exige menos em termos técnicos do que a original. Os restantes foram todos recompostos, com base no mesmo material temático, com maior ou menor grau de intervenção da parte do compositor. Em parte, tem a ver com adaptações para as vozes disponíveis, sendo as linhas vocais do Barão com uma tessitura mais aguda do que a de Bambinone, na versão original, e do criado mais grave do que a de Tintinnino, na original. As partes dos violinos são ligeiramente simplificadas, nunca ultrapassando a terceira posição, diferente da *farsa* veneziana que sobe até ao Mi5 (quarta posição). Em "Ao nobre cavalheiro" o compositor produz uma ária mais compacta, também reduzindo o número de personagens que intervêm, enquanto "Mal comigo casarás" é um dueto mais extenso do que na primeira versão, com maior diferenciação no estilo musical atribuída aos dois intervenientes.

Ainda uma outra questão: nas partituras e partes cavas, os nomes das personagens não são as de *Quem busca lãa*. Em si, isso não é surpreendente: da mesma maneira como mudaram entre a *farsa* italiana e a farça lisboeta, terão mudado novamente no Rio de Janeiro. O problema é que a personagem

do criado, Cachimbo, em *Quem busca lãa*, se chama Filemino no número 1 de *O desfarce venturozo*, mas Brosque no número 4. Provavelmente, apesar de estarem agora no mesmo conjunto (*P-VV* G prática 47), a certa altura as partituras terão sido usadas em peças musicadas distintas, onde naturalmente as personagens eram diversas, antes de serem reunidas.

A história de como *L'equivoco in equivoco* chegou a ser reduzido de dois atos para um, traduzido e modificado musicalmente em Lisboa, sempre pela intervenção do compositor, apenas para sofrer outras alterações ainda no Rio de Janeiro, aparentemente às mãos de outros, levanta a questão de fundo: qual afinal é "a obra"? Será que é a versão na sua forma original, em dois atos? Ou na última estabelecida pelo compositor original, em Lisboa? E qual, neste caso, é o estatuto que devemos atribuir à *farsa* veneziana ou a *O desfarce venturozo*? No primeiro parágrafo deste capítulo, chamámos a atenção para como o texto e música de nenhuma ópera deste período eram sacrossantas – modificações eram de esperar e o compositor concebia a sua partitura para um determinado conjunto de circunstâncias e não como uma obra "absoluta", intocável. Nem devemos adotar uma leitura evolucionista "darwiniana", supondo que cada modificação da parte do compositor constitui um "aperfeiçoamento", como seria eventualmente a tentação, por exemplo, no que diz respeito ao *Fidelio* de Beethoven. Para Marcos Portugal, cada versão era "a obra" para o conjunto de circunstâncias para a qual foi preparada.

Sendo assim, não faz o mínimo sentido ser purista em relação à versão da obra a adotar como base de uma edição crítica. O importante é investigar com a devida profundidade as fontes disponíveis para estabelecer a sua proveniência. Quando, como neste caso, não existe uma partitura autógrafa, mas apenas cópias claramente afastadas, em vários graus, de uma versão "original", o mais importante acaba por ser o rigor com que se aborda a transcrição do material existente, com o devido aparato crítico, assumindo abertamente os problemas que a(s) fonte(s) levanta(m). Seria possível realizar uma edição crítica de *L'equivoco in equivoco – farsa*, usando a partitura existente em Madrid em conjunto com o libreto para a produção veneziana, mas não da versão *dramma giocoso*, por falta de uma partitura desta versão. Para *Quem busca lãa fica tosqueado*, só é possível com base no material de *O desfarce venturozo*, em conjunto com os libretos manuscritos conservados. Uma versão "purista" excluiria o coro final, por não ser, em princípio, de Marcos Portugal. Pelo contrário, uma versão que pretende ser usada para encenação hoje em dia, não só incluiria o final, mas poria a hipótese de introduzir outras modificações conforme as circunstâncias, por exemplo, propondo o acrescento de uma abertura e árias para todas as personagens principais.

Bibliografia

CRANMER, David. "A música dramática de Marcos Porugal no Rio de Janeiro: contextualização e novos dados". *Revista Brasileira de Música*, 23/1, 2010, 55-65.

_____. "A música nos *entremezes* e *farças* da tradição luso-brasileira do período colonial". *Plurial pluriel* (ISSN 1760-5504), N.º 10, 2012. Edição online: <http://www.pluralpluriel.org/>, no prelo.

_____. *Música teatral luso-brasileiro do reinado de D. Maria I* (Série Portugaliae Musica). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, no prelo.

VII

UMA RÉCITA DE *LA DONNA DI GENIO VOLUBILE*

Castil-Blaze

[Castil-Blaze, no seu *Théâtres lyriques de Paris: L'Opéra-italien de 1548 à 1856* (Paris: Castil-Blaze, 1856, 338-343), relata uma história sobre uma récita de *La donna di genio volubile*, que se realizou no Teatro de Udine, no Verão de 1797[1], para a noite de benefício da *prima donna* Francesca Riccardi-Paer, esposa do compositor Ferdinando Paer. Carvalhaes (1910, 83-86), considerando-a relevante, traduziu a história toda para português para a sua entrada dedicada a esta produção. Independentemente da sua veracidade, esta narrativa sobre a ópera mais popular de Marcos Portugal é tão bem contada, e tão reveladora da vida teatral numa cidade pequena do nordeste de Itália, que reproduzimos aqui a tradução portuguesa de Carvalhaes, com a ortografia atualizada, sem comentário adicional. *Ed.*]

O maestro Fer[di]nando Paer achava-se em Udine no estio de 1797. Tinha ali acompanhado a esposa, que ocupava o lugar de *prima-donna* no teatro dessa cidade. Anunciara-se, havia quinze dias, a representação da *Donna di genio volubile*, opera de Marcos Portugal, cuja voga prodigiosa assegurava uma casa cheia à senhora Paer, que tinha escolhido aquela ópera para a noite do seu benefício. Tudo achava-se pronto para esta solenidade dramática: os camarotes tinham sido alugados com antecipação; os amadores acudiam das cidades vizinhas para assistirem a este espetáculo extraordinário, que lhe prometia uma peça nova, peça que triunfava em todo os teatros da Itália. Udine, ocupada pelos franceses, sob as ordens do general Bernardotte, encerrava uma infinidade de oficiais que desejavam vivamente ouvir a famosa cavatina "Per amor [*sic*] abbiamo il core" para a reterem na memó-

[1] Castil-Blaze cita a data como sendo simplesmente "1799", a qual Carvalhaes corrigiu.

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 211-215.**

ria, cantando-a em seguida nos Cafés, como assim já faziam os outros corpos do exército de Itália. Antes de abrir as portas do teatro, a senhora Paer tinha já realizado a mais satisfatória receita. A peça ia bem; a *prima-donna* devia ser admirável no papel da mulher caprichosa. Durante toda a manhã desse belo dia, que dava a esperar tão suave gozo aos amadores como à beneficiada, por toda a parte se formavam grupos, e os que tinham sido admitidos aos ensaios faziam pomposas narrações das maravilhas da ópera de Marcos, do conjunto perfeito dos atores e da orquestra, do talento da cantora, dos cuidados especiais que o *maestro* Paer tinha posto na *mise en scène*. Italianos, franceses, alemães, todos se reuniam: o encanto da música, a promessa de um prazer sem segundo, estabeleciam o acordo por um instante. Todos tinham o mesmo pensamento, o mesmo desejo, e este desejo ia crescendo à medida que aproximava-se o feliz momento. Duas horas de espera ainda, diziam, e iremos tomar os nossos lugares, para ouvirmos a ópera favorita da Itália.

Tais estes amantes que vemos no proscénio, cantando um *dueto* cuja união exprime o contentamento que dá a esperança duma felicidade sem fim, a segurança de uma fidelidade maravilhosa. Pobres amantes! Entregam-se todos a esta esperança tão lisonjeira, ao passo que o público todo se agita pelo terror, porque viu o tirano introduzir-se no fundo da cena, os olhos brilhantes por uma alegria feroz. Escondeu-se atrás de uma mouta de rosas, mas a pluma preta do chapéu mostra-se e flutua como um crepe fúnebre sobre as flores vermelhas desabrochadas de fresco. Catástrofe horrível se prepara, e esses dois amantes, objetos da simpatia de todo o público, vão ser vítimas se alguma divindade poderosa não vier protegê-los.

Esse tirano temível, detestado, meditando o crime e a traição, esse Iago, esse Mefistófeles, inimigo do público como da cantora, esse invejoso que quer arruinar de um só golpe a receita opulenta da *signora* Paer e o prazer de uma infinidade de amadores apaixonados, esse bárbaro que sabe dissimular com tanto mistério e perfídia, é o *primo buffo* da companhia de canto.

[Loretto] Olivieri não escondeu-se atrás de uma mouta de rosas, meteu-se simplesmente na cama; não adornou a cabeça com capacete de plumas, mas com um barrete de dormir. Olivieri deitou-se ao meio dia; o traidor mandou anunciar, duas horas depois, que estava seriamente doente, e na impossibilidade de representar o seu papel de *Cecco* na *Donna di genio volubile*.

O diretor vai logo comunicar esta desastrosa confidência à *signora* Paer; imagine o pesar e a aflição da cantora. A *partida* era dura; a frecha, a propósito arremessada por mão hábil, produziu o seu efeito; o desastre era irreparável. Olivieri sabia bem que não havia quem o substituísse entre os seus companheiros. O diretor, desesperado, já ia tristemente mandar colar no cartaz uma tira funesta, quando Paer, saindo do assombro em que tal raio o

mergulhara, detém vivamente o diretor e diz-lhe que é inútil fazer saber ao público os segredos da comédia, que, pelo contrário, é preciso ocultar-lhe cuidadosamente um desastre doméstico enquanto for possível remediá-lo.

– Siga-me, diz ele ao empresário, cujos olhos assustados pareciam sair da órbita, siga-me, que vou achar-lhe quem substitua Olivieri; sei de um na cidade; é pouco mais ou menos do corpo dele; um fato de aldeão acerta sempre bem; trata-se unicamente de obter uns sapatos novos. Já vê agora que é só negócio do sapateiro; mande-me um, e eu encarrego-me de tudo.
– Um? Vou mandar-lhe dois, três, quatro.
– Sim, quatro é melhor; mais depressa acabarão a tarefa.
– Mas como?
– Vá sempre, e fie-se em mim; eu não tenho menor empenho do que V. em evitar o ataque, e em prevenir o desastre que nos ameaça.

À noite o teatro estava cheio à cunha, e algumas dúzias de amadores arranjavam ainda modo de entrar. Imagine-se uma sala onde se aperta o povo admitido *grátis* a gozar uma bela representação dramática. A *signora* Paer acabara de vestir-se; sentada no seu camarim, estava à espera que o contra-regra a mandasse entrar em cena.

La Donna di genio volubile, apesar da promessa de seu marido, não estava nada segura nem tranquila, nem quanto ao talento desse substituto, nem quanto à sua existência mesmo. Tremia, e o rumor desse público amontoado, o sussurro que partia da sala, embora lisonjeiro para uma beneficiada, mais vinha aumentar-lhe a inquietação.

Mas a porta abre-se e o *buffo* tão desejado, o substituto caído das nuvens para prevenir o desastre dramático, aparece armado de tudo, ajaezado, caracterizado, chapéu debaixo do braço, pronto a fazer a sua entrada. A *signora* dá um grito de surpresa, ri às gargalhadas, e reprimindo logo esse ímpeto de estridente alegria, põe-se a chorar imoderadamente. O *Contadino*, o *buffo caricato*, era seu marido.

– Não, diz-lhe ela, não consentirei que venhas figurar em cena. Aconteça o que acontecer, renuncio a tudo, tudo abandono; não permitirei que um *maestro* já famoso, e cuja celebridade há de ser europeia um dia, venha ridicularizar-se no palco. Não, não é ali o teu lugar. É preciso que não se diga que tua mulher quis alistar-te entre os comediantes, e dar-te o emprego de farsante dramático.

E a *signora* Paer vertia abundantes lágrimas, chorava como *Julieta* ou como *Ariadna* na presença do alegre campónio que lhe dava a mão para encaminharem-se para o palco. Os dois esposos encaminham-se, e as lamentações continuam ainda, quando as três pancadas vêm ferir-lhes os ouvidos.

Era o momento crítico, era preciso tomar um partido: M.me Paer resignou-se.

O novo *Cecco* foi admirável; o substituto esmagou o chefe. Paer tinha visto fazer este papel a Raffanelli no T.º de Veneza; Paer apanhou-lhe todas as finuras e executou-as com espírito. Sua franca alegria excitou transportes, e a voz e a maneira de cantar, infinitamente superiores ao que a companhia tinha de mais hábil, fizeram estalar uma trovoada de aplausos. Foi chamado seis vezes para de novo lhe ser testemunhada toda a admiração e também o reconhecimento que o seu talento inspirava. Não era autor da música da ópera representada, mas tinha seguido os ensaios. Cada ator só sabia o próprio papel; Paer sabia-os todos, e a memória não o traiu nem um momento. Foi um sucesso de furor, de fanatismo. […]

Esta cidade [de Udine] achava-se ainda em reboliço; os espíritos estavam ainda agitados pela comoção elétrica infundida pelo talento do novo *buffo*, quando afixaram o cartaz para a segunda representação de *la Donna di genio volubile*. Conhecendo a vitória do seu feliz adversário, Olivieri teria caído com um ataque de epilepsia; mas, por fortuna, achava-se ainda na cama; por isso limitou-se a dar a cabeça no travesseiro, e o ato de desespero não teve consequências funestas. Olivieri cessa logo de estar doente, visto que o seu jogo não lhe dera resultado; cheio de saúde, devorando a própria amargura, vem retomar o seu lugar e o seu nome é posto no cartaz. O público já esperava isso, e considerou este regresso como coisa muito simples. O público teria aceitado o seu Olivieri sem a menor contestação.

Mas Bernardotte estava ali presente com os seus granadeiros, os seus hússares, os seus dragões, couraceiros, carabineiros, artilheiros, os seus canhões, as suas bombas, obuses, o seu poder todo de general em país inimigo; Bernardotte, que juntava à vivacidade de jovem guerreiro o entusiasmo não menos fervente e não menos apaixonado de jovem *dilettante*. Quando tal maldito cartaz com o nome desastrado de Olivieri chegou ao quartel-general, o chefe e o seu estado-maior tremeram de indignação e de cólera; o mesmo sentimento espalhou-se logo em todo o exército. O comandante da praça manda vir o empresário. Um cabo e quatro homens são os portadores da mensagem; conduzem, escoltam o desgraçado diretor. O pobre diabo tremia todo; julgava que iam fuzilá-lo, pelo menos. O comandante fulmina com o olhar o seu prisioneiro e pede-lhe satisfação da injúria que vai fazer ao exército francês recusando-lhe o seu ator favorito, o *buffo* sem rival.

– Excelência, uma indisposição de Olivieri podia só decidir, forçar até, o *maestro* Paer a figurar no palco para não faltar às promessa de sua mulher. Olivieri já pôde voltar ao serviço, e eu vejo-me obrigado…

– A ir para a cadeia, onde te conservarás até que o outro *Cecco* me seja restituído.

– Excelência, não tenho direito algum sobre o *maestro* Paer, que não está escriturado, e não posso obrigá-lo a nada; tudo o que ele fez foi de sua própria vontade afim de efetuar-se a representação dada em benefício da *Signora*. O *maestro* ocupava-se dos seus negócios, e não dos meus.

– Se assim é, vai-te embora; é a mim que toca pedir ao meu ator favorito de prestar-me por seu turno os serviços que reclamo dele.

Uma companhia de granadeiros foi cercar a casa que alojava Paer; o general quis tratar o músico com mais cerimónia do que o *impresario*. Sabendo da prisão do diretor, Paer tinha-se escondido; fez espalhar o boato que tinha fugido para os campos. Bernardotte mandou-lhe então no encalço os dragões e hússares. Foi necessário portanto aceitar Olivieri, ou renunciar ao prazer de ver a ópera nova. Quando a paz foi assinada, e que seis ou sete representações fizeram voltar o ator ao agrado dos franceses, Paer saiu da toca, e Bernardotte não renovou mais as suas instâncias de fanático *dilettante*.

VIII

GLI ORAZI E I CURIAZI: MARCOS PORTUGAL, DOMENICO CIMAROSA E A ÁRIA "FRENAR VORREI LE LAGRIME"

Martim Tavares e David Cranmer
FCSH, Universidade Nova de Lisboa

A ópera *Gli Orazi e i Curiazi* de Marcos Portugal é o produto de uma encomenda feita ao compositor pelo então recém-construído Teatro Comunale de Ferrara, que se inaugurou com a estreia absoluta desta obra, no dia 2 de setembro de 1798 (Fabbri & Bertieri 2004, II 3-4). O libreto impresso para a ocasião é inequívoco a este respeito: "Gli Orazj e i Curiazj / Tragedia per Musica del Cittadino Antonio Sografi / In Occasione dell'Apertura del Nuovo Teatro Nazionale di Ferrara // Musica del Cittadino Marco Portogallo di Lisbona". A partitura conservada no Conservatorio Luigi Cherubini, em Florença, na sua página de rosto confirma os mesmos factos "Gl'Orazi e i Curiazi / Dramma Tragico / Per Musica / Del Maestro Portogallo / In Ferrara per l'apertura del nuovo Teatro Nazionale l'estate dell'anno VI. / 1798".

Nesta primeira produção Giuseppina Grassini desempenhou o papel de Orazia e o tenor Domenico Mombelli o de Curiazio. O restante elenco da estreia era constituído por Pietro Righi (Publio Orazio), Matteo Babbini (Marco Orazio), Giacinta Bigi (Sabina), Domenico Nale (Tullo Ostilio), Michele Cavarra (L'Augure e Sacerdote) e Pietro Zappini (Licinio).

O libreto de Sografi que Marcos Portugal utilizou (com apenas pequenas alterações) tinha já sido posto em música por Domenico Cimarosa, na sua ópera homónima, estreada no Teatro La Fenice, em Veneza, no Carnaval de 1797, e cuja fama rapidamente se consolidou. Nesta versão a intérprete de

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 217-222.**

Orazia também foi Giuseppina Grassini, mas Curiazio foi interpretado pelo *castrato* Girolamo Crescentini.

A semelhança do libreto, assim como a presença de Giuseppina Grassini no papel de Orazia aquando de ambas as estreias, e, em particular uma reposição da ópera de Marcos Portugal, no Fenice, a 17 de novembro de 1798, apenas seis semanas após a estreia absoluta ferraresa, em que a Grassini mais uma vez atuou, têm resultado numa certa confusão.

Giuseppe Pavan, por exemplo, em correspondência com Manoel Carvalhaes, estava convicto de que a produção veneziana do Outono de 1798 misturava as duas versões (Carvalhaes 1916, 48). Franco Rossi (2002, 134--135) atribui a música desta produção a Cimarosa, sem mais nem menos, apesar da atribuição inequívoca no libreto desta produção[1].

O caso mais grave, no entanto, é o da edição fac-similada da ópera de Marcos Portugal (Sografi & Portogallo 2003), cuja organizadora entende ignorar a evidência. Apesar de transcrever o libreto ferrarês e de reproduzir a partitura florentina, considera a estreia veneziana como a estreia absoluta, funcionando como uma espécie de "ensaio geral" para a inauguração do Teatro Comunale de Ferrara[2]. A autora terá baseado a sua fantasia provavelmente no libreto impresso por ocasião da produção veneziana, em que se lê no frontispício "La Musica tutta nuova del celebre Sig. Maestro Marco Portogallo al servizio di S.M. Fedelissima". Este epíteto não significa, contudo, que esta ópera nunca fora ouvida, embora seja este o significado habitual desta formulação. Antes, terá sido a maneira que o empresário encontrou para fazer saber que esta não seria uma reposição da ópera de Cimarosa, mas essencialmente o mesmo libreto com "musica tutta nuova", ou seja de Mar-

[1] É verdade que a *Gazzetta Universale Veneto* de 23 e 28 de novembro regista esta ópera como estando em cena no Teatro S. Fantin [= La Fenice], sem referir o compositor, mas a 30 do mesmo mês o cita corretamente, conforme o libreto impresso. Rossi informa-nos que houve sete récitas nesta produção, tendo sido a última a 2 de dezembro.

[2] Chamamos a atenção para outra falha grave nesta edição, a falta de qualquer descrição da fonte reproduzida em fac-simile e, em especial, a falta de qualquer referência ao facto de a esta fonte carecerem os cadernos 12/1 e 13/1, do primeiro ato (entre pp. 197 e 198 da edição), correspondentes a tudo desde o *duettino* "Ti giura il labbro e il core" (em I 10) até o fim da cena I 11, incluindo a ária "Frenar vorrei le lagrime". Com esta lacuna, não podemos confirmar se o recitativo que precede esta ária era inteiramente *accompagnato*, como noutra fonte na mesma biblioteca (*I-Fc* D-II-387/1), ou se o *recitativo accompagnato* tinha início apenas onde começa o discurso de Orazia ("Lascia almen"), como por exemplo nos dois exemplares em *I-OS* (respetivamente MS. Mus. B 1280 e 1281). No primeiro caso, seria possível reconstituir o que falta com base no trecho florentino, precedido pelo *duettino*, usando uma ou mais das várias fontes existentes deste, por exemplo, em *GB-Ob*, *I-Bc*, *Mc*, *PAc*.

cos Portugal. Mais uma confirmação de que era realmente a ópera de Marcos Portugal é que o papel de Curiazio foi interpretado por Pietro Righi, um tenor, e não por um *castrato* ou mulher em travesti, como exigia a versão de Cimarosa. Righi, como já verificámos atuara na estreia em Ferrara, embora noutro papel.

Devido à natureza quase idêntica dos dois libretos, as diferenças textuais entre as óperas de Cimarosa e Portugal são escassas. No entanto, como adiante se verá, estas diferenças acabam por ser, de facto, assinaláveis: a ária "Naqui è ver tra grandi eroi" (I 10) é substituida na versão de Marcos Portugal por "Frenar vorrei le lagrime", e a ária "Se pietà nel cor serbate" (II 7) é substituída por "Ah pietà del pianto mio".

A comparação da música destas duas óperas é difícil, pois não existe uma edição crítica ou partitura autógrafa de Cimarosa, e todas as fontes consultadas na preparação deste texto diferem significativamente entre si, apresentando alterações introduzidas pelos vários maestros dos teatros onde foi sendo representada, notando-se modificações sobretudo na quantidade de *recitativo accompagnato*, precisamente uma das áreas de eventual diferença entre os tratamentos dos dois compositores[3]. Outra questão em evolução nestes anos que poderia variar de um compositor para outro – o uso do coro – aqui é irrelevante, visto que o uso do mesmo libreto implica as mesmas intervenções do coro.

Como seria de esperar, encontram-se diferenças nas linhas vocais de Curiazio, devidas ao facto de o Curiazio de Cimarosa ter sido um *castrato* e o de Marcos Portugal um tenor, como já observámos. Na orquestração encontram-se algumas outras diferenças, uma vez que Cimarosa prima pela integração de *obbligati* no tecido musical (por exemplo, em I 5, com clarinete *obbligato* e depois oboés e trompas) enquanto Marcos Portugal os deixa nitidamente à vista, como no início do final do ato II, em que há uma extensa passagem para violoncelo e fagote *obbligati*, formando uma original combinação. Pode dizer-se, apesar de pontuais diferenças desta natureza, que o tratamento musical das duas versões é bastante parecido, havendo em ambas as partituras um uso especial dos sopros, que frequentemente ilustram o caráter bélico da ópera através de passagens *alla marcia*.

Contudo, as duas árias de Orazia (para a voz de Grassini), que na ópera de Marcos Portugal receberam textos novos, merecem mais atenção, pois ambas chegam a ser introduzidas na ópera de Cimarosa. "Ah pietà del pianto mio" foi cantada por Luigia Calderini em Verona e Vicenza em 1800, mas

[3] Foram consultados os seguintes manuscritos: *E-Mc* A.R.A. N.º 79/L.º 54, *Gb-Lbl* Mss. Add. 31,740/31,741, 16,007/16,008, *I-Bc* SG.H.I.9/1-3, assim como a edição impressa Paris: chez Imbault, [1802].

possivelmente apenas nestas produções. A ária "Frenar vorrei le lagrime", por sua vez, tornou-se uma substituição recorrente, chegando a ter um relevante percurso próprio de ora em diante.

Só no ano 1800, por exemplo, segundo os respetivos libretos, três *prime donne* efetuaram esta substituição: Teresa Bertinotti, em Bolonha (Teatro Zagnoni?), na Primavera; Luigia Calderini, em Verona (Teatro della Accademia Filarmonica) e Vicenza (Teatro Nuovo), no Verão; e Anna Morichelli Bosello, em Trieste (Teatro Cesareo Regio), no Outono.

A própria Grassini cantou "Frenar vorrei le lagrime" sistematicamente nas produções posteriores de *Gli Orazi e i Curiazi*, de Cimarosa, em que atuou, tais como em Londres (1805) e Paris (1810). Em Paris, a tradição estabelecida por Grassini foi seguida por Marianna Sessi, em 1813, Giuseppa Ferlendis, em 1815, e Giuditta Pasta, em 1823[4].

No entanto, o uso desta ária não se limitou a produções de *Gli Orazi e i Curiazi*. Grassini também a introduziu na produção de *Ginevra di Scozia*, de Johann Simon Mayr, realizada em Génova, no Carnaval de 1803, como confirma o manuscrito conservado no Conservatorio Giuseppe Verdi, em Milão[5].

Se tivéssemos apenas os dados que acabámos de relatar, poderíamos já concluir que "Frenar vorrei le lagrime" teve uma carreira destacada. No entanto, esta história tem outro ramo. Das produções referidas de *Gli Orazi e i Curiazi*, de Cimarosa, no ano de 1800, em três delas – as de Verona, Vicenza e Trieste – quem desempenhou o papel de Curiazio foi a estrela ascendente Angelica Catalani[6]. Pouco depois, esta cantora foi contratada para o Teatro de São Carlos, em Lisboa, onde chegou a atuar entre setembro de 1801 e o Carnaval de 1806. Ao longo deste período Marcos Portugal compôs uma série de óperas, sobretudo com a voz dela em mente. Entre estas está *La Zaira*, composta originalmente em 1802 e revista pelo autor em 1804. Uma das diferenças principais na versão revista é a introdução, no ato II cena 7, de uma nova versão de "Frenar vorrei le lagrime", transposta e mais extensa do que a original, com escalas e outras passagens mais adequadas à exibição da sua voz.

Ignora-se se a iniciativa para esta alteração específica veio do compositor ou da cantora, mas a partir desse momento "Frenar vorrei le lagrime" veio a ocupar um lugar permanente no repertório de Catalani. Esta, em 1806, em Paris, de passagem de Lisboa para Londres (via Madrid e Bordéus),

[4] Mais uma vez, conforme os respetivos libretos.

[5] *I-Mc* Mus. Tr. Mus. 1061.

[6] Cantou este papel igualmente na produção realizada no Teatro La Fenice, em Veneza, no Carnaval de 1800, quando se manteve a ária original de Cimarosa.

incluiu uma "Grand air de Zaira", muito provavelmente esta ária, num concerto realizado no Théâtre Olympique, a 17 de setembro. Ao chegar a Londres, escolheu *La morte di Semiramide*, de Marcos Portugal, para a sua estreia a 13 de dezembro, não hesitando, porém, em introduzir no segundo ato "Frenar vorrei le lagrime" (II 6). O público londrino, que já ouvira esta ária cantada por Grassini, no ano anterior, na versão original, a partir de agora viria a associá-la a *La morte di Semiramide*. Portanto, tendo começado em *Gli Orazi* de Portugal, tendo passado para *Gli Orazi* de Cimarosa e *Ginevra di Scozia* de Mayr, e tendo sido revista para *La Zaira*, encontrou um novo domicílio em *La morte di Semiramide*. Este, contudo, não foi o seu destino final.

A *Allgemeine musikalische Zeitung*, em julho de 1817, faz referência a uma produção recente de *La morte di Semiramide*, da autoria não de Marcos Portugal mas, sim, de Sebastiano Nasolini, que se realizou no Teatro de San Carlo, em Nápoles, com o soprano espanhol Isabel Colbran como protagonista:

> A velha opera *Semiramide*, de Nasolini, que anunciei ultimamente, ainda continua, não por causa da música mas por causa dos cantores, porque estes se destacam nela. Entre outras, a Colbran introduziu nesta ópera duas árias de Portogallo, que Mad. Catalani cantou aí há pouco tempo nos seus concertos. Uma delas é a célebre: *Frenar vorrei le lagrime*, etc. Parece que a Colbran teve êxito nela e agora nesta capital tem uma adesão mais forte do que anteriormente[7].

A inclusão de "Frenar vorrei le lagrime" é explícita. Quanto à outra ária de Marcos Portugal, seria difícil de imaginar que não tenha sido a ária "Qual pallor", mais conhecida como "Son regina", que constitui o final do primeiro ato do seu próprio *La morte di Semiramide*, a ária de bravura emblemática de Catalani. De facto, Colbran possuía as partituras de ambas estas árias, hoje conservadas no Conservatório Real de Bruxelas[8].

---

[7] "Die von mir letzthin angezeigte ältere Oper, *Semiramide* von Nasolini, wird noch fortgegeben, nicht der Musik, sondern der Sänger wegen, weil sich diese in derselben vorzüglich auszeichnen. Unter andern hat die Colbrand in diese Oper zwey Arien von Portogallo eingelegt, welche Mad. Catalani unlängst daselbst in ihren Concerten gesungen hat. Eine davon ist die bekannte: *Frenar vorrei le lagrime*, etc. Es scheint, dass die Colbrand in derselben einen Sieg davon trägt, und jetzt in dieser Hauptstadt einen stärkern Anhang als zuvor habe." *Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, XIX, col. 505 (23 de julho de 1817).

[8] "Frenar vorrei le lagrime" é o manuscrito 12.407 (Colbran vol. VIII, n.º 6); "Qual pallor" é o manuscrito 12.311 (Colbran vol. II, n.º 3). A julgar pelas marcas de água e da escrita, são ambas cópias de proveniência italiana.

A existência de ornamentação no manuscrito de "Frenar vorrei le lagrime" no espólio de Colbran, assim como a inclusão da ornamentação supostamente realizada por Catalani em Londres, numa edição publicada nesta cidade provavelmente em 1807[9], permite propor a comparação entre as preferências de cada cantora para a exibição da sua voz. Apesar de diferirem na forma e no local em que inserem a ornamentação, ambas mostram uma parcialidade para escalas em figuração rápida que exibe não só a sua agilidade mas também a qualidade das notas mais agudas e mais graves. É de salientar que a versão de Catalani tem maior recurso a grupetos e ornamentos sobre uma ou entre duas notas, sobretudo no registo agudo.

Em resumo, se *Gli Orazi e i Curiazi* de Marcos Portugal, como um todo, foi completamente eclipsada pela versão de Cimarosa, a ária "Frenar vorrei le lagrime" nas suas variadas formas e contextos foi um êxito estrondoso.

Bibliografia

FABBRI, Paolo & BERTIERI, Maria Chiara (eds.). *I teatri di Ferrara*: *il Comunale*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2004. 2 v.

ROSSI, Franco. *Venezia 1795-1802: La cronologia degli spettacoli e il «Giornale dei Teatri»*. Venezia: Edizioni Fondazione Levi, 2002.

SOGRAFI, Simeone Antonio & PORTOGALLO, Marco. *Gli Orazi e i Curiazi* (facsimile, ed. Maria Giovanna Miggiani) San Giuliano Milanese: Ricordi, 2003. 2 v.

[9] "Frenar vorrei le lagrime, with the Embellishments & Graces, as sung by Madame Catalani, In the opera of Semiramide, composed by Marcus Portugal". [London]: M. Kelly, [1807].

IX

LA PAZZA GIORNATA OVVERO IL MATRIMONIO DI FIGARO: O TEXTO E A MÚSICA

David Cranmer
FCSH, Universidade Nova de Lisboa

Desconhece-se qualquer informação sobre a génese desta adaptação de *La folle journée ou le mariage de Figaro* para além do que se pode deduzir das partituras existentes e da edição do libreto para a estreia absoluta. Neste último consta, entre outras informações, que o libretista foi Gaetano Rossi, baseado na comédia de Beaumarchais, que o compositor foi Marcos Portugal e que foi encenada pela primeira vez no Teatro in San Benedetto, em Veneza, no Carnaval de 1800, embora a própria edição tenha sido impressa ainda em 1799. Como nos confirma a *Gazzetta Veneta Privilegiata* de sábado 28 de dezembro (N.º 38, 310), a ópera entrou em cena no dia 26 de dezembro, o arranque da temporada em questão:

> Nel Nobile Teatro di S. Benedetto andò in Scena [giovedì sera] il nuovo Dramma Comico in musica intitolato *la Pazza Giornata*, ovvero *il Matrimonio di Figaro*. La Poesia è del Sig. *Gaetano Rossi* che ne ha tratto il pensiere dal Sig. *Beaumarchois*. La Musica è del celebre Sig. *Marco Portogallo* maestro di Cappella di *S. M. Fedelissima*. [...] Questa sera si rinuova lo stesso spettacolo.

Gaetano Rossi nessa altura era um jovem poeta, que escrevia libretos havia poucos anos, principalmente para os teatros venezianos e sobretudo para o compositor bávaro Johann Simon Mayr. No percurso da sua longa carreira escreveu mais de 120 textos teatrais, incluindo *Tancredi* (Veneza, 1813) e *Semiramide* (Veneza, 1823) para Rossini, *Il crociato in Egitto* (Veneza, 1824)

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 223-227.**

para Meyerbeer, *Il giuramento* (Milão, 1837) para Mercadante e *Linda di Chamonix* (Viena, 1842) para Donizetti. Competente, sem ser excecional, mais virado para a experimentação do que para o conservadorismo, trabalhou firmemente dentro dos padrões convencionais do seu tempo.

O libreto de Rossi tem bastante em comum com o de Lorenzo da Ponte para Mozart, ao qual teve claramente acesso. Este facto não deve surpreender, pois era habitual os libretos circularem independentemente da música correspondente. Visto que normalmente se imprimiam estes textos, existia um número de exemplares relativamente elevado que podiam ser obtidos por outros teatros e poetas, precisamente para fornecer pontos de partida para novas versões dos mesmos argumentos, com graus variados de modificação. Este processo de adaptação não era visto como plágio no sentido moderno, mas simplesmente como parte do processo e prática do seu tempo. Embora, a determinados momentos, o próprio texto de Rossi se mantenha próximo do de Da Ponte, a sua dívida principal reside na maneira como segue, em grande parte, as decisões deste quanto ao que era para cortar da comédia original. Difere significativamente apenas pela restituição de alguns momentos do Ato V de Beaumarchais, no Final do Ato II. Assim sendo, uma grande parte das árias que nos são familiares da versão Da Ponte/Mozart têm, no texto de Rossi, as suas equivalentes para a mesma personagem, no mesmo lugar. O caso talvez mais flagrante é o grande sexteto (II 4) no qual Susanna descobre que Marcellina e Bartolo são os pais de Figaro. Verifica-se igualmente que a Condessa tem uma cavatina "Dove siete, o bei momenti" (I 9), não na posição de "Dove sono i bei momenti" na ópera de Mozart, que Da Ponte acrescentara ao texto de Beaumarchais, mas antecipada para a posição de "Porgi amor", outro acrescento de Da Ponte. Rossi só podia ter feito tanto se tivesse disponível o libreto de Da Ponte como modelo.

No entanto, verifica-se a existência igualmente de alterações significativas introduzidas. A restituição de certos momentos do original de Beaumarchais já foi referida. Mais imediatamente evidente é a diferença no número de atos. A versão Da Ponte/Mozart tem quatro, sem dúvida em homenagem a *Il barbiere di Siviglia* de Paisiello (São Petersburgo, 1782), que, da mesma maneira, muito excecionalmente, possuía quatro. Não deve surpreender, portanto, a opção de Rossi em reformular o libreto de quatro atos de Da Ponte, num texto com os habituais dois, usando o Final do Ato II deste como base do Final do seu Ato I. Em termos estruturais, no entanto, o que mais afasta a versão Rossi/Portugal da dos seus antecessores são duas cenas que Rossi acrescentou (I 11 e 12): a aula de música que Basilio dá à Condessa, na presença de Susanna, que termina num terceto de grande humor, "Amor é un traditore", na forma de uma *polacca*[1]. Em termos gerais, Rossi criou um

[1] Curiosamente, este é o único número de *La pazza giornata* do qual foram encontrados até

texto mais "suave", menos incisivo e intenso, tecendo uma textura verbal que permitia ao compositor escrever música que agradasse a um público italiano e não vienense.

La pazza giornata ovvero il matrimonio di Figaro foi a última ópera cómica composta por Marcos Portugal em Itália – apenas em *L'oro non compra amore* iria voltar a este género. Existem partituras manuscritas no Conservatorio Luigi Cherubini, em Florença, e na Biblioteque nationale de France, assim como um conjunto de excertos na Österreichische Nationalbibliothek[2].

Se, por um lado, a sua música obedece às convenções habituais da *opera buffa* do seu tempo – a divisão geralmente rígida entre recitativo e ária (ou dueto ou outro conjunto) e a conceção cuidadosa das partes vocais para se adequarem aos cantores disponíveis –, verifica-se igualmente a maneira como o seu estilo se desenvolvera nos poucos anos passados em Itália.

Várias características distanciam-no, por um lado, dos modelos de Paisiello e Cimarosa que herdou, aproximando-o, por outro, a Rossini, cuja carreira operática iria arrancar apenas dez anos mais tarde. É de realçar o seu uso de *obbligati* para instrumentos de sopro, sendo especialmente impressionante o uso de dois oboés e dois cornes ingleses respetivamente nas duas grandes árias de Susanna (I 13 e II 18). Tradicionalmente é a Mayr que se atribui a utilização imaginativa de *obbligati* – nas palavras de Lauro Machado Coelho (2003, 224):

> Sua orquestração caracteriza-se pela independência da escrita para os sopros – traço herdado de Mannheim – e pela frequência com que ele recorre aos solos *obbligati*. Essa instrumentação colorida, de matriz germânica, vai fornecer uma das principais bases para a formação da orquestra romântica italiana.

Contudo, Marcos Portugal em nada ficou atrás de Mayr a este respeito. Antes o antecipou, sendo frequentemente elogiada nas recensões da época a instrumentação imaginativa do compositor português, uma caraterística que, com certeza, nada deveu a Mannheim e a matriz germânica.

O conjunto de estupefação no Final do segundo ato, quando, uma atrás da outra, as personagens se revelam, entre modulações que só se podem descrever como uma espécie de "magia", é longe de único na produção de

---

agora exemplares soltos, para além daqueles nas partituras e conjunto de excertos referidos em baixo, na nota 2. Encontram-se em *I-Fc* (cota D-II-422) e *I-Mc* (cota Mus. Tr. MS. 1070, partitura e partes vocais). Neste último caso as personagens são Ambrosina (soprano), Felicità (soprano) e Canziano (barítono), implicando que este terceto tenha sido inserido, por empréstimo, numa outra ópera, cuja identidade se desconhece.

[2] Com as cotas respetivamente *I-Fc* F. P. T 392, *F-Pn* D12.731 e *A-Wn* Mus. Hs. 10671-85.

Marcos Portugal. Todavia, estes conjuntos antecipam os exemplos conhecidos de Rossini, em *Il barbiere* ("Freddo ed immobile") e *La Cenerentola* ("Questo é un nodo avviluppato") por duas décadas.

Também se faz, inevitavelmente, certas comparações musicais com a ópera de Mozart. Em primeiro lugar, deve-se afirmar que, excetuando características atribuíveis a um libreto que toma o texto de Da Ponte como ponto de partida, assim como determinadas convenções que Mozart seguiu como qualquer outro compositor (coros de camponeses num estilo pastoril em 6/8, por exemplo), o que mais se destaca é a diferença de tratamento musical. Visto que *Le nozze di Figaro* de Mozart era, nesta altura, para todos os devidos efeitos, uma ópera desconhecida em Itália[3], seria bem surpreendente se Marcos tivesse tido acesso à sua partitura. Mesmo que tivesse, não teria servido como bom modelo para as expectativas de um público italiano. As árias de Mozart são concisas demais e são limitadas nas oportunidades que fornecem para a exibição das vozes dos cantores. Os acompanhamentos são demasiadamente cheios e "ocupados" – há contraponto a mais. Nas célebres palavras atribuídas ao Imperador Joseph, "tem notas a mais". A abordagem de Portugal é em tudo mais leve. Para ele os objetivos principais do acompanhamento eram os de criar um determinado ambiente e de fornecer um apoio para as vozes. Eram sobretudo as vozes que tinham a tarefa de veicular os sentimentos. Terão sido igualmente as vozes disponíveis a determinar muitas das suas opções composicionais.

Quando Mozart compôs *Le nozze di Figaro*, dispunha-se de dois excelentes sopranos: Nancy Storace e Luisa Laschi. Este facto ter-lhe-á pesado na importância relativa atribuída aos papéis de Susanna e da Condessa, respetivamente (e explica por que motivo Da Ponte acrescentou os textos das duas árias para a Condessa). Marcos Portugal, pelo contrário, tinha um único soprano excecional, na pessoa de Teresa Strinasacchi (Susanna) e apenas uma cantora menos dotada (embora perfeitamente competente em papéis secundários), Rosa Canzoni, para a Condessa. Sendo assim, na sua ópera a Susanna é exigido um virtuosismo bem diferente das outras personagens femininas, chegando ao seu auge no sexteto (II 4) e na ária "Cheta l'aura" (II 18). Quanto aos homens, Mozart tinha dois excelentes barítonos em Stefano Mandini e Francesco Benucci, como o Conde e Figaro, respetivamente, mas

[3] Foi representada em Monza, no Outono de 1787, com os 3.º e 4.º atos reescritos por Angelo Tarchi, e em Florença, no Teatro della Pergola, na Primavera de 1788; depois, só a partir de 1811, em Turim (Loewenberg 1978, cols. 425-426). Ironicamente, a arieta "Voi che sapete", presumivelmente de *Le nozze di Figaro*, de Mozart, surge no libreto de *I due gobbi ossiano i due simili* (= *Le confusioni della somiglianza*), de Marcos Portugal, para a produção no Teatro Vecchio, em Pádua, no Carnaval de 1795, cantada por Adrianna Ferraresi, no papel de Costanza (I 2).

nenhum tenor excecional – o irlandês Michael Kelly servia bem para papéis secundários (Basilio e Don Curzio) mas não era do mesmo calibre que os barítonos.

Marcos Portugal, por sua vez, dispunha-se de um dos melhores tenores da sua geração, Domenico Mombelli, a quem confiou o Conde. Já conhecia a voz de Mombelli de *Fernando nel Messico* (Veneza 1798) – o papel de Fernando foi composto para ele – e iriam trabalhar juntos durante vários anos em Lisboa, depois do regresso do compositor à sua pátria. Com o tenor já usado, Basilio (e Don Gusmano, equivalente de Don Curzio, na versão Da Ponte/Mozart) foi confiado a um barítono (Giovanni Battista Brocchi). O Cherubino foi Giulia Ronchetti e o Figaro Luigi Raffanelli, um ator-cantor de primeira ordem. Os papéis menores, sem árias a solo, foram desempenhados por Lucia Poleti (Marcellina), Carlo Giura (Bartolo), Domenico de Angelis (Antonio) e Maria Marcolini (Cecchina = Barbarina).

Desconhecem-se os pormenores do acolhimento de *La pazza giornata*, mas há registos de sete récitas (Rossi 2002, 196-197 e 203). Este dado implica que, se não foi um dos grandes êxitos do compositor, também não foi de maneira nenhuma um fiasco. É de referir, porém, que antes da sua estreia moderna, em 2010, pela Bampton Classical Opera, em Inglaterra, repetida pela mesma companhia em 2012, no âmbito do Buxton Opera Festival[4], não houve reposições conhecidas. No entanto, a música, como seria de esperar de um autor experiente e bem-sucedido, nunca é menos do que competente, sendo frequentemente inspirada. A sua negligência deve-se provavelmente a nada mais do que uma combinação de circunstâncias: a necessidade de três principais de um calibre excecional (Figaro, Susanna e o Conde), o facto de Marcos Portugal ter partido de Itália pouco mais de um ano mais tarde, e posteriormente (a partir da segunda década de novecentos), o triunfo irresistível da ópera canónica de Mozart.

Bibliografia

COELHO, Lauro Machado. *A ópera clássica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LOEWENBERG, Alfred. *Annals of opera 1597-1940*. 3.ª ed. London: John Calder, 1978.

ROSSI, Franco. *Venezia 1795-1802: La cronologia degli spettacoli e il «Giornale dei Teatri»*. Venezia: Edizioni Fondazione Levi, 2002.

[4] Usando a edição crítica preparada por Bárbara Villalobos, Gabriel Cipriano, Marco Brescia, Pedro Cachado e Rejane Paiva, sob a orientação do presente autor. Infelizmente, devido a limitações de tempo, foi necessário nestas produções omitir a cena da aula de música (I 11-12), com o terceto "Amor é um traditore".

X

LA MORTE DI SEMIRAMIDE: O LIBRETO, A MÚSICA E A SUA RECEÇÃO

Maria Catarina Nunes[1]
FCSH, Universidade Nova de Lisboa

No ano de 1800, Marcos Portugal regressa definitivamente de Itália onde, desde 1793, se vai afirmando como compositor de ópera. Ainda neste ano assumiu funções como maestro no Teatro de São Carlos, em Lisboa, cargo que ocupou até ao Carnaval de 1807, e para o qual escreveu uma *opera buffa* e onze *opere serie*. No ano seguinte o Teatro de S. Carlos contratou a cantora deslumbrante, Angelica Catalani, cuja estreia em Lisboa se realizou a 27 de Setembro de 1801, em *La morte di Cleopatra*, de Sebastiano Nasolini. O palco do teatro de ópera contava agora com dois talentos fora do comum, Angelica Catalani e Girolamo Crescentini, facto este que desencadeia, mais do que nunca, uma rivalidade súbita e competição pessoal entre o soprano e o *castrato* que até à altura não tinha saboreado a experiência de partilhar os aplausos e admiração do público com qualquer outra figura.

> Nenhum de nós, antes de ouvir a Catalani, seria capaz de conceber que uma mulher pudesse comparar-se em agilidade, em força e em suavidade à do célebre cantor castrado Crescentini; e menos ainda que, em certos casos, pudesse excedê-lo. [...] É, na espécie, uma voluptuosidade sem igual ver e ouvir esses dois grandes artistas, dignos de concorrer um com o outro, empregar toda a sua arte e desenvolver todos os seus recursos, tanto no canto como na acção – um, para se mostrar ainda com direito aos aplausos de quem há muito goza, outro, para surpreender o público com a

[1] Bolseira do projeto "Marcos Portugal: a obra e sua disseminação", financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

> revelação de um talento que ultrapassa tudo quanto se podia imaginar. [...] O que nunca ninguém outrora ouviu foi o acorde de duas vozes tão perfeitas, como quando Catalani e Crescentini cantavam juntos (Ruders 2002, 212)[2].

La morte di Semiramide foi a segunda ópera de Marcos Portugal destinada ao S. Carlos e a primeira que previu o soprano como protagonista, tendo sido estreada no dia 23 de dezembro de 1801, na temporada de Inverno.

Na generalidade, os libretos das óperas que Marcos Portugal compôs para Lisboa consistem em adaptações realizadas pelo poeta ao serviço do Teatro, Giuseppe Caravita, oriundas de fontes já existentes. Na sua maioria baseiam-se em outros libretos, aos quais o compositor terá tido acesso durante a sua estada em Itália, tendo-os trazido consigo para Lisboa (Cranmer 2001, 75). Apesar da recorrência a temáticas de carácter "clássico" ligadas à tradição de Metastasio, a grande maioria é extraída de dramas e romances históricos (Villalobos 2004, 16), sendo *La morte di Semiramide* um desses exemplos. Toma como ponto de partida a tragédia de Voltaire *Sémiramis* (1748), tendo sido esta, enquanto argumento, muito recorrente na viragem do século, e, posteriormente, retomada por Rossini já em pleno século XIX. Veja-se a título de exemplo: *La vendetta di Nino*, Prati, 1786; *La morte di Semiramide,* Nasolini, 1790; *La morte di Semiramide*, Bianchi, 1790; *La vendetta di Nino*, Borghi, 1791; *La morte di Semiramide*, Portugal, 1801, e *Semiramide*, Rossini, 1823.

O libreto elaborado por Caravita para a versão de 1801 de Marcos Portugal está dividido em dois atos e indica como protagonistas Girolamo Crescentini (Arsace), Domenico Neri (Mitrane), Angelica Catalani (Semiramide), Vincenzo Praun (Seleuco), Filippo Senesi (Oroe), Giuseppa Pelliccioni (Azema). Acresce um coro masculino interpretando Magi e Guerrieri, bem como figurantes que representavam a sombra de Nino, soldados, sátrapas e escravos.

---

[2] "Innan vi fingo höra *Catalani* sjunga, kunde väl ingen föreställa sig, att ett fruntimmer skulle i böjligheten, styrkan och behagen af sin röst komma opp mot den beundrade Kastratsångaren *Crescentini*; ännu mindre, att denne skulle i några fall kunna öffverträffas. […] Det var en njutning i sitt slag utan like att se och höra begge dessa stora Artister värdige att täfla med hvarandra, använda all sin konst och deplojera hela sin förmåga båda i sången och aktionen, den ene för att visa sig ännu lika berättigad til det bifall han redan länge njuter, den andra, för att öfverraska Publiken genom en talang, som var öfver all des föreställning.[…] Men aldrig har någon tillförene hört tvenne så oförlikneliga rösters sammanstämmelse, som när *Catalani* och *Crescentini* ackompanjera hvarannan" (Ruders 1805-09 II, 296-297, 299).

O primeiro ato inicia-se com a aparição da sombra do rei Nino, envenenado por Assur, com o consentimento de sua mulher, Semiramide, pedindo vingança e atormentando a então rainha da Babilónia, número este representado por um coro que revela o pressentimento de vingança e constrói todo um ambiente de terror e premonições. Por consequência da sua morte deve ser nomeado um novo sucessor ao trono. Seleuco, filho de Assur, está convencido de que irá ser o escolhido para assumir o cargo. Entretanto chega Arsace, com grande pompa, precedido por soldados e escravos, trazendo consigo despojos e troféus de batalhas por eles vencidas, representado num grande número com coro. Apresenta-se a Semiramide, que lhe agradece a sua submissão e lealdade sempre demonstradas. A Rainha, apaixonada por este, conta-lhe as aparições do fantasma de Nino dizendo que só ele, o próprio Arsace, a poderá libertar de tamanho sofrimento e dar paz à sua alma através do matrimónio. Já na Grande Praça da Babilónia, quando Semiramide anuncia Arsace como o sucessor à coroa, surge a sombra de Nino que mostra a Arsace um papel lançando-o a seus pés.

No segundo ato, Oroe, já a sós com Arsace, e com o papel em seu poder, revela-lhe que este é filho de Nino e de Semiramide, revelação feita por Oroe num arioso e não durante um recitativo como seria de esperar. Logo de seguida, Arsace, sem coragem de pronunciar o que está escrito no papel, diz a Semiramide que o leia. Esta, completamente horrorizada, exclama: "Santos Numes do Céu, que tenho lido! / Arsace… tu meu filho! / Pois bem, fere o meu coração, vinga o teu Pai / (…) esta mão foi homicida…"[3], rendendo-se a Arsace para que a mate. O seu filho, por sua vez, recusa de imediato. Depois de reconhecer o seu erro e desejando a morte, a rainha da Babilónia dirige-se ao sepulcro. A sombra de Nino aparece novamente, mostrando ao filho a vítima que este deve ferir para vingar a sua morte, apontando para Seleuco, descendente de Assur, que o matou. Na escuridão do túmulo, Arsace fere, por engano a mãe, Semiramide, e a sombra desaparece. Finalmente, na última cena, com todas as personagens em palco, a rainha da Babilónia profere as suas últimas palavras, perdoa o filho e morre.

Por não constar no libreto qual a fonte utilizada por Caravita como base para a sua adaptação, procedeu-se à análise comparativa das óperas recentes anteriores baseadas na mesma temática. Daí se conclui que o ponto de partida de Caravita foi o libreto homónimo de Sografi musicado por Nasolini e estreado em Veneza no Teatro La Fenice, no Outono de 1798[4]. Caravita

[3] Tradução portuguesa do libreto bilingue.

[4] Produções anteriores atribuídas a Nasolini, tais como Pádua, Teatro Obizzi, 1790, e Roma, Teatro Argentina, Carnaval de 1792, são versões da ópera de Prati com música de Nasolini. O libreto é completamente diferente do de Sografi usado em 1798.

manteve o texto original em traços gerais. No entanto, após um estudo comparativo de fontes, salientam-se algumas alterações significativas. No primeiro ato nota-se apenas uma alteração estrutural, que diz respeito ao arranque da ópera. No libreto de 1798, começa com um recitativo e ária para Seleuco, enquanto no libreto musicado por Marcos Portugal, este momento é precedido por uma *Introduzione*. É de reparar que reposições da ópera de Nasolini, por exemplo, no Teatro Comunale, em Bolonha, no Outono de 1803 (com o título *La vendetta di Nino*) ou no Teatro della Pergola, em Florença, no Carnaval de 1810, acrescentam igualmente uma *Introduzione* cujo texto coincide, em parte, com o de Caravita, o que implica a sua existência prévia na versão de Sografi, mas que, por algum motivo, foi cortada na produção original veneziana. Nos restantes números do Ato I, embora existam algumas alterações textuais, geralmente limitadas a um número reduzido de recitativos, não se encontra qualquer mudança significativa.

No início do segundo ato, contudo, foram introduzidas modificações mais profundas. No libreto de Caravita apresenta-se uma secção introdutória que culmina numa grande ária de Arsace com Coro – completamente ausente na versão de Sografi/Nasolini. Trata-se de uma das diferenças mais expressivas do libreto, prendendo-se certamente com questões de exibição vocal, bem como com a competição pessoal que mantiveram o *primo uomo* Crescentini e a *prima donna* Angelica Catalani. A conclusão a que se chega prende-se em pleno com esta rivalidade. Uma vez que Catalani já tivera brilhado no final do ato I, na célebre ária "Son regina", Marcos Portugal terá decidido dar a Crescentini uma ária no princípio do ato II, por uma questão de visibilidade artística, substituindo assim o diálogo inicial entre Mitrane e Azema, seguido pela ária de Mitrane, na versão de Sografi/Nasolini. A decisão de suprir a ária também se terá prendido muito provavelmente com a falta de talento do *castrato* Domenico Neri. Ruders (2002, 209) faz-lhe mesmo uma crítica avassaladora: "O repugnante Neri foi pelos actuais superiores relegado para os coristas, e esse lugar, é, na verdade, o único que lhe compete[5]."

A segunda diferença refere-se ao acréscimo, na versão de Caravita-Portugal, do *arioso* de Oroe sobre o assassínio de Nino, talvez para dar mais destaque ao seu intérprete, Filippo Senesi, cantor recém-chegado a Lisboa.

Na cena 5, o texto da ária de Seleuco foi substituído por outro. De facto, neste caso aponta um momento de instabilidade mais sistemática no libreto de Sografi, pois nas produções referidas de Bolonha e Florença, esta ária também é substituída.

[5] "Den förhatlige Kastraten *Neri* är af sin nya förman placerad bland Chorsångarne, och denna plats lär ock för honom vara den enda passande" (Ruders 1805-09 II, 287).

As duas últimas modificações substanciais dizem respeito à omissão da ária de Arsace no libreto de Caravita, correspondente à cena 9 de Veneza, e o acréscimo da ária de Azema na cena 10. A primeira terá a ver com a antecipação da ária de Arsace para o início do ato, enquanto a segunda é uma *aria di sorbetto* acrescentada para dar a Azema o seu único momento de protagonismo ao longo da ópera. É de salientar que, na produção de Bolonha, foi introduzida igualmente uma ária para Azema neste mesmo momento, enquanto em Florença a ária adicional para esta personagem substitui a de Mitrane na cena 1 deste ato.

No que respeita ao libreto, conclui-se que todas as modificações da versão de Caravita visam a obtenção de uma maior visibilidade e expressividade dramática da obra. Em simultâneo, nos casos de Arsace e Semiramide, parecem contribuir para um protagonismo mais equilibrado destas personagens que, por sua vez, confeririam um protagonismo mais equilibrado aos cantores que as interpretavam.

A partitura autógrafa desta obra encontra-se atualmente na Biblioteca Nacional de Portugal[6], existindo uma cópia bastante fiel na Biblioteca da Ajuda[7], também em Lisboa. No autógrafo, embora a obra seja identificada na lombada como *Semiramide*, no frontispício consta "L' / orig. in / Venezia 1798. / La madre virtuosa, / Operetta sentimentale, / da cantar-si al Teatro in / S. Moyse, nell'autuno 1798. / Musica di Marco Portogallo"[8]. Na verdade, o manuscrito começa com a abertura desta "*operetta*" composta em Itália, três anos antes da estreia de *La morte di Semiramide* em Lisboa, tendo o compositor optado por incluí-la na obra de 1801 (Cranmer 2010, 77). Apesar da cópia manuscrita se tratar de uma transcrição bastante fiel da partitura autógrafa, são todavia evidentes algumas diferenças entre estas duas fontes, que merecem ser aqui referidas.

Estruturalmente os manuscritos encontram-se divididos em dois volumes, correspondentes aos dois atos. O primeiro está organizado em dez cenas em ambos os exemplares e verificam-se apenas duas diferenças. A primeira refere-se ao acrescento posterior de uma ária na partitura autógrafa que pertence à ópera *La distruzione di Gerusalemme*, de Pietro Carlo Guglielmi, levada a cena no Teatro de S. Carlos em 1805[9]. A segunda divergência diz respeito à omissão da ária de Mitrane na cena 4 da cópia manuscrita e

---

[6] *P-Ln* M.M. 4816//1-2.

[7] *P-La* 48-II-29 e 48-II-30. A identidade do copista é desconhecida.

[8] "cantar-si", "Moyse" e "autuno" todos *sic*.

[9] Vol. I, ff. 44r-54r. A ária "Morrà lo sposo" foi composta para inserção em II 5 de *La distruzione di Gerusalemme*.

a sua inserção no lugar errado (segundo o libreto) na partitura autógrafa[10]. Em ambos os casos pode significar que, apesar de composta, esta ária nunca tenha chegado a ser interpretada, tendo sido posto de lado, razão que se prende, como anteriormente foi referido, com a má prestação e falta de talento de Domenico Neri. Em relação a este assunto Ruders, mais uma vez nos clarifica com uma crítica contundente que sustenta a hipótese formulada:

> [...] os castrados Domenico Neri, Pepi, Bonini e Cavan[n]a [...] quer como cantores, quer como actrizes, são de todo o ponto lamentáveis, e em cada espectáculo recebem do público novas demonstrações de desagrado. A sorte desses pobres mutilados é bem digna de lástima. Os seus progenitores, submetendo-os a essa terrível operação, imaginaram prepará-los para grandes destinos, mas não fizeram deles senão verdadeiros miseráveis. Para esses desgraçados o purgatório começa-lhes com a vida [...][11] (Ruders 2002, 91).

O ato II está dividido em nove cenas. Nota-se, no entanto, que a cópia da Biblioteca da Ajuda carece da ária de Arsace "Ciel pietoso, ciel clemente" (II 1). Esta ária está conservada na Biblioteca do Conservatório de Bruxelas, na mão de um dos copistas representados no manuscrito da Ajuda, sendo possível, portanto, que constitui o caderno extraviado deste manuscrito[12].
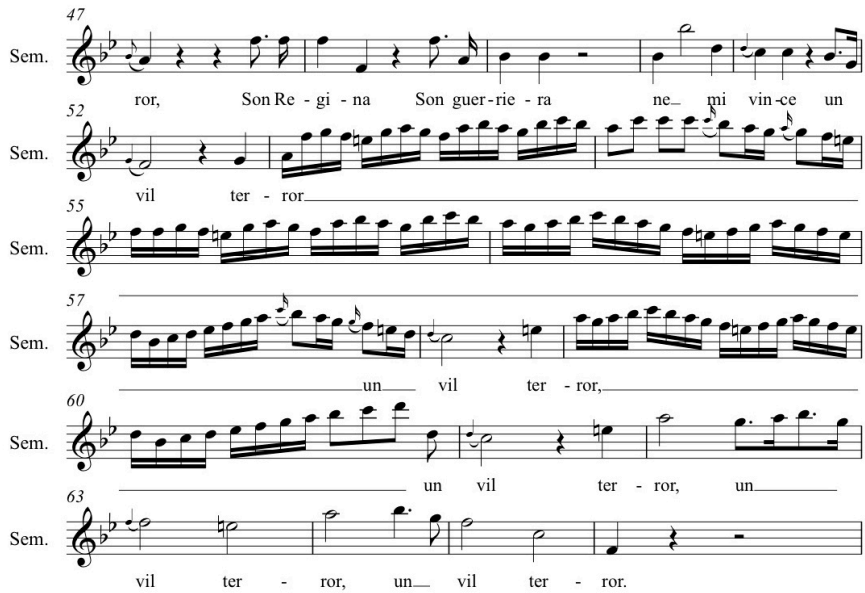
A valorização da linha vocal é aqui assumida como a grande característica desta ópera. É de realçar que os números solísticos, sobretudo os de Arsace e Semiramide, para Crescentini e Catalani, respetivamente, apresentam diversos artifícios técnicos em que a exibição vocal é levada ao limite. Neste sentido, é fundamental dar especial ênfase à brilhante ária do final do primeiro ato "Qual pallor", melhor conhecida pelo início do terceiro verso, "Son Regina", já que é nesta que essa vontade mais plenamente se manifesta. Benevides (1883, 88) deixa-nos o seguinte registo: "A famosa Catalani cantou em Lisboa muitas operas. Foi a *Semiramis* de Marcos Portugal uma d'aquellas em que mais brilhava a celebre cantora; a força com que cantava a aria, *Son Regina*, era de electrisar os mais frios espectadores; n'ella se tornou

[10] Encontra-se no vol. I, ff. 71r-77v, mas deveria estar entre ff. 26v e 27r do mesmo volume.

[11] "Kastraterne *Domenico Neri, Pepi, Bonini* och *Cavanna* […] äro både som Sångare och Aktriser öfvermåttan usle, och emottaga numera hvar spektakeldag förnyade bevis af Publikens missnöje. Man måste beklaga dessa eländiga Kastraters öde här i verlden. Deras föräldrar, som utan tvifvel genom kastrerings-operationen ville dana dem til stora män, gjorde dem til verkliga uslingar. Deras skärseld tyckes begynna under deras lifstid" (Ruders 1805-09 I, 177-178).
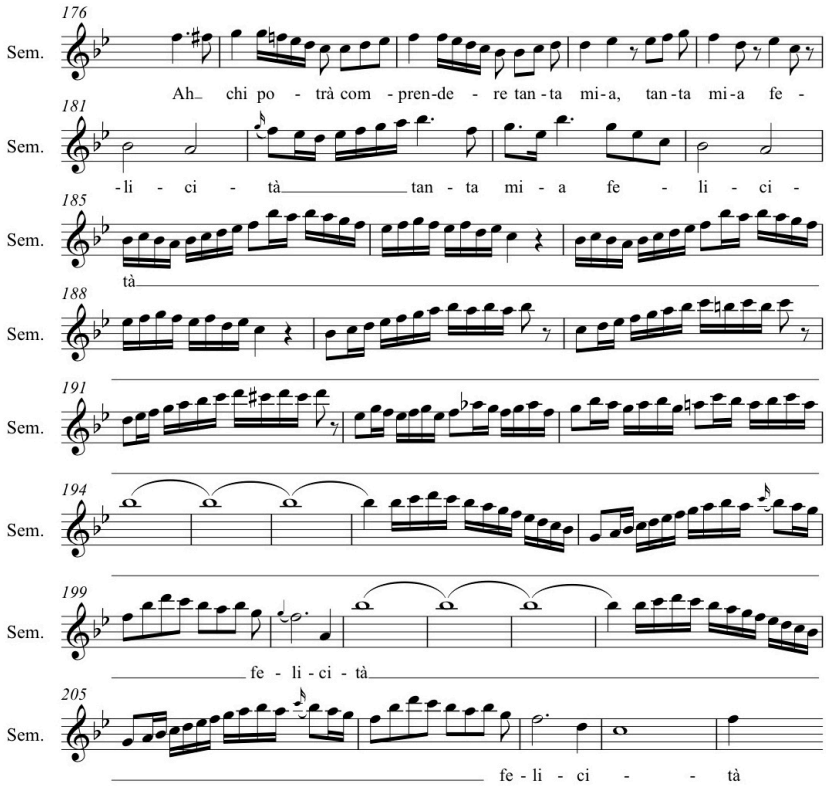
[12] Com a cota MS. 12.314. Agradecemos a David Cranmer esta informação.

immortal a grande artista". Trata-se de uma ária portadora de um virtuosismo indiscutível, onde a exibição vocal é levada ao extremo. Está escrita na tonalidade de Sib maior, tem indicação de quatro andamentos diferentes, que caraterizam o estado emocional de Semiramide. É acompanhada por um coro e orquestra constituída por cordas, oboés, clarinetes, fagote, trompas e trompetes. Inicialmente o acompanhamento é realizado sobretudo pelas cordas, tendo os sopros uma intervenção mais discreta com notas de valores longos, ambiente que é alterado por um *tutti* precisamente quando são proferidas pela primeira vez as palavras: "Son Regina, son guerriera", frase marcada por saltos na parte vocal e uma coloratura brilhante (Exemplo I).



Exemplo I: "Qual pallor [Son regina]"
(*La morte di Semiramide* I 10), cc. 47-63

Após um momento de exibição mais contida, quase religiosa, segue-se uma última secção com uma frase de bravura repetida até ao final, onde se encontram vários compassos de coloratura em escalas e saltos assombrosos, bem como a sustentação de notas extremamente agudas. É nesta ária que as extensões máximas são evidenciadas, chegando Catalani a atingir o Ré5, ainda que não sustentada (Exemplo II).



Exemplo II: "Qual pallor [Son regina]"
(*La morte di Semiramide* I 10), cc. 176-202)

Foi sobretudo devido a esta ária na voz de Catalani que a ópera obteve grande destaque não só em Portugal mas internacionalmente. Sarrautte, nos seus ensaios, deixa-nos algumas referências muito propositadas, na medida em que nos permitem avaliar com maior precisão a receção e êxito que esta obra e sua intérprete principal conheceram em Londres. Segundo este autor, na sequência da estreia de *La morte de Semiramide* no King's Theatre, a 13 de dezembro de 1806:

> […] O *Times* consagrou a essa noite uma coluna inteira, o que era absolutamente excepcional, cheia de cumprimentos no superlativo. […]
> No meio de todo este entusiasmo, temos contudo de confessar que não há uma única palavra sobre a obra representada, o que quer dizer que a Catalani podia ter cantado fosse o que fosse; o público desejava vê-la e ouvi-la, a ela. Era tudo (Sarraute 1979, 42).

Num estudo da autoria de Rachel Cowgill sobre a produção e receção das óperas de Marcos Portugal e Mozart em Londres, é apresentado um levantamento exaustivo das várias récitas, com a citação integral das respetivas recensões críticas provenientes de jornais londrinos. Estas deixam bem claro o sucesso que não só a obra, mas sobretudo a Catalani obteve em Londres. Na capital inglesa *La morte di Semiramide* foi representada dezoito vezes entre os anos de 1806 e 1807 (sendo que numa delas só o ato I foi executado), doze em 1808, três em 1811, duas em 1812 e quatro em 1813, sempre com Catalani como protagonista e com os mais extraordinários elogios na imprensa (Cowgill 2010, Apêndice).



Quadro I: Angelica Catalani
(gravura de desconhecido,
Londres, ca. 1807)

Sarrautte (1979, 30) refere igualmente a produção parisiense de 1817. Citando *Rome, Naples et Florence*, fornece-nos a avaliação de Stendhal no que diz respeito à voz de Catalani: "O juízo é unânime; trata-se da mais bela voz de que nos recordamos, de muito longe superior à da Banti, à da Billington, à da Corrêa, à da Marchesi, à da Crivelli..." (Sarrautte 1979, 32).

No caso específico da ária "Son Regina", a disseminação atual das fontes demostra como constituiu um veículo da maior importância pela internacionalização desta ópera. Existem dois exemplares manuscritos na Biblioteca Nacional de Portugal, um do início do século XIX, outro copiado entre 1820

e 1840[13]; uma cópia na Library of Congress, em Washington[14], também do início do século XIX, outra no Conservatório de Bruxelas, que pertencia a Isabel Colbran[15], e três exemplares na Kungliga Musikaliska Akademiens Bibliotek, em Estocolmo[16]. Quanto a edições impressas desta ária, tem-se conhecimento da existência de quatro para canto e piano, publicadas em Londres (de Michael Kelly, L. Levanu[17], de J. Eloui, e uma sem editora), sendo que duas delas referem especificamente o nome de Catalani, uma em Nápoles (Celestino Bartolini) e uma em Florença (Giuseppe Lorenzzi [*sic*]), todas elas sem data explícita.

A voz de Catalani foi, sem dúvida, fundamental para a popularidade desta ária e desta ópera, no geral. Marcos Portugal, perfeitamente consciente das qualidades da sua voz, esmerava-se na composição de árias brilhantes que as evidenciassem. "De 1800 a 1806 torna-se evidente no TSC toda a medida em que condiciona a sua actividade criadora ao objectivo de fazer brilhar a Catalani e, inversamente, como comercializa a sua própria mercadoria através de Catalani" (Vieira de Carvalho 1993, 62). Pode verificar-se, portanto, que, apesar de todo o mérito do compositor, que foi devidamente reconhecido, o seu êxito internacional se deve sobretudo aos intérpretes, neste caso a Angelica Catalani.

> O facto é que, quando vai para Paris e, depois, para Londres, não há concerto em que não inclua obra do nosso músico. Ora a Catalani era, na época, uma primeiríssima cantora, se não a primeira. Basta, para o notar, ver os preços que ela pedia pelos seus concertos. Semelhante ajuda era inapreciável para um compositor, e é evidente que, graças a este meio, o nome de Marcos Portugal, já célebre, ainda mais se espalhou (Sarrautte 1979, 5).

Verifica-se, uma forte incidência na valorização do canto vinculada à ideia de virtuosismo, na medida em que ressalta as competências do intérprete, neste caso do cantor, e que gera, consequentemente, um distanciamento da personagem e da ação dramática representadas, em detrimento de uma *performance* individual do artista. Assim, tal como observa Vieira de Carvalho, através do modelo socio-comunicativo do Teatro de S. Carlos, na transi-

---

[13] Respetivamente *P-Ln* F.C.R. 168//20 e M.M. 245//11.

[14] *US-Wc* M. 1508. P (case).

[15] *B-Bc* MS. 12311, 103-159.

[16] *S-Skma* T-SE-R.

[17] Disponível online pela Biblioteca Nacional de Portugal: http://purl.pt/793 (última consulta 23/08/2012).

ção do século XVIII para o XIX, há uma fortificação da tendência que encoraja os cantores a minimizarem representação das personagens atribuídas, mas a valorizarem, sobretudo, a sua própria prestação como intérpretes, contemplando, por consequência, as virtudes do compositor perante o público, ao exibir os seus melhores dotes e, naturalmente, ofuscando a própria personagem que é utilizada como um intermediário para atingir este fim. Nas palavras de Robert Southey, como citadas por Mário Vieira de Carvalho (1993, 60), "A ópera Italiana é somente alta traição contra o senso comum: a nada mais se presta aí atenção senão à música, o drama é simplesmente um substrato para a melodia e o espírito permanece inculto enquanto o ouvido sensual é gratificado"[18].

Verifica-se, portanto, que *La morte di Semiramide* é mais um exemplo que vem comprovar que o gosto pelo desenvolvimento da ação dramática, através da criação da ilusão em palco, sofreu, claramente, um declínio, dando lugar às virtudes vocais que expõem de forma mais imediata tanto o cantor, através da interpretação, como o compositor, através da escrita, inversamente ao panorama que se iria viver durante o resto da primeira metade do século XIX.

Bibliografia

BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade. Estudo Histórico*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1883.

CARVALHAES, Manuel Pereira Peixoto d'Almeida. *Marcos Portugal na sua música dramática: Historicas investigações*. Lisboa Typographia Castro Irmão, 1910, Suplemento, 1916.

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

_____. *'Por lo impossible andamos' – A ópera como teatro de Gil Vicente a Stockhausen*. Porto: Ambar, 2005.

COWGILL, Rachel (2010). "Performances and critical reception of productions of operas by Marcos Portugal and Wolfgang Amadeus Mozart in London, up to the end of 1817" in CRANMER, David (2010), 195-257.

[18] "The Italian Opera is, in my mind, only high treason against common sense: nothing is attended to but the music, the drama is simply a substratum for the tune, and the mind lies fallow while the sensual ear is gratified." Original na nota 89, p. 274, citando Robert Southey, *Journals of a residence in Portugal 1800-1801 and a visit to France 1838*, Oxford, Oxford University Press, 1960, 138.

CRANMER, David. "Autógrafo ou cópia? Partituras das óperas de Marcos Portugal e Valentino Fioravanti escritas para o Teatro de São Carlos". *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical,* 58, 1988, 27-30.

_____. *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread.* Diss. doutoramento. University of London, 1997.

_____. *Mozart, Marcos de Portugal e o seu tempo / and their time a Portuguese perspective*. Lisboa: Colibri, 2010.

_____. "Catalani, Angelica". *Dicionário Biográfico Caravelas*. Núcleo de Estudos de Música Luso-Brasileira: <http://193.136.113.20:8020/SuperContainer/RawData/dicionario_caravelas/56a?style=readonly%22> (última consulta 30/09/2012).

MOREAU, Mário. *O Teatro de S. Carlos: dois séculos de história.* Lisboa: Hugin, 1999. 2 v.

RUDERS, Carl Israel. *Portugisisk Resa beskrifven i bref till vanner*. Stockholm: Carl Delén, 1805-09. 3 v.

_____. *Viagem em Portugal 1798-1802.* Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002. 2 v.

SARRAUTTE, Jean Paul. *Marcos Portugal.* Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1979.

VILLALOBOS, Bárbara. *Marcos Portugal revisitado: La Zaira – estudo histórico-dramatúrgico*. Diss. Mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2004. 3 v.

XI

LA ZAIRA

Bárbara Villalobos
Instituto Gregoriano de Lisboa

O período em que Marcos Portugal exerceu funções como maestro no Teatro de São Carlos, entre 1800 e 1807, coincidiu, em grande parte, com a contratação de Angelica Catalani, que esteve ao serviço do Teatro, como *prima donna*, entre 1801 e 1806. Este espaço de tempo correspondeu não apenas a uma época de maior flexibilização face à presença de mulheres em palco mas, também, a uma verdadeira época áurea deste teatro, tendo a grande maioria das óperas sérias que Marcos Portugal compôs, após o seu regresso de Itália, sido escrita ou revista nessa altura e tendo em vista Catalani como protagonista.

La Zaira é a segunda que prevê esta cantora no principal papel feminino, tendo sido estreada no Teatro de S. Carlos a 19 de fevereiro de 1802, na temporada de Carnaval, e revista para a temporada de Verão de 1804[1].

Tal como sucede com a maioria das óperas que Marcos Portugal compôs para Lisboa, o libreto de *La Zaira* consiste numa adaptação realizada pelo então poeta residente do Teatro de S. Carlos, Giuseppe Caravita. Com efeito, como nos informa a ficha técnica do libreto de 1802, os versos que no mesmo surgem entre aspas são da autoria deste último, o que confirma que se trata de uma adaptação de um texto preexistente. Embora não venha especificada no libreto qual a fonte utilizada, esta foi, certamente, o libreto de Mattia Botturini para a ópera homónima de Sebastiano Nasolini, estreada em Veneza em 1797 no Teatro in San Benedetto.

[1] Desconhece-se a data específica da estreia da versão de 1804.

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 241-255.**

Tendo em consideração que Marcos Portugal terá, com toda a evidência, tido a Sereníssima como base pelo menos entre 1796 e 1799, é quase certo que, ao regressar a Lisboa, terá trazido na bagagem um leque de libretos que coligiu durante a sua estada transalpina, tendo-os dado a Caravita para revisão e, posteriormente (ou simultaneamente), musicado durante o tempo em que permaneceu à frente do Teatro de S. Carlos (Villalobos 2004, 44-50). Sem embargo, os dois libretos de Caravita e, em particular o de 1804, coincidem praticamente *ipsis verbis* com o de Botturini que, por seu turno, se baseou em Voltaire.

A *Zaire* de Voltaire, datada de 1732, teve um sucesso estrondoso na década de trinta de setecentos, tendo dado origem a diversas edições em França e a traduções em vários países europeus, obtendo, por conseguinte, uma larga difusão continental que se prolongou por todo o século XVIII e de que Portugal não foi exceção.

Traduzida e difundida em território transalpino sobretudo através da ação do Abade Melchiorre Cesarotti, o grande responsável pela sua introdução em Itália, a obra dramática de Voltaire ofereceu, em particular na sequência do impacto da Revolução Francesa nessa península, um novo e fascinante material para a dramaturgia musical, tendo sido utilizada com regularidade, em finais de setecentos e por todo o século XIX, por notáveis libretistas, destacando-se, numa fase inicial, os que operavam em Veneza, como Sografi, Botturini e Rossi que, para o efeito, se serviram com frequência das traduções italianas deste autor francês com explícita influência de Cesarotti. São exemplos *La Zaira* de Botturini/Nasolini (1797) ou *La morte di Semiramide* de Sografi/Nasolini (1798), ambas obras que estarão na base das homónimas de Marcos Portugal, menos de uma década mais tarde. Em *La Zaira*, Botturini baseou-se, com toda a probabilidade, numa destas traduções italianas, facto corroborado pelos nomes das personagens, pela trama e pela presença de diálogos inequivocamente semelhantes ao original francês e à tradução italiana.

O libreto de Caravita para a estreia de 1802

Tal como no original de Botturini de 1797, o primeiro ato do libreto de Caravita de 1802 (e, também, do de 1804) sintetiza praticamente na íntegra o primeiro e segundo atos da peça de Voltaire, fazendo, contudo, uma adaptação mais livre no que respeita aos terceiro, quarto e quinto que, no libreto, se encontram condensados e, até, alterados, no segundo.

No Quadro I encontram-se os elencos que participaram nas estreias das duas versões: a de Botturini/Nasolini (1797) e a de Caravita/Portugal (1802). Acrescia em ambas as versões um coro masculino interpretando oficiais do

sultão; guardas do serralho e escravos europeus e, ainda, um corpo de baile que representava escravos e oficiais do sultão, com destaque para a solista Maria del Carro interpretando Irene, uma escrava grega.

Botturini/Nasolini (1797)	Personagem	Caravita/Portugal (1802)
Domenico Mombelli	Orosmane	Girolamo Crescentini
Filippo Martinelli	Lusignano	Gaetano Neri
Marianna Vinci	Zaira	Angelica Catalani
Maria Gazzotti	Nerestano	Vincenzo Praun
Francesca Benucci La Motte	Fatima	Camilla Barberis[2]
Gregorio Rana	Corasmino	Paolo Boscoli
Filippo Martinelli	Sigismondo	[papel eliminado]
Carlo Rinaldi	Castiglione	Filippo Senesi
Antonio Savazoni	Gilberto	Domenico Neri
Giacomo Zamboni	Selimo	Michele Bologna

Quadro I: Os elencos que participaram nas estreias de *La Zaira* de Botturini/Nasolini (1797) e de Caravita/Portugal (1802)

É de sublinhar que, como consta do frontispício do libreto, a estreia da ópera de Marcos Portugal se realizou para benefício de Crescentini, o *castrato* que, desde 1798, altura em que a ópera séria passa a ser executada no Teatro de S. Carlos, era a estrela incontestada do mesmo teatro. Com a chegada de Catalani, passa a ter uma relação de intensa rivalidade e competição pessoal: cada um procurava evidenciar-se em detrimento do outro perante o público do Teatro, numa estratégia de *exibição do eu* que contribuía para a definição do seu estatuto artístico e social. Catalani chegou rapidamente a ser venerada como uma verdadeira aristocrata (Carvalho 1993, 56--58) como, aliás, demonstram, as avultadas somas que ganhava, as mais altas de todos os artistas e funcionários do Teatro de S. Carlos[3].

Por seu turno, Benevides (1883, 70-73) sublinha o facto de o ódio entre os dois cantores ter chegado ao ponto de procurarem, cada um por seu lado, e usando de todos os expedientes possíveis, mesmo os mais mesquinhos, excluir o rival do Teatro. A competição entre Crescentini e a Catalani teve como uma das suas consequências que o primeiro, verdadeiramente despei-

[2] Ortografia conforme o libreto de 1802. Cranmer (1997 II, 368) cita como apelido mais apropriado para esta cantora "Berberis", embora possa surgir como "Barberi", "Barberis", "Barbieris" ou, ainda, com o nome de casada, "Ferlendis".

[3] Ver Benevides (1883, 80) e o "Livro caixa do Real Teatro de São Carlos, 1805", conservado em *P-Ltc* Erário Régio TC/ER/TSC 5414.

tado (e desesperado) pelas tramas que a mesma terá urdido para o prejudicar e pelo maior apreço que o público demonstrava por ela, ter chegado a roubar as partituras autógrafas de *La morte di Semiramide* e de *La Zaira*, enquanto símbolos dos triunfos da sua rival, com vista a enviá-las, de navio, para Génova e impedir, assim, a atuação da cantora nessas óperas durante a Páscoa de 1802. Essa informação é fornecida por um ofício datado de 1 de abril de 1802 escrito pelo Intendente Geral da Polícia, Pina Manique, ao Ministro do Reino:

Ill.mo e Ex.mo Sr. D. Rodrigo de Souza Coutinho

> Recebo ao fazer desta o Avizo de V. Ex.ª com a data de hontem, com o Requerimento incluzo de Jeronimo Crescentini, no qual se queixa de eu lhe mandar entregar em depozito, em hum dos gabinetes do Real Theatro de S. Carlos a Muzica das duas Operas = Semiramis = e Zaira; composta a dita Muzica pelo Compozitor do mesmo Theatro Marcos Antonio Portugal; por me constar que o Supp.e Jeronimo Crescentini, por segundas intensoens queria pór a Muzica das mesmas Operas a bordo do Navio que vai p.ª Génova.
>
> Hé certo que mandei recolher aos Gabinetes de Muzica do dito Real Theatro, a dita Muzica das sobreditas duas Operas, p.ª se servir o Theatro nas actuaes circunstancias, em que está, pagando-se pela avaliação áqueles, a que tocar o seo embolso; pois na Impreza do dito Theatro do anno passado, forão Impressarios a Companhia dos Comicos, e Dansarinos, que trabalhárão no mesmo Theatro, de que era director o sobredito Jeronimo Crescentini, que tem somente a sua parte correspondente á mais Companhia de Comicos, e Dançarinos interessados no valor, em que se avaliar a mesma Muzica pelos Professores da primeira Ordem, que há nesta Corte, em que tem igual parte o Compozitor della Marcos Antonio Portugal, que como socio da dita Impreza, tambem requereo nesta nesta Intendencia, que se lhe segu- rasse esta Muzica das ditas duas Operas, por o Supp. te ter espalhado, e dito que a mandava para Genova em hum Navio, que estava a sahir, em Odio a Impreza actual, por ver o Supp.te que não levava ao fim o seo plano, de ficar fexado o Theatro na prez.te Paschoa, e poder conseguir desgostar Angelica Catalani, p.ª a obrigar a sahir deste Reino, e este hé o grande enthousiasmo do Supp.te, a fim de pôr a dita Actriz, como digo, fora deste Reino. […][4].

[4] *P-Lan* Intendência Geral da Polícia, Livro VI das Secretárias, fol. 287. O texto completo pode ser lido em: http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/documento.aspx?docId=85&sM=t&sV=Crescentini (última consulta 12/09/2012). Benevides (1883, 72-73) cita o documento na íntegra.

Porém, como informa Carl Israel Ruders, e a propósito, justamente, de *La Zaira*, os prejuízos de Crescentini contabilizados pela preferência do público pela Catalani eram apenas de ordem moral, desaparecendo quando o cantor iniciava a sua atuação, não tendo tido, à partida, consequências materiais:

> Crescentini, sobre o qual recai principalmente o desagrado dos espectadores nem por isso sofreu o menor desfalque nos lucros do seu benefício, que se realizou [...] a 19 de Fevereiro [de 1802].
> Os espectadores mais irritados, sempre que ele resolve empregar os seus recursos, deixam-se vencer logo às primeiras notas [...].
> Nesse benefício representou-se a tragédia *Zaira* de Voltaire, com música do Sr. Portugal. Deve reconhecer-se que nada faltou de quanto é preciso para tornar brilhante um espectáculo. Os costumes sumptuosos eram todos novos [da autoria de Andrea Gera[5]] e o cenário [da autoria de Gaspare Rapposo com maquinaria de Teodoro Bianchi[6]] excessivamente belo. Os principais papéis foram admiravelmente desempenhados. Devo, no entanto, assinalar, por ter sido de um grande efeito, a cena da *Zaira* (Catalani) com o Pai – o velho *Lusignan* (cujo papel coube a Caetano [*sic*] Neri), e com o irmão *Nerestan* (Prann [*sic*]) no momento em que mutuamente se reconhecem. O vigor e o encanto da expressão, que distinguem a Catalani não podem nunca ser suficientemente admirados. Bastava, para se ficar completamente satisfeito, mesmo que se não conseguisse ouvir mais nada, o incomparável acento com que ela diz aquelas palavras *son figlia, son germana e son amante*.
> Mas infinitamente mais difíceis, senão impossíveis de executar para qualquer outra voz, são certas passagens de algumas árias. Os duetos que ela canta com Crescentini, assombram e encantam a mais não poder (2002 I, 260-261)[7].

---

[5] Conforme o libreto.

[6] Conforme o libreto.

[7] "*Crescentini*, på hvilken Publikens förbittring hufvudsakligen föll, led derföre ingen minsning i vinst af sin benefis hvilken han få dagar derefter uppbar eller d. 18 Februari [1802]. De mest förtörnada åskådara blidkas redan vid f]orsta tonerna, så ofta han vill använda sin förmåga; […] Man gaf vid nämde benefis den nya Tragedien: *Zaira*, efter *Voltaire*. Hr. *Portugal* har äfven til denna Pjes komponerat Musiken. Det måste erkännas, att här ingenting saknas af hvad som kan göra ett spektakel lysande. De präktiga kostumerna äro allesammans nya, och dekorationerna öfvermåttan sköna. De förnämste rollerne blifva förträffligen utförde. Synnerligen gör en scen mellan *Zaira (Catalani)* och fadern, den gamle *Lusignan*, (hvars rol spelas af *Gaetano Neri*) samt brodern *Nerestan* (Praun*)*, vid deras inbördes igenkännande en ganska stark verkan. Kraften och behagen i expressionen, som utmärka *Catalani*, kunna ej nog beundras.

É de salientar a referência de Ruders à cenografia, tendo em consideração que a ópera se ambienta no médio oriente, mais especificamente na Jerusalém reconquistada pelos árabes aos cruzados cristãos, embora, tal como é típico das óperas orientalistas, como esta, aqui não se verificar nenhuma especificação em relação ao local da ação[8]. Com efeito, a cenografia e os figurinos foram, durante muito tempo, os lugares privilegiados de *representação* do oriente no sentido conferido por Eduard Said (1990, 32--34), da conferência de *cor local*. O imaginário europeu sempre viu (e ainda vê) o oriente como um lugar não apenas estranho e exótico mas, nesse quadro, também detentor de um luxo, opulência, magnificência, requinte e sumptuosidade extremas, senão mesmo excessivas, capazes de ultrapassar tudo o que se poderia encontrar no ocidente em termos equivalentes. Essa envolvente espetacular é solicitada pelo próprio libreto: o oriente e os seus estereótipos são sugeridos pelas diversas indicações cénicas e textuais a mesquitas e ao serralho, assim como ao esplendor dos mesmos. Por exemplo, no primeiro ato, cena 4, é indicada uma "Fuga di magnifiche Camere contigue a' giardini"; no segundo ato, cena 3, uma "Sala splendidamente aparecchiata per festeggiare com danze le nozze d'Orosmane e di Zaira"[9]; também no segundo ato, cena 9, quer-se uma ambientação em "Giardini Reali adorni di fontane, statue, e sedili di pietra". Daí, porventura, a referência feita por Ruders ao cenário "excessivamente belo", elogio que traz consigo a marca inconsciente, para os ocidentais, dos excessos dos orientais, que aqui resultam, também, na morte da filha do rei cristão de Jerusalém às mãos do seu amante oriental[10].

Para perceber melhor o contexto destas indicações cénicas, assim como os detalhes da evolução do libreto desde Botturini até as duas versões de Caravita, é necessário contar resumidamente a sinopse.

Ato I

[*Jerusalém, após a tomada da cidade por parte de Saladino aos cruzados e consequente deposição do reino cristão.*]

Man skulle blifva tillfredsställd, om man ej finge höra mer, än det oförlikneliga uttryck, hvarmed hon plägar framföra de orden: *Son figlia, son germana e son amante*. Oändligen svåre eller snarare omöjlige för någon annans organ att exeqvera äro vissa passager i arierna. De duetter, som hon har tillsammans med *Crescentini*, förvåna och förtjusa i ganska hög grad" (Ruders 1805-09 III, 99-100).

[8] De qualquer modo, sendo a peça de Voltaire tão conhecida do público, não era, porventura, necessário fazer essa indicação.

[9] Na versão de 1804 de Caravita, lê-se "moschea", em vez de "sala".

[10] Para mais detalhes sobre este assunto ver Villalobos 2004.

Um grupo de prisioneiros cristãos aguarda a chegada de Nerestano, um outro cativo que havia conseguido uma autorização do sultão Orosmane [sucessor de Saladino enquanto filho ficcionado deste último] para partir para o Ocidente em busca de um resgate para a sua libertação, a de Lusignano, dez cavaleiros cristãos e, ainda, a de Zaira e a da confidente desta, Fatima.
Zaira confessa a Fatima que não pretende partir se Nerestano regressar porque está apaixonada pelo sultão e a ponto de contrair matrimónio com ele. Orosmane regressa da guerra. Nerestano volta, também, de França com o valor solicitado e pede uma audiência a Orosmane, que a concede. Nerestano reivindica o prometido; Orosmane concede a liberdade dos prisioneiros cristãos e oferece-lhe ainda todos os escravos que pretenda. Todavia, determina que o rei cristão deposto, Lusignano, deverá permanecer prisioneiro e que, uma vez que Zaira se irá tornar sua esposa, nenhum dinheiro do mundo a poderá resgatar.
Agastado, e depois de uma troca de insultos em que Nerestano lança olhares significativos a Zaira fazendo crescer uma suspeita em Orosmane acerca da natureza da sua relação com esta, o cristão é convidado a sair e lamenta-se dizendo que, sem Lusignano não regressará a França.
Entretanto, Zaira pede a Orosmane, em nome do amor que os une e do seu casamento iminente, que conceda também a libertação a Lusignano. Num gesto de amor, Orosmane cede, e Zaira e Nerestano dão a notícia da libertação a Lusignano. Este, quando os vê, reconhece, nas suas feições e nas jóias que usam, os seus dois filhos, que também ignoravam que este era seu pai. Porém, a alegria do rei cristão depressa se desvanece quando descobre que Zaira professa a religião muçulmana. Zaira promete nada revelar a Orosmane acerca das suas origens e, num gesto de amor filial, afirma-se cristã. O abraço deste encontro familiar, que a todos surpreendeu, é por seu turno surpreendido por Orosmane, que começa a engendrar suspeitas de traição amorosa por parte de Zaira.

Ato II

Enfraquecido pelos anos de cárcere, Lusignano não resiste às emoções, sobretudo ao facto de a filha reencontrada professar a religião muçulmana. Nerestano escreve uma carta a Zaira marcando um encontro com o propósito de a convencer a não casar, abjurar a fé muçulmana e a regressar ao ocidente. A carta é interceptada por Corasmino, que a entrega a Orosmane durante a festa que antecede o casamento. Este supõe que Zaira o traiu e lança-lhe um tumulto de acusações que esta não compreende. No entanto, para confirmar as suas suspeitas, faz com que a carta seja entrega a Zaira como se não houvesse sido interceptada. Esta, depois de ler a carta e pensando que Orosmane não a quer mais, decide-se pela fuga e comparece ao encontro marcado pelo irmão. É seguida por

> Orosmane que, julgando surpreender um encontro de amantes, mata Zaira. Ao compreender que, afinal, Zaira e Nerestano eram irmãos, suicida-se.

Em traços gerais, o libreto de Caravita segue o original de Botturini. Mas notam-se algumas alterações significativas no conjunto, a começar pela eliminação literal da personagem Sigismondo, sem que, porém, seja suprimido o texto que lhe correspondia, que foi adjudicado na íntegra à personagem Castiglione. Ao reduzir as personagens omitindo uma delas e conferindo maior protagonismo ao cavaleiro Castiglione (que mesmo assim continua a ser uma personagem menor), o libreto de Caravita aproxima-se mais da peça de Voltaire e retoma a relação de simetria que assim se estabelece entre os protagonistas e os seus confidentes, isto é, uma relação de um para um: Zaira/Fatima; Orosmane/Corasmino; Nerestano/Castiglione. Para além da conceção dramatúrgica que tal opção implica, essa poderá dever-se, ainda, a questões relacionadas com a orgânica funcional do Teatro de S. Carlos.

A primeira diferença estrutural entre o libreto de Botturini e o de Caravita reside na substituição do dueto "Torno a te amata Zaira" (Botturini 1797, I 5) por uma ária de Orosmane "Cara non son gli allori", (Caravita 1802, I 5). Contudo, a sua eliminação é compensada pela introdução de outro dueto nesse mesmo ato, "L'amor, la fè giurata" (Caravita 1802, I 9), suprimindo, porém, a ária de Zaira "Adorato e dolce amore" (Botturini 1797, I 9). É provável que, numa récita em benefício de Crescentini e num contexto de rivalidade acentuada entre protagonistas, se tenha procurado que este fosse um pouco mais destacado, daí se justificando a eliminação de uma ária de Zaira, mantendo duas peças nas quais Crescentini poderia participar (a ária de Orosmane e o dueto com Zaira), o que não impediu, porém, que a Catalani tivesse, na globalidade da ópera, mais uma intervenção musical do que Crescentini (oito contra sete números).

A cena seguinte foi radicalmente substituída: em vez de um recitativo de Orosmane no qual este expressa as suas dúvidas e ciúme, "Se Zaira m'adora" (Botturini, 1797, I 10), Caravita propõe um diálogo entre Castiglione e Corasmino, "Istabile fortuna de mortali", no qual este último aconselha o primeiro a falar com Zaira para que esta convença Orosmane a libertar os prisioneiros cristãos. Este momento conclui-se, ainda, com uma ária do conselheiro do sultão, "La sola Zaira può farti contento" (Caravita 1802, I 10).

Porém, é na cena 11 do primeiro ato que se nota a diferença mais radical até agora encontrada, sendo a proposta de Caravita bem mais penetrante psicologicamente que a de Botturini: da conversão celestial e inquestionada de Zaira ao catolicismo (Botturini, 1797, I 11), passa-se a uma Zaira mais angustiada e dividida, que opta pela família (que, de outro modo se afastaria

dela), mas de modo menos espontâneo, mais consciente das implicações que tal escolha comporta, para tal cantando uma ária, "Non ti sdegnar, o Padre" (Caravita 1802, I 11).

No que respeita ao segundo ato, observa-se uma diferença bem vincada na cena 3. Em Botturini é patente um momento de *voyeurisme* com conotações eróticas explícitas no dueto que Zaira e Orosmane executam enquanto observam uma escrava que dança, Irene (Botturini 1797, II 3). Este dueto é, simplesmente, eliminado em Caravita, que se limita a manter o coro e as danças introdutórios, que celebram "il valore, la virtù, la beltà", moralmente corretos (Caravita 1802, I 3) e que, desse ponto de vista, se adapta melhor aos constrangimentos colocados pela censura que atuava dentro do Teatro de S. Carlos e na generalidade do país.

Fica, assim, esclarecida a indicação relativa a "Irene, schiava che danza" que consta da ficha técnica de Botturini mas, também, daquela de Caravita, apesar de não surgir em lado algum nesta versão a indicação de intervenção dessa personagem. Esta incoerência será, com certeza, a consequência de uma cópia pouco cuidada do libreto de Botturini, em que, por lapso, não se omitiu a referência à escrava Irene.

Na cena seguinte, naquele que é um dos duetos essenciais do drama, "Empia, mi guardi in volto", também se observa uma transformação. Aqui, a versão de Caravita é menos interessante, pois apresenta apenas um diálogo entre Orosmane e Zaira sem intervenção do coro, contrastando assim com Botturini, onde estas personagens se dirigem, ainda, aos seus respetivos confidentes (embora estes não lhes respondam, pelo menos textualmente, mas com probabilidade através da representação em cena), promovendo uma maior e mais complexa movimentação em palco.

A cena 7 deste segundo ato é, porém, mais desenvolvida em Caravita. Zaira tem aí um momento de indecisão que não se observa em Botturini: se Selimo não se tivesse já retirado, provavelmente a sua primeira resposta de adesão ao encontro marcado seria negativa "Folle che fui! / Zelimo, dove sei? Ah che volando a lui s'en va" (Caravita, 1802, II 7). Também a ária da protagonista é diferente: "Nume degli avi miei" (Botturini 1797, II 7) é substituída por "Ciel clemente, a tanti affani" (Caravita 1802, II 7). Tal pretende sublinhar, ainda mais, os afetos contrastantes que Zaira sente operar no seu íntimo, a ponto de se dirigir a Deus e, também em Caravita, solicitar à divindade que lhe dê a morte, única resolução possível para os seus dilemas. Assim, o libreto de Caravita aproxima-se, também aqui, mais da peça de Voltaire, uma vez que a protagonista, tal como na peça do filósofo, faz a Deus um pedido, que se torna numa espécie de oráculo face ao desenrolar futuro dos acontecimentos. Por conseguinte, a Zaira de Caravita é uma personagem mais complexa e interessante que a de Botturini (1797, II 7; Caravita 1802, II 7).

Ruders faz referência a pelo menos sete exibições de *La Zaira* (incluindo a estreia) ao longo do ano de 1802, uma das quais teve a particularidade de ter tido o papel de Lusignano executado pelo pai da cantora, Agostino Catalani:

> Despertou grande curiosidade, na tragédia *Zaira*, dada em 7 de Maio, a circunstância de ser a Catalani a representar juntamente com o próprio pai, que sucedeu a Gaetano Neri no papel de *Lusignan*.
> Catalani pai, que há muito era ourives em Génova, estreou-se no teatro já perto dos 60 anos, desempenhando o seu papel com geral satisfação; mas também não era possível encontrar-se papel mais próprio do que este para um pai carregado de anos que tem de representar com a própria filha (2002 I, 273)[11].

Tal significa que, aparentemente, o projeto de Crescentini de enviar as partituras de *La morte de Semiramide* e de *La Zaira* para Génova, não obteve qualquer êxito e, com efeito, será esse cantor, e não a Catalani, que acabará por deixar o Teatro de S. Carlos em 1803, muito provavelmente pelo facto de a sua rivalidade com Angelica Catalani se ter tornado insustentável.

A versão revista de 1804

No que respeita à versão revista de *La Zaira* por Caravita e Marcos Portugal para a temporada de Verão de 1804, notam-se algumas modificações importantes que estão inequivocamente relacionadas com as alterações sofridas no elenco face àquele de 1802, que conta com três substituições: Rosa Canzoni em vez de Camilla Barberis no papel de Fatima, Ludovico Olivieri em vez de Paolo Boscoli no de Corasmino e, a certamente mais significativa, Domenico Mombelli, um tenor, no papel de Orosmane, em vez de Girolamo Crescentini. Catalani, agora *prima donna* sem rival, novamente como Zaira, teve seguramente peso no facto de algumas importantes alterações se relacionarem com esta personagem, conferindo-lhe também, enquanto cantora, um maior protagonismo. Deste modo, dos oito números em que Zaira intervinha na versão de 1802, passamos a ter dez; enquanto das sete intervenções de Orosmane passamos apenas a ter uma mais.

---

[11] "Mycken verkan gjorde den omständigheten vid Tragedien *Zaira*, som d. 7 Maj blef gifven, att *Catalani* nu spelte tillsammans med sin egen far, hvilken efter *Gaetano Neri* har *Lusignans* rol. *Catalani*, fadern, som ej längesedan var Guldsmed i *Genua*, debuterade vid nära 60 års ålder på en Teater och utförde sin roll till Allmänhetens nöje; men en roll, mera passande för en ålderstigen far, som skall spela tillsammans med sin dotter, kan man omöjligen finna" (Ruders 1805-09 III, 129).

No libreto, todas as modificações operadas face ao de 1802 encontram-se entre aspas e muitas decorrem do restauro de algumas cenas que encontramos naquele de Botturini. Observa-se ainda que, paralelamente às questões de protagonismo, sem dúvida centrais no quadro socio-comunicativo vigente no interior do Teatro de S. Carlos (Carvalho 1993), as alterações sofridas nesta ópera aumentam a eficácia dramática em certos aspetos: certamente ao nível do libreto, mas, também, musicais. A estas opções não terão igualmente sido alheias o facto de Domenico Mombelli ter sido, também, como vimos, o intérprete de Orosmane na ópera de Nasolini.

Em relação à primeira alteração, trata-se da reposição do dueto original de Botturini "Torno a te amata Zaira" (I 5) em detrimento da primeira ária de Orosmane "Cara non son gli allori". Para além disso, nota-se uma substituição da ária de Orosmane, "Faventa il mio rigore", incluída no libreto de Botturini e na versão de 1802 de Caravita (I 7), por uma nova, "Sono Orosmane, audace", a qual, por seu turno, é precedida por um extenso recitativo também novo, "Piangi Zaira...! Oh stelle". Esta ampliação, entregue praticamente na totalidade à personagem do sultão, permite que este exponha de maneira mais clara e eloquente as suas suspeitas de que algo lhe escapa, eloquência que é, ainda, reforçada pelo facto de vir praticamente no seguimento do dueto de amor atrás citado, já que a cena 6 é mínima, limitando-se à introdução de Nerestano por Corasmino. Deste modo, o libreto de 1804, ao dar mais importância às dúvidas de Orosmane, aproxima-se, por sua vez, mais da peça de Voltaire do que o de 1802 e confere uma maior consistência dramática, já que prepara melhor a não obstante abrupta e verbalmente violenta acusação de Zaira de traição, no decorrer do segundo ato.

É também efetuada uma substituição da primeira ária de Nerestano "Cielo che sai le pene" (I 8) por uma outra, "Nacqui fra l'armi avvezzo", a qual é, também, precedida por algumas mudanças nos recitativos. Esta, por oposição à de 1802, mais tipo lamento/oração, exprime uma raiva de contornos heroicos e afirmativos.

A última alteração substancial neste primeiro ato diz respeito à penúltima cena, que assinala a libertação de Lusignano pelos seus dois filhos, Zaira e Nerestano e o seu reencontro enquanto família. Ao contrário da versão de 1802, idêntica à de Botturini (I 11), aqui é introduzido um coro com uma pequena ária intercalada, "Vieni a gioir con noi", e com modificações cénicas: enquanto na versão de 1802, tal como na de Botturini, toda esta cena se passa dentro do cárcere, no meio da escuridão (como sugerem os archotes acesos que os escravos devem transportar), na de 1804 observa-se em cena o ato simbólico da libertação do deposto rei de Jerusalém, que consiste na movimentação de Lusignano para fora da prisão, e que se dá logo no início da cena. Os escravos presentes já não transportam tochas e são os que inte-

gram o coro inicial informando Lusignano de que o seu cativeiro terminou.

No segundo ato, as duas mudanças substanciais dizem respeito às cenas 3 e 4, observando-se, em ambas, um restauro de, pelo menos, parte do texto de Botturini. Assim, na cena 3, é reposto, de novo, o dueto omitido na adaptação de 1802, mas com algumas modificações que são consequência do puritanismo reinante e que omitem, tal como na primeira versão, o carácter explicitamente sexual da versão de Botturini (II 3). Para além disso, foram suprimidas as indicações cénicas relativas às escravas favoritas que estariam a dançar, bem como, no elenco das personagens, a supressão da referência à escrava Irene que dançaria, o que permite, à partida, confirmar que a impressão do libreto de 1802 possuía uma gralha.

Também semelhante à versão de Botturini é a cena 4 do segundo ato desta versão de 1804, que usa os primeiros vinte e oito versos do libreto de 1797, sendo os restantes distintos. O dueto "Empia, mi guardi in volto" (II 4), regressa, por conseguinte, à maior mobilidade em palco pela interação com os confidentes. Contudo, este dueto modifica-se face a Botturini e à versão de 1802 na sua parte final, pois expande-se sublinhando os sentimentos extremos que experimentam: raiva, em Orosmane; medo petrificante em Zaira.

Por fim, a última grande alteração consiste na substituição da ária de Zaira "Ciel clemente, a tanti affani" (Caravita 1802, II 7) pelo texto de uma ária que Marcos Portugal havia escrito para Giuseppa Grassini, intérprete de Orazia na sua ópera *Gli Orazi e i Curiazi* (Ferrara 1798), e que se havia tornado numa *pièce de résistance* dessa cantora e num sucesso internacional. Trata-se de "Frenar vorrei le lagrime" (II 10)[12]. O texto da mesma encontra-se, porém, modificado face àquele da ópera do período italiano do compositor: daquele escrito para Orazia, resta apenas a quadra inicial, aqui substituindo-se a palavra "orror" pronunciada pela heroína romana, pela palavra "amor" (a palavra "orror" é retomada mais à frente); o terceto central terá sido escrito de raiz e é integrada a quadra final do texto da versão de 1802.

Para além de todas estas alterações e acrescentos, notam-se ainda algumas outras modificações ou supressões no que respeita às indicações cénicas. Destas, a mais significativa é a omissão da referência ao séquito de oficiais do sultão ao longo do primeiro ato. Essa personagem passa, segundo o libreto de 1804, a ser acompanhada apenas por escravos.

Em resumo, ao nível do libreto, todas as alterações ou acrescentos da versão de 1804 relativamente à de 1802 visam a obtenção de um maior *pathos* dramático, uma maior coerência da obra e, em simultâneo, sobretudo

[12] Ver capítulo VIII, "*Gli Orazi e i Curiazi* […]" de Martim Sousa Tavares e David Cranmer.

nos casos de Zaira e Orosmane, parecem contribuir para evidenciar mais estas personagens, algo que, por seu turno, conferiria um maior protagonismo aos cantores que os interpretavam.

A música de *La Zaira*

O material musical que se conhece relacionado com a presente ópera encontra-se arquivado na Biblioteca da Ajuda[13] e na Biblioteca Nacional de Portugal[14]. Na sua grande maioria, trata-se de documentos relativos a secções da ópera – árias, duetos ou outras peças de conjunto. O documento mais completo de que dispomos é o que se encontra guardado na Biblioteca da Ajuda. Embora a indicação do frontispício do volume I do mesmo não possua qualquer indicação de data, por comparação com os libretos de 1802 e 1804 verifica-se que este material corresponde à versão posterior, dado que todo o texto coincide quase literalmente com o libreto de 1804, com pequenas omissões ou alterações. Este documento consiste numa cópia realizada por um copista não identificado, o chamado "copista B" (Cranmer 1988, 28--30), mas com intervenções autógrafas do compositor à qual falta, porém, a "abertura". Esta pode, contudo, reconstituir-se a partir das partes cavas guardadas na Biblioteca Nacional que, todavia, não apresentam quaisquer indicações relativas à versão a que poderiam corresponder, presumindo-se que pode ter sido a mesma para ambas.

Essa probabilidade é confirmada pela instância de o libreto de 1804 indicar que todas as peças de música (*sic*, leia-se "versos") que se encontram entre aspas foram compostas de novo por Marcos Portugal. Essa circunstância sugere que todo o restante material musical incluído na versão de 1804 e observável na partitura da Ajuda (isto é, aquele que não se encontra entre aspas no libreto) provém da versão de 1802, o que torna a hipótese de as partes cavas disponíveis que formam a abertura terem sido utilizadas em ambas as versões. Toda a restante documentação identificada e disponível consiste em arranjos ou cópias de números soltos e também diz respeito, na maior parte dos casos, à versão de 1804. Excetua-se um dueto da cena 4 do segundo ato, "Empia, mi guardi in volto"[15] que é, claramente, pertencente à versão de 1802, uma vez que o texto corresponde ao do libreto de 1802 e

[13] Partitura *P-La* 48-II-31 a 32.

[14] Trechos com orquestra *P-Ln* M.M. 238//1, M.M. 238//2, M.M. 238//3, M.M. 238//4, M.M. 238//5, M.M. 238//6, M.M. 1889//1-14 (abertura), F.C.R. 168//11 (abertura), F.C.R. 168//80.

[15] *P-Ln* F.C.R. 168//80.

está escrita para duas vozes agudas (usando a clave de dó na primeira linha), obviamente para as vozes de Catalani e Crescentini.

No documento da Ajuda observa-se a presença da personagem Sigismondo, que havíamos visto ter sido omitido no libreto, mas cujo texto na partitura corresponde, sem quaisquer alterações, ao de Castiglione no libreto, o que remete para um efetivo conhecimento, por parte do compositor, do exemplar de Botturini/Nasolini. Desta partitura não consta ainda uma ária de Corasmino prevista no libreto "La sola Zaira può farti contento" (Caravita 1802 e 1804, I 10). Todavia, a omissão dessa ária parece ser fruto da procura do estabelecimento da relação de simetria entre os protagonistas e os seus confidentes que, como havíamos visto, terá estado na origem da eliminação da personagem de Sigismondo. Com efeito, se se mantivesse esta peça, seria rompida a proporção que adjudica apenas uma ária a cada um dos confidentes, passando Corasmino a dispor de duas (I 10 e II 2). Para além do mais, em termos da orgânica dramática da ópera, esta ária, que como vimos atrás, havia resultado de uma substituição realizada por Caravita a nível do libreto, não faz, efetivamente, falta: essa cena consiste num diálogo entre Castiglione e Corasmino no qual este último incentiva o primeiro a falar com Zaira, argumentando que esta o poderá ajudar ao interceder junto do Sultão a favor dos cristãos. Esta cena não tem qualquer seguimento na medida em que Zaira tem essa conversa por iniciativa própria e na cena anterior (I 9). A sua inserção torna-se, por conseguinte, bastante forçada, quase em parênteses e, mesmo, desconcertante, se tivermos em conta que Corasmino se tornará num delator. Esta aparente falta de concordância entre o libreto e a partitura não deve ser tomada à letra mas ser lida como o resultado de um "work in progress" (Cranmer 1997, I 112).

Tal como todas as óperas que Marcos Portugal compôs para o Teatro de S. Carlos, *La Zaira* dispõe de um leque de características que a enquadra na tendência manifesta pelas óperas italianas da primeira década do século XIX e que Fabrizio Della Seta (1993, 61) designou como obras pré-rossinianas. Estas espelham, sob muitos pontos de vista, as novidades dos libretos de ópera séria tipicamente venezianos de finais do século XVIII, que ostentam uma tentativa de superação, após tenaz resistência e sob forte influência da Revolução Francesa e da ocupação do Veneto por parte das tropas de Napoleão em 1797, dos ainda fortemente enraizados princípios da Arcádia. Tal significa que Marcos Portugal funcionou, na transição do século XVIII para o XIX como um agente intercultural ao importar esse modelo para a sua música escrita para Lisboa.

Bibliografia

BENEVIDES, Franciso da Fonseca. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade. Estudo Histórico.* Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1883.

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

CRANMER, David. "Autógrafo ou cópia? Partituras das óperas de Marcos Portugal e Valentino Fioravanti escritas para o Teatro de São Carlos". *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 58, 1988, 27-30.

_____. *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*. Diss. Doutoramento. University of London.

RUDERS, Carl Israel, *Portugisisk Resa beskrifven i bref till vanner*. Stockholm: Carl Delén. 1805-09. 3 v.

_____. *Viagem em Portugal 1798-1802*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002. 2 v.

SAID, Eduard. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SETA, Fabrizio Della. *Italia e Francia nell'Ottocento*. Torino: EDT, 1993.

VILLALOBOS, Bárbara Maria Conceição Silva. *Marcos Portugal revisitado: La Zaira – estudo histórico-dramatúrgico*. Diss. Mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2004. 3 v.

XII

L'ORO NON COMPRA AMORE: DE VENEZA A LISBOA

Marco Beghelli
Università di Bologna

L'oro non compra amore foi, sem dúvida, uma das óperas cómicas de maior sucesso entre aquelas compostas por Marcos Portugal. Segundo o libreto, a estreia deu-se em Lisboa, no Teatro de São Carlos, no Inverno de 1804[1], mas o seu sucesso ocorre quase inteiramente em Itália, onde, por quinze anos consecutivos, permanece em cena em grandes, médios e pequenos teatros. Alinhando os dados que se podem recolher a partir dos libretos sobreviventes, das cronologias dos teatros, das informações anotadas nos frontispícios dos manuscritos musicais e dos anúncios dos jornais locais, é possível reconstituir a seguinte cronologia (a data exata, quando conhecida, refere-se à primeira récita):

Milão, Teatro alla Scala, *Autunnino* 1808 (5 novembro) (libreto; Tintori 1979, 12)

Turim, Teatro Carignano, Outono 1809 (libreto)

Lucca, Teatro, Carnaval 1810 (libreto)[2]

[1] A data de 1803 no frontispício do manuscrito em *P-Lant* (Fundo Casa de Fronteira e Alorna, Ms. 73), assim como o facto de, no Teatro de S. Carlos, as restantes atuações conhecidas da parte da cantora Maria Giuliani (Carlotta) terem sido todas na temporada 1803-04, levantam a hipótese de "Inverno" ter sido um lapso de impressão no libreto por "Carnevale" [*Ed.*].

[2] Sem indicação dos cantores. Cf. também o frontispício do dueto "Signora, mi perdoni" *I-PAc* Sanv.A.235: "In Lucca il Carnevale 1810".

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 257-276.**

Bolonha, Teatro del Corso, setembro 1810[3]

Pavia, Teatro dei Signori Condomini, Carnaval 1811 (janeiro) (Carvalhaes 1910, 167)[4]

Florença, Teatro della Pergola, Primavera 1811 (libreto)[5]

Ravenna, Teatro Comunale, 13 maio (Carvalhaes 1910, 167)

Milão, Teatro alla Canobbiana, Verão 1811 (14 julho) (libreto; Cambiasi 1872, 100)

Ferrara, Teatro Comunale, Carnaval 1812 (Fabbri & Bertieri 2004, II 29)

Nápoles, Teatro di San Carlo, Carnaval 1812 (6 janeiro) (libreto; Roscioni 1987, 140)

Pádua, Teatro Nuovo, Feira (27 junho 1812) (Pallerotti 1892)[6]

Pesaro, Teatro del Sole, Carnaval 1813 (Cinelli 1898)

Adria, Teatro della Società, maio 1813 (Mosca e Manzato online)

Veneza, Teatro in San Benedetto, 3 junho 1813 (apenas ato II)[7]

Veneza, Teatro in San Benedetto, 27 fevereiro 1814[8]

Parma, Teatro Ducale, Verão 1814 (27 junho) (Ferrari 1884, 56)[9]

Bolonha, Teatro Contavalli, Outono 1814[10]

Pavia, Teatro dei Signori Compadroni, Carnaval 1815 (janeiro) (libreto)[11]

---

[3] *Redattore del Reno*, 78, 29 de setembro de 1810, 330-31. Afirma, no entanto, que a partitura interpretada substituía muitos números de Portugal com outra música.

[4] "Informação do Sr. Schatz." Na riquíssima coleção de libretos de ópera pertencente a Albert Schatz (*US-Wc*) não há um libreto referente a esta récita. Com a ajuda de outras fontes, Schatz tinha, ainda assim, construído uma sua cronologia operática que ia muito além dos dados retirados dos libretos. Resta, contudo, a dúvida de uma confusão com a representação em Pavia em 1815.

[5] Com significativas diferenças textuais, começando pelos nomes de algumas personagens.

[6] Também *Giornale del Dipartimento del Reno. Parte Letteraria e di amena lezione*, 27, 7 de julho de 1812, 105.

[7] *Giornale Dipartimentale dell'Adriatico*, 3 de junho de 1813 (o segundo ato da ópera foi seguido da execução de *L'italiana in Algeri* de Rossini, com benefício da protagonista Maria Marcolini). Nos dias anteriores ou sucessivos não se representou integralmente *L'oro*.

[8] *Id.*, 26 de fevereiro de 1814. É, portanto, errada a data 27 de fevereiro de 1815 indicada por Carvalhaes (1916, 51), citando Giuseppe Pavan, *Teatri musicali veneziani: Il teatro San Benedetto (ora Rossini). Catalogo cronologico degli spettacoli (1755-1900)*, «Ateneo veneto», XXXIX-XL (1916-1917).

[9] Em P. D. (1830, 40-41) *L'oro non compra amore* vem indevidamente registada no Outono de 1814. Acontece que em tal período a mesma companhia dirigida por Francesco Rambaldi se ocupava com outras óperas.

[10] *Giornale del Dipartimento del Reno*, 1 de dezembro de 1814.

Vicenza, Teatro Eretenio, Verão 1815 (libreto)
Palermo, Teatro Carolino, 1815 (libreto)[12]
Génova, Teatro di Sant'Agostino, Carnaval 1816 (27 janeiro) (libreto; Iovino et al. 1993, 63)
Roma, Teatro Valle, 12 maio 1816[13]
Florença, Teatro degl'Infuocati, Advento 1816 (libreto)
Varese, Teatro Sociale, Outono 1816 (outubro) (Cambiasi 1891)
Milão, Teatro Lentasio, 7 fevereiro 1817[14]
Roma, Teatro Valle, 24 setembro 1817[15]
Crema, Teatro, Carnaval 1818 (Barbieri 1888)
Trieste, Teatro Nuovo, Carnaval 1819 (libreto)[16]
Nápoles, Teatro di San Carlino, 1819 (*Indice* […] (1820, 38)[17]
Ascoli, Teatro di Ventidio Basso, fiera 1819 (novembro) (*Indice* 1820, 12)
Ascoli, Teatro di Ventidio Basso, Carnaval 1820 (libreto)
Voghera, Teatro Civico, maio 1820 (Maragliano 1901, 24)
Ancona, Teatro, Primavera 1821 (*Indice* 1822, 19)[18]
Messina, Teatro della Munizione, 1821 (libreto)[19]
Forlì, Teatro Comunale, Verão 1821 (*Indice* 1821, 26)[20]
Parma, [Teatro Ducale], agosto 1821 (*Indice* 1821, 26)[21]

---

[11] Também *Allgemeine musikalische Zeitung*, XVII, 17, 26 de abril de 1815, col. 293.

[12] "[…] da rappresentarsi [...] per prima opera della nuova impresa dell'anno 1815".

[13] Cronologia do Teatro Valle compilada por Martina Grempler, em preparação.

[14] *Gazzetta di Milano*, 37, 6 de fevereiro de 1818 e 38, 7 de fevereiro de 1818 (sem especificar o autor da música).

[15] Grempler, cf. nota 12.

[16] A ópera entrou em cena com o título *Il feudatario*, mas o texto poético esclarece tratar-se de *L'oro non compra amore*. Do frontispício do libreto consta "da rappresentarsi nel Nuovo Teatro di Trieste nel Carnovale MDCCCXVIII"; segundo Levi et al. ([1962], 116), a ópera teria sido encenada a 26 de dezembro de 1817, como primeira ópera da estação de carnaval de 1818. No entanto, a *Allgemeine musikalische Zeitung*, XXI, 45, 14 de abril de 1819, col. 249 esclarece tratar-se inequivocamente da estação de Carnaval de 1819.

[17] "[…] dalla quaresima del 1819 a tutta la quaresima 1820 si agirà con Opere buffe", entre as quais *L'oro non compra amore*.

[18] A primeira ópera da Primavera de 1821.

[19] "[…] per nona opera del corrente Anno Teatrale 1820 e 1821".

[20] A primeira ópera do Verão de 1821, "tutti gli Attori Cantanti come la primavera di Ancona".

É provável que faltem da lista algumas produções italianas das quais já não há memória. A estas devem-se acrescentar as récitas documentadas na Europa e no Brasil:

Lisboa, Teatro de São Carlos, 5 janeiro 1810 (Benevides 1883, 102)[22]

Rio de Janeiro, Teatro Régio, 17 dezembro 1811 (libreto)[23]

Paris, Théâtre de l'Odéon, 23 janeiro 1815 (libreto)[24]

Rio de Janeiro, Teatro de São João, 22 agosto 1817 (Kühl online)

Munique, Theater an der Residenz, 14 novembro 1817 (Carvalhaes 1910, 172)[25]

Madrid, Teatro de La Cruz, 18 junho 1819 (Carmena y Millán 1878, 58)[26]

Barcelona, Teatro, 1823 (libreto)

Lisboa, Teatro de São Carlos, 31 janeiro 1825 (Benevides 1883, 142)

A récita de 1825 foi a última oportunidade de assistir a uma ópera de Marcos Portugal em Lisboa. *L'oro non compra amore* foi também a primeira ópera do compositor a voltar ao Teatro de S. Carlos no século XX, numa revisão de Giuseppe Piccioli encenada a 7 de abril de 1953[27].

Tantas presenças em tantos teatros contrastam com o que se lê num jornal veneziano de 1814, sobre a suposta má sorte que esta ópera teria sofrido nos palcos italianos[28]. No entanto, apenas tinha começado a sua aventura em Veneza. No libreto de Lisboa lê-se "Il dramma è rinnovato interamente da Giuseppe Caravita Poeta del Teatro". Está clara a referência a um libreto anterior que não é, contudo, identificado. Trata-se de *Oro non compra amo-*

---

[21] Interpretado pela mesma companhia que tinha acabado de atuar em Ancona e Forlì.

[22] "[…] em beneficio de Marianna Scaramelli"; o compositor "dirigiu n'essa noite a sua opera".

[23] Curiosamente, consta uma advertência: "La musica è tutta nuova del celebre Sr. Marco Portogallo".

[24] Com o título ampliado de *L'oro non compra amore, ossia il barone di Moscabianca*. Carvalhaes 1910, 171, prendendo os dados de Castil-Blaze, indica erroneamente "Salle Favart" e "23 de dezembro".

[25] "Informação do Sr. Schatz".

[26] Em castelhano.

[27] A estreia moderna brasileira realizou-se no Teatro Municipal, Rio de Janeiro, a 10 de dezembro de 2012, em versão de concerto, graças a uma nova edição preparada pelo Projeto Marcos Portugal [*Ed.*].

[28] *Giornale Dipartimentale dell'Adriatico*, 26 de fevereiro de 1814.

re, o sia il barone di Moscabianca com texto de Angelo Anelli e posto em música por Luigi Caruso em 1794 (primeira execução: Veneza, Teatro in San Benedetto, a 26 de novembro). Por sua vez, o libreto de Anelli tinha tido como modelo *La villanella rapita* de Giovanni Bertati, posta em música por Francesco Bianchi (Veneza, Teatro in San Moisè, 1783) e conhecida em Lisboa através de uma produção no Teatro de S. Carlos na Primavera de 1796. Na origem do libreto de Caravita está, portanto, uma tradição verdadeiramente veneziana.

A trama de *La villanella rapita* faz lembrar a de *Le nozze di Figaro*, com o nobre que se quer aproveitar da sua criada no dia em que esta se casa com o seu criado; a trama de *L'oro non compra amore* parece, em vez disso, a dilatação em dois atos da cena de *Don Giovanni* onde a personagem nobre se intromete na festa de casamento popular e demonstra o seu interesse erótico pela noiva diante do noivo. A diferença substancial está no comportamento da mulher: no primeiro caso, o nobre é forçado a sequestrá-la à força; no segundo caso a camponesa joga com o nobre e em muitas ocasiões mostra-se disposta a satisfazer os seus desejos. Tentando fazer um paralelo com Da Ponte para definir a posição das personagens de Caravita, a equivalência seria esta:

Don Giovanni		*L'oro non compra amore*
Don Giovanni	≅	Barone Alberto di Moscabianca
Zerlina	≅	Lisetta
Masetto	≅	Giorgio

O barão Alberto tenta convencer Lisetta, dando-lhe muito dinheiro, e Lisetta tenta convencer Giorgio que o Barão é bom e quer apenas ajudar com os seus presentes; mas, entretanto, este corteja também outras moças, começando pela irmã de Lisetta: "L'amico esser vogl'io di tutte quante" (II 7), diz tal como diria Don Giovanni. O enredo desenrola-se todo à volta desta simples situação, que se prolonga por dois atos. As outras personagens são amigos de Giorgio e parentes de Lisetta (o pai, o irmão e a irmã). O Barão tem um ajudante, que o acompanha frequentemente em palco (como Leporello). No fim, é abordado por credores que lhe apreendem todos os bens; tendo perdido o seu patrão, Lisetta arrepende-se daquilo que fez, proclama a sua inocência e volta para os braços de Giorgio.

A comparação entre a partitura de Caruso e a de Portugal dá alguns indícios de como a *opera buffa* evoluiu na viragem do século. Frequentemente, porém, avalia-se o trabalho dos compositores esquecendo-se que são, em primeiro lugar, os libretistas a construir o plano dramatúrgico de uma ópera, com consequências decisivas para a música. Assim, comparando as duas óperas, o primeiro elemento a considerar é o próprio libreto.

Começando com o título, em Lisboa ganha um artigo mas perde o subtítulo. A diferença de significado entre *Oro non compra amore* e *L'oro non compra amore* é quase nula: sem o artigo inicial, tem mais um sabor de provérbio, como se usava muito no final de setecentos. Ainda a presença de um subtítulo (*Il barone di Moscabianca*) é tipicamente setecentista – se Caravita o eliminou, não é de pasmar. O resultado é uma transferência da atenção do protagonista masculino para o feminino, que não se deixa comprar pela riqueza (embora sobretudo porque, como vimos, no final da ópera o Barão cai na miséria). Permanece igual a denominação de género: "dramma giocoso" em ambos os libretos, expressão que significa simplesmente "texto teatral cómico" e que não tem qualquer implicação trágica, como ainda hoje se sustenta em relação a diversas personagens do *Don Giovanni* mozartiano, confundindo "*dramma* = texto para o teatro" com "*dramma* = texto trágico" (de acordo com um sentido mais moderno do termo).

Também as restantes personagens são exatamente as mesmas nos dois libretos, salvo uma pequena redução – Caravita elimina Costanza, uma inútil irmã do barão Alberto (Quadro I):[29]

ANELLI	CARAVITA
ALBERTO, Barone di Moscabianca, amante di Lisetta	ALBERTO, Barone di Moscabianca
PASQUALE, padre di Lisetta e di Cecchino [e di Dorina]	PASQUALE, contadino, padre di Lisetta
LISETTA, contadina amante di Giorgio	LISETTA, figlia di Pasquale
CECCHINO, contadino amante di Carlotta e fratello di Lisetta e Dorina	CECCHINO, figlio di Pasquale
DORINA, sorella di Lisetta	DORINA, [figlia di Pasquale]
GIORGIO, contadino amante di Lisetta	GIORGIO, contadino, promesso sposo a Lisetta
CARLOTTA, contadina amante di Giorgio	CARLOTTA, contadina innamorata di Giorgio e promessa in sposa a Cecchino
LELIO, capocaccia del Barone	D. CASALICCHIO, maestro di scuola del villaggio
COSTANZA, sorella d'Alberto	–
Servi	
Villani	Coro di villani
Cacciatori	Coro di cacciatori
La scena è in Moscabianca, feudo del Barone Alberto.	-

Quadro I: Comparação das personagens nos libretos de Anelli e Caravita

[29] A ordem em que as personagens aparecem diz respeito àquela presente no libreto de Caravita (Lisboa 1804).

Apenas o ajudante do Barão muda de nome e principalmente de identidade: um homem de armas em Anelli (Lelio, chefe dos caçadores), um homem de letras em Caravita (Don Casalicchio, mestre de escola da aldeia e com "cheiro" de homem de Igreja). Se Lelio atua como Leporello, apoiando as aventuras amorosas do seu patrão, Don Casalicchio é como o Governador para o conde Ory, na ópera de Rossini, um tutor, um professor, que procura impedir o esbanjamento contínuo da herança que o Barão recebeu do seu pai; mas demonstra ser muito corruptível: para Caravita, se o ouro não compra amor, compra com facilidade as pessoas que governam a sociedade política e religiosa. Por fim, para Anelli os camponeses e caçadores não são mais do que meros figurantes, mas na nova ópera tornam-se num Coro masculino.

O libreto de Caravita é escrito em linguagem clara, simples, moderna na construção sintática da frase, como, de resto, já o era o de Anelli. Ao contrário do que é declarado, o libreto de Anelli não foi exatamente "inteiramente renovado" por Caravita. As ocorrências são as mesmas, e também a ordem em que surgem mantém-se inalterada; mesmo muitos versos mantiveram-se idênticos. Se compararmos elencos dos números musicais, verifica-se também que cinco permanecem iguais (no Quadro II com sublinhado contínuo) e outros seis (aqui com sublinhado pontuado) encenam uma situação muito parecida, embora com palavras diferentes (entre estes os números de maior importância – a *Introduzione* e os dois finais):

ANELLI	CARAVITA
1 Introduzione	**1** Introduzione
2 Aria Lelio	**2** Aria Carlotta
3 Duettino Lisetta-Giorgio	**3** Duo Lisetta-Giorgio
4 Aria Alberto	**4** Aria Alberto
5 Duetto – Terzetto	**5** Duetto – Terzetto
6 Aria Cecchino	**6** Aria Cecchino
7 Aria Lisetta	**7** Aria Lisetta
8 Aria Dorina	
9 Aria Giorgio	**8** Aria Giorgio
10 Finale Primo	**9** Finale Primo
11 Aria Costanza	**10** Coro
12 Cavatina Lisetta	**11** Aria Lisetta
13 Terzetto	**12** Duetto Alberto-Casalicchio
14 Aria Carlotta	**13** Duetto Giorgio-Lisetta
15 Duetto Dorina-Alberto	**14** Aria Dorina
16 Aria Cecchino	
17 Aria Alberto	
18 Quintetto	**15** Quintetto
19 Aria Pasquale	**16** Aria Casalicchio
20 Aria Giorgio	**17** Aria Giorgio
21 Aria Lisetta	**18** Aria Lisetta
22 Finale Secondo	**19** Finale Secondo

Quadro II: Comparação dos números

Pode-se falar de semelhança até no caso em que um dueto (N.º 15 para Anelli) se transforma numa ária (N.º 14 para Caravita): em ambos os casos, Dorina recusa a oferta amorosa do barão Alberto. Quanto aos restantes números, Caravita elimina algumas árias ou substitui-as com novas colocadas na mesma posição, atribuindo-as frequentemente à mesma personagem: as duas árias para Lisetta são novas (N.º 7 e N.º 18), mas no mesmo lugar de duas de Anelli; o Coro (N.º 10) é novo (em Anelli não há coro) mas entra na posição da ária de Costanza (personagem eliminada no texto de Caravita, como já se verificou).

Em termos gerais, pode-se afirmar, portanto, que a estrutura dramático-musical do libreto de Caravita permanece igual à do libreto de Anelli. Se examinarmos um número específico modificado, esta realidade é bem evidente, como se pode observar, por exemplo, no final do segundo ato. A sua estrutura interna é a seguinte (Quadro III):

ANELLI	CARAVITA
"Cerco invan col chitarrino"	"Cerco invan col chitarrino"
"Ho veduta una civetta" [*canzone con chitarra*]	"Amici cari" [*canzone con chitarra*]
"Vidi un orso brutto brutto" [segunda estrofe]	"Care zitelle [segunda estrofe]
"Qual tumulto sento mai"	"Qual tumulto sento mai!"
"Mio signore, ha la giustizia"	"Mio Signore, la giustizia"
"Oh sventura! chi m'addita"	"Sventurata! chi m'addita" [paráfrase]
"La Lisetta meschinella"	"La Lisetta meschinella"
"Ah partiamo di qua prestamente" [*stretta*]	"Siam tranquilli, siam contenti" [*stretta*]

Quadro III: Ato II – estrutura interna do final

Os versos totalmente novos (aqui em letra normal) têm a mesma função dramática e musical dos antigos que substituem: duas estrofes para uma canção acompanhada à guitarra (*canzone*) e a *stretta* vertiginosa que conclui a ópera. Os versos modificados (aqui com sublinhado pontuado) são a paráfrase dos originais e apresentam conceitos em tudo semelhantes (às vezes mantendo muitas das palavras de Anelli).

Entrando nos dois libretos em maior profundidade ainda, pode-se verificar em que consiste a paráfrase desta secção reescrita do segundo final (Quadro IV):

ANELLI	CARAVITA
Dorina e Carlotta Oh sventura! chi m'addita la Lisetta dove è andata?	*Dorina e Carlotta* Sventurata! chi m'addita la Lisetta dove è andata?
Alberto, Lelio, Costanza, Cecchino e Pasquale Cosa intendo!	
Dorina e Carlotta Disperata è fuggita via di qua.	Disperata disperata è fuggita via di qua.
Tutti Quando mai la sorte ingrata d'angustiarmi cesserà? Presto, andiam la sciagurata a cercar di qua e di là.	*Pasquale, Cecchino e Coro di Villani* Cos'intendo! cos'intendo! Presto andiam la sciagurata a cercar di qua e di là.
Carlotta, Costanza e Dorina Arrestatevi, fermate: Giorgio e Lisa eccoli qua.	*Dorina e Carlotta* Arrestatevi e fermate; Giorgio e Lisa vien di là.

Quadro IV: Ato II – modificações introduzidas numa secção do final

Na verdade, tomara saber o que levou Caravita a propor variantes tão semelhantes ao original!

Fenómenos análogos encontram-se nos recitativos, acentuados pela maior liberdade métrica respeitante aos versos líricos, que dão a Caravita a oportunidade de jogar ainda mais com a paráfrase, respetivamente I 7 e I 8 (Quadro V):

ANELLI	CARAVITA
Lisetta Io non credea sì presto d'essere consolata in quanto all'amor mio. Giorgio mi disse che dentro questo mese mi sposerà. Ma Giorgio è poveretto, e povera son io. Chi mai fra queste sì sterili campagne mitigherà l'eccesso delle nostre miserie?	*Lisetta* Io non credea sì presto d'essere consolata in quanto all'amor mio. Ecco che Giorgio alla fin dopo un mese mi sposerà; ma Giorgio è poverello, e povera son io! Chi mai fra queste sì sterili campagne mitigherà l'eccesso delle nostre miserie?
Alberto (avanzandosi) Io stesso, io stesso. In me di queste terre Riconosci il Barone. È molto tempo Che bramo di soccorrerti e che voglio La tua felicità.	*Alberto (avanzandosi)* Io stesso, io stesso. Signor di queste terre Riconosci il Barone; è molto tempo Che bramo di soccorrerti e che voglio La tua felicità.

Quadro V: Comparação de dois recitativos – Anelli (I 7) e Caravita (I 8)

Uma característica muito particular mas comum aos dois libretos é o grande número de mudanças cénicas: dez no libreto de Anelli (cenógrafo: Antonio Mauro), catorze no de Caravita (cenógrafo: Vincenzo Mazzoneschi). Mas é uma semelhança aparente: não correspondendo sempre na posição e apenas raramente no conteúdo (Quadro VI):

ANELLI	CARAVITA
Campagna con alberi di frutti sparsi qua e là. In faccia una collina praticabile, e da ambe le parti alcune capanne.	*Cortile rustico, dirimpetto rastello che porta all'orto ed al boschetto. Alla sinistra portone che conduce a detto cortile. Alla dritta porta che conduce all'interno della casa. Quattro tavole, formaggio, grattarola, palo per far la passata ed un mortaio per pestare le polpette.*
	Boschetto.
Orticello con fontana rustica da un lato e veduta della casa di Lisetta in distanza.	*Luogo di campagna, in qualche distanza varie case rustiche fra gl'alberi.*
	Boschetto.
Notte. Interno della casa rustica di Pasquale, porta da un lato, tavolino con un lume dall'altro.	*Casa rustica.*
Alba. Campagna con casa di Pasquale da un lato.	*Portico rustico con appartamenti e porte praticabili.*
———	———
Stanze nel palazzo del Barone Alberto.	*Camera rustica, tavolino con molte sedie ad uso di campagna.*
Giardini contigui al palazzo del Barone.	*Gabinetto del Barone.*
	Sala.
	Giardino.
Sala con porta di mezzo, due da un lato e due dall'altro.	*Sala con porte praticabili aperte.*
	Boschetto del Barone.
Falde scoscese di Moscabianca.	*Montagna da una parte coltivata, dove si veggono diversi villani che lavorano la terra, dall'altra parte dirupi.*
Cortile rustico. Veggonsi qua e là vari attrezzi rurali, ed in un lato appesa una chitarra.	*Cortile rustico.*
Pianura campestre.	

Quadro VI: Comparação das mudanças cénicas

A diversidade de ambiente entre os dois libretos não surpreende, na verdade: é notório como nos teatros se usavam cenas "de repertório", pelo que se deve pensar que para as descrições genéricas o Teatro de S. Carlos aproveitava panos de fundo já existentes. O que surpreende é o número excessivo de mudanças cénicas, muitas vezes injustificado. O efeito, obviamente, é o de ampliar o tempo e o espaço de ação, mas tudo isso não tem reflexo na música, ou melhor, já os mesmos libretistas assumiam que não deveria ter. Em ambos os casos estamos perante um fenómeno surpreendente: a mudança de cena no decurso de um número musical, designadamente no final do Ato I (Quadro VII):

ANELLI	CARAVITA
Notte. Interno della casa rustica di Pasquale, Porta da un lato, tavolino con un lume dall'altro.	*Casa rustica.*
10 – **Finale Primo** "Col papà, col tuo fratello" (Lisetta, Pasquale, Cecchino) "Convien dunque che le donne" (Lisetta, Alberto)	9 – **Finale [Primo]** "Col papà, col tuo fratello" (Pasquale, Cecchino, Lisetta) "No, sposar non vo colui" (Lisetta sola) "Psì, psì, psì – Ma questo è il segno" (Alberto, Lisetta)
Alba. Campagna con casa di Pasquale da un lato.	*Portico rustico con appartamenti e porte praticabili.*
"Notte alcuna io non passai" (Giorgio solo) "Spunta il giorno: andiam, ben mio" (Alberto, Lisetta, Giorgio) "Gente, amici, i traditori" (Alberto, Lisetta, Giorgio) "Qual rumor, che si fa, che si tenta" (Tutti) "Ascoltatemi, o vassalli" (Tutti) "Ah, da piangere mi viene" (Tutti meno Giorgio) "Deh, Giorgio mio, raffrenati" (Tutti) "Un torrente di pensieri" (Tutti)	"Notte alcuna non passai" (Giorgio) "Spunta il giorno alfin, ben mio" (Giorgio, Lisetta, Alberto) "Gente, amici, i traditori" (Giorgio, Lisetta, Alberto) "Qual rumor! che si fa? che si tenta?" (Tutti) "Ascoltatemi, vassalli" (Tutti) "Ah, da piangere mi viene " (Lisetta, Carlotta, Dorina, Alberto) "Deh, Giorgio mio, raffrenati" (Tutti) "Come fronda esposta al vento" (Tutti)

Quadro VII: As mudanças cénicas no final dos primeiros atos de Anelli e Caravita

Para Angelo Anelli, de facto, há uma indicação temporal precisa (noite/aurora) que (teoricamente) distancia os dois momentos com algumas horas (que acompanha umas poucas centenas de metros, com a passagem do ambiente interior para o exterior). Mas para os dois compositores isto não conduz a qualquer consequência: da mesma forma como para os libretistas a estrutura dramática é concebida para constituir um único número musical, tal fazem os compositores, que nesse momento inserem apenas uma suspensão (em tudo parecida com a suspensão que introduzem para delimitar as outras secções que compõem este final), e sem sequer mudar de página, mas só de tonalidade. À luz deste comportamento, a situação análoga no *Maometto II* de Rossini em que muito se tem escrito e discutido nos últimos anos (a mudança de cenário no decurso da "Terzettone", durante o primeiro ato) perde a exclusividade e o carácter de enigma que se destina a dar, especialmente porque Anelli (mas não Caravita) repete o mesmo efeito durante o segundo final (antes de "Qual tumulto sento mai"). Sabe-se ainda muito pouco sobre encenações da época para compreender fenómenos como este, aparentemente absurdos.

Consideremos agora a música. Para este efeito temos estudado as partituras de Caruso e de Marcos Portugal através das cópias manuscritas conservadas no Royal College of Music, em Londres (manuscritos Parry 109 (Caruso) e 514 (Portugal)), gentilmente fornecidas pelo Projeto Marcos Portugal. Ambos são fiéis aos respetivos libretos impressos para a primeira execução, salvo a ausência de um qualquer número musical, anunciado na página precedente mas não incluído no códice (curiosamente, falta em ambos a última ária da *prima donna*, no lugar do *Rondò* no segundo ato). Faltam igualmente diversos recitativos, sendo que em alguns casos isso não se deverá a um corte feito pelo compositor mas a uma lacuna do manuscrito, que anuncia, na verdade, "Segue con strumenti" – evidentemente algumas das árias em falta eram precedidas de recitativo acompanhado, um estilo de composição que atribui maior importância à ária que introduz (e ao cantor que a executa).

A presença de um recitativo acompanhado não é decisão do libretista, mas toda do compositor. Caruso prevê somente um, para o *buffo* Giorgio; já Marcos Portugal chega aos seis: dois para Alberto (*primo tenore*), dois para Lisetta (*prima donna*), um para o Duetto Lisetta-Alberto (*prima donna – primo tenore*), um para o Duetto Lisetta-Giorgio (*prima donna – primo buffo*). Serão tantos recitativos acompanhados talvez um sinal de modernidade? Os dez anos de distância entre as duas óperas podem ter feito a diferença numérica.

A forma das árias, dos duetos, dos tercetos é muito variada em ambas as partituras: encontra-se a nova forma em dois andamentos (Adagio-Allegro),

mas predomina apenas em Caruso[30]. Se é verdade que Marcos Portugal escreve já para a *prima donna* uma ária (N.º 7) com a forma de Adagio--Allegro, em que o Allegro é formado pela dupla exposição da *cabaletta* (como será norma em Rossini), a maior parte das suas árias segue, pelo contrário, formas muito diferentes: Allegro num único andamento, Allegro + *stretta*, Allegro-Adagio-Allegro, Allegro *abab'*, Allegro *abcde...* (para algumas árias dos *buffi* com longos textos poéticos). Por tudo isto, a partitura de Marcos Portugal parece mais setecentista em relação à de Caruso. O efeito é mais evidente na comparação do final do primeiro ato. Os textos dos dois libretos mantêm-se idênticos e produzem uma sucessão de secções musicais autónomas, segundo o modelo da ópera cómica vienense do final do século XVIII. Em duas ocasiões Angelo Anelli criou uma "pausa de estupefação" e Giuseppe Caravita conservou-a em ambos ("Qual rumor, che si fa, che si tenta" e "Ah, da piangere mi viene"), mas se Caruso produz dois verdadeiros *concertati* admiráveis, Marcos Portugal evita o primeiro e reduz o segundo a pouquíssimos tempos (apenas 25 tempos em compasso 2/4, isto é, uma dúzia se fosse escrito em 4/4). Só na *stretta* os textos dos dois libretos não coincidem e ainda é diferente a realização musical: em Portugal ("Come fronda esposta al vento") a *stretta* é uma secção num único bloco, enquanto em Caruso ("Un torrente di pensieri") temos já a *stretta* com uma dupla exposição temática, fenómeno que caracterizará a primeira metade do século XIX.

Uma análise análoga pode ser feita para a *stretta* do segundo final, isto é, quando os eventos já foram concluídos e se expõe a moral da ópera (Quadro VIII):

ANELLI	CARAVITA
Ah partiamo di qua prestamente, Zitti zitti senz'altra questione, poiché sembra che il primo torrente s'incominci di nuovo a gonfiar.	Siam tranquilli, siam contenti, giunse a noi la bella aurora; l'onestà risplende ognora, l'Oro mai non compra amor.

Quadro VIII: Comparação da última quadra nas duas óperas

[30] Na partitura de Caruso estão em forma de Adagio-Allegro o N.º 3: Duettino Lisetta--Giorgio, o N.º 5: Duetto-Terzetto Lisetta-Alberto-Giorgio (quer o Duetto quer o Terzetto em forma Adagio-Allegro), o N.º 6: Aria Cecchino, o N.º 7: Aria Lisetta, o N.º 8: Aria Dorina, o N.º 19: Aria Pasquale, o N.º 20: Aria Giorgio; na partitura de Portugal apenas o N.º 7: Aria Lisetta (onde o Allegro é já uma dupla cabaletta), o N.º 14: Aria Dorina, o N.º 15: Quintetto, o N.º 17: Aria Giorgio (onde o Allegro é seguido na sua repetição por uma *stretta*).

Anelli parece querer evitar o desfecho final da ação, imaginando que possa recomeçar até ao infinito (fujamos antes que os problemas comecem outra vez, dizem as personagens); Caravita inventa novos versos, e insere também o título da ópera com intuito moralista, como era usual tantas vezes no século XVIII. Ao musicar a última quadra de versos, Marcos Portugal mais uma vez comporta-se como um compositor setecentista e produz uma *stretta* brevíssima, de apenas 54 tempos; Caruso, por outro lado, oferece-nos uma *stretta* muito mais longa (106 tempos) capaz de fechar a ópera com um amplo fôlego musical, o que antecipa Rossini.

Esta espécie de "atraso" estilístico não impediu, no entanto, o sucesso da ópera de Marcos Portugal durante 15 anos, mesmo já na época rossiniana, enquanto a ópera de Caruso parece não ter ido além da primeira récita veneziana. Houve também quem elogiasse a partitura do compositor português apenas porque era uma ópera em estilo antigo. Um crítico da produção milanesa de 1808 observa que com esta ópera regressava a "bella e buona musica", depois de ter ouvido obras como *La dama soldato* de Ferdinando Orlandi, muito moderno e muito "straniero" (estrangeiro); ao contrário, Portugal é "un allievo di quella antica nostra musa, che ispirava gli Anfossi, i Cimarosa, i Paisiello, i Bianchi, che infiamma del suo genio i Pavesi, i Farinelli, i Guglielmi", uma musa que, se fosse possível unir-se à poesia de Metastasio em vez de aos modernos libretos, "sfiderebbe tutte le possibili coalizioni straniere teatrali". E ainda: "Che importa a noi se questa non è musica nuova? Oh tacessero le cetre d'oggidì, e si scuotessero dalla polvere le antiche. [...] Esistono ancora de' valorosi cultori dell'antica scuola. [...] Nomineremo Portogallo fra questi, e siam certi, che avendo egli a' nostri giorni a scrivere nuova musica, non di straniere fogge la vestirebbe, ma l'antico italiano metodo seguitando, non mostrerebbesi ribelle a quel genio che tanta gloria gli fruttò col lavoro immortale dell'opera gli *Orazj*, con cui lottò degnamente col principe de' moderni compositori, Cimarosa. [...] L'opera che ora si è riprodotta in questo regio teatro è altresì prova novella del merito di questo compositore"[31].

Entre as razões do sucesso de *L'oro non compra amore* pode indicar-se ainda o particular favor de uma grande intérprete: o contralto Elisabetta Gafforini, cantora famosa e mulher de grande encanto, que deixou memória de si mesma também no léxico da língua portuguesa, em expressões como "penteado à Gafforini" e "gaforinos" (longos caracóis), que derivam do

[31] P., "Regio Teatro alla Scala. Prima rappresentazione dell'opera buffa, intitolata ORO NON COMPRA AMORE. Musica del maestro Portogallo", *Il Corriere Milanese* N.º 136, Milano, 12 de novembro de 1808, 1091-92 (um agradecimento a David Cranmer por nos ter fornecido este documento).

penteado usual da cantora durante a sua permanência em Lisboa. A estreia da ópera foi expressamente dedicada a ela, que beneficiou da receita da noite, como indica o frontispício do libreto ("in benefizio di Elisabetta Gafforin [*sic*]"); por seu lado, na personagem secundária de Cecchino, exibia-se o tenor *di mezzo carattere* Francesco Gafforini (um irmão?). A Gafforini será ainda protagonista da ópera também em encenações destacadas italianas: Milão (1808), Turim (1809), Nápoles (1812), Vicenza (1815). É curioso saber que uma outra Gafforini havia já participado na primeira execução da ópera de Luigi Caruso, em Veneza (1794): Marianna Gafforini, irmã de Elisabetta, que interpretava a personagem secundária de Dorina e que cantará depois Lisetta numa execução periférica da ópera de Marcos Portugal (Pavia 1815).

Quer em Milão, quer em Turim, e depois também em Vicenza e em Nápoles, Elisabetta Gafforini cantou *L'oro non compra amore* juntamente a uma outra ópera sua preferida: aquela *Dama soldato* de Ferdinando Orlandi, da qual o dito crítico milanês lamentava o estilo muito germânico e muito moderno[32]. Após a execução de Vicenza, uma aristocrata local escreveu numa carta à sua mãe: "A sua voz é de baixo contralto, e mais de homem que de mulher"[33]; e um poeta elogiava em versos latinos a majestade viril que o canto produzira nas notas graves: "Vox tua grande canit majestatemque virilem, / et gravibus numeris verba notata refert"[34].

A partitura autógrafa de *L'oro non compra amore* parece estar de momento perdida[35]. Na sua ausência, os investigadores contam normalmente com a cópia manuscrita conservada em Londres (Royal College of Music), contendo no frontispício a anotação "Copiou do Original Joaq. Casimiro" e uma referência explícita à execução: "Lisboa. No R. Teatro de S. Carlos". Joaquim Casimiro da Silva foi um dos copistas mais escrupulosos do Teatro de S. Carlos, trabalhando muito de perto com Marcos Portugal; o seu nome

[32] No carnaval de 1806, em Lisboa, havia já cantado *La dama soldato* de Valentino Fioravanti. Em Vicenza tinha cantado *La dama soldato* de Orlandi em 1812, repetindo-a em 1815 juntamente com *L'oro non compra amore*. Também Adelaide Malanotte, em 1811 em Ravena, juntou as duas óperas.

[33] Carta de Isabella Velo Scroffa à mãe, Ottavia Negri Velo, datada de Vicenza, 26 de agosto de 1812, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. E.132, lettera I, 76.

[34] Francesco Testa, "Epigramma", in *Versi a Elisabetta Gafforini prima cantante di camera di S. M. il Re d'Italia che rappresenta l'opera "La dama soldato" nel Teatro Eretenio di Vicenza l'estate dell'anno 1812*, Vicenza, Tipografia Paroni, li 29 del mese di agosto l'anno 1812, pág. 7.

[35] SegundoVasconcellos (1870, 85), a partitura autógrafa pertenceu a certa altura ao Conde do Farrobo, para passar depois para as mãos do próprio Vasconcellos.



Quadro IX: Elisabetta Gafforini, gravura de João Cardini.

no frontispício é, portanto, uma garantia de fidelidade. Mas a parte de Lisetta que encontramos nesta fonte não pode ter sido escrita para Elisabetta Gafforini: muito aguda, de verdadeiro soprano, enquanto Gafforini era já à época um contralto, como demonstra a tessitura da Contessa em *La dama soldato* de Fioravanti que ela cantou em Lisboa no ano seguinte[36]. Em Nápoles conserva-se uma cópia de *L'oro non compra amore* que certamente serviu para a récita de 1812 com a Gafforini: a parte de Lisetta é definitivamente de contralto. Comparando a ária do primeiro ato "Qual piacere e qual diletto": na cópia napolitana está em Dó maior, com fagote *obbligato*; na cópia de Casimiro é baixada um tom, mas a parte vocal é depois transposta à oitava superior, não textualmente, mas com ajustes frequentes e o instrumento

[36] Segundo a partitura do ato I conservada em *P-La* (47-III-9), que tem a data 2 de dezembro de 1805, a extensão da parte cantada de Gafforini compreende-se entre o Sib^2 e o Mib^4, ou seja, uma quinta sob a extensão de Lisetta em *Oro non compra amore*. Agradecemos a David Cranmer por nos ter fornecido esta informação.

obbligato é o oboé, com uma linha melódica que não é a simples transposição da do fagote, mas uma adaptação às características do novo instrumento. A crítica acima referida de *Il Corriere Milanese* confirma que também no Scala (1808) Gafforini cantou uma ária com fagote *obbligato*[37].

Reforça-se, assim, a hipótese de que a cópia de Casimiro não reflete a primeira versão da ópera (1804), mas sim uma sua reelaboração para uma Lisetta transformada em soprano, realizada por Portugal em ocasião da encenação de *L'oro non compra amore* em Lisboa em 1810, tendo como protagonista o soprano Marianna Scaramelli (a qual, como a Gafforini em 1804, gozou de um benefício na noite em questão). No ano seguinte, Scaramelli interpretou a ópera no Rio de Janeiro: com "música toda nova", diz o libreto brasileiro talvez exagerando; mas em relação a 1804 houve, contudo, a intervenção do autor.

Tal hipótese parece confirmada também pelo facto que na representação documental de *L'oro non compra amore* não encontramos sopranos na parte de Lisetta antes de 1810, e também depois deste ano este papel vem cantado principalmente por contraltos – todos célebres intérpretes de Rossini –, não só por Gafforini[38]: em particular Maria Marcolini (Bolonha 1810, Milão 1811, Ferrara 1812, Pádua 1812, Veneza 1813, Bolonha 1814, Roma 1817), Adelaide Malanotte (Ravena 1811, Génova 1816), Geltrude Righetti-Giorgi (Roma 1816, substituindo Sessi, e Florença 1816), Carolina Bassi (Voghera 1820); só ocasionalmente encontram-se sopranos agudos como Rosa Morandi (Trieste 1819) ou Lorenza Correa (Madrid 1819). É verdade que nunca saberemos o que cantaram essas *prime donne*, quais as notas precisas e ainda quais as árias (a terceira de Lisetta falta significativamente na partitura de Londres), mas é igualmente verdade que a cópia transmitida por Casimiro é muito aguda para poder provavelmente gerar uma longa tradição interpretativa da parte de tantos contraltos célebres. Para chegar a uma resposta definitiva, será necessário ainda recolher todas as fontes manuscritas sobreviventes, cruzando-as com os libretos das representações singulares, para perceber em qual produção teatral possam ter sido usadas: uma tarefa árdua, para quem um dia se dedicará a produzir a edição crítica da ópera[39].

---

[37] "Chiuderemo questo articolo col dire una parola sull'aria nel primo atto della // Gafforini. È là dove quest'attrice fa prova di quanto vaglia. Essa si stabilisce l'emula di un eccelente *fagotto obbligato:* La lotta è interessante, degna d'essere udita, ed ammirata!" (P. 1808; cf. nota 31.)

[38] Os nomes que se seguem foram todos primeiros intérpretes de pelo menos uma ópera de Rossini. Sabe-se que Rossini havia feito contacto com a Gafforini para a estreia de *Il barbiere di Siviglia*, mas esta recusou (Celani 1915, 47) e parece não ter cantado qualquer ópera de Rossini durante toda a sua carreira.

[39] Ao momento, sabe-se da presença de partituras manuscritas em *E-Mc*, *F-Pn*, *GB-Lcm,*

O interesse por *L'oro non compra amore* não acaba com Marcos Portugal. Pela ocasião da representação napolitana de 1812, o compositor Pietro Raimondi escreveu duas árias novas para o *buffo* Andrea Verni na parte de Giorgio[40]. Em bibliotecas italianas conservam-se ainda dois trechos soltos atribuídos a Pietro Generali, embora o título *L'oro non compra amore* não figure no elenco das suas óperas teatrais: são provavelmente, portanto, números de substituição, dois entre muitos que Generali forneceu às obras de outros[41]. Uma ópera com o mesmo título encontra-se, por sua vez, no catálogo de Pietro Carlo Guglielmi (Senigallia, Teatro Condominiale, Feira de 1811). Existe depois Leopoldo Zamboni, que começa a sua carreira de compositor em Veneza, a 24 de abril de 1825, apresentando uma sua *Oro non compra amore* no mesmo Teatro in San Benedetto no qual 30 anos antes se havia estreado a ópera de Caruso (mas o libreto é inteiramente novo)[42].

Pois bem, Leopoldo Zamboni era filho do célebre *buffo* Luigi Zamboni (o primeiro intérprete de Fígaro e autor dos *recitativi secchi* em *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini) (Beghelli 2008), o qual cantou *L'oro non compra amore* de Marcos Portugal, na récita romana de 1817. Luigi era cunhado de Elisabetta e marido de Marianna Gafforini[43]. Assim, desde a Gafforini que havia cantado em Veneza a ópera de Caruso ao Zamboni que em Veneza

---

I-Mr, *Nc*, *P-Lant* (ato I), *VV* (ato II) e *US-Bu*. A estas juntam-se as partituras de números musicais soltos espalhados por várias bibliotecas. Também entre estas se encontra uma transposição para o trecho, talvez, mais famosa da partitura naquela época: o dueto Lisetta-Giorgio "Signora, mi perdoni" (II 6), num manuscrito do Conservatorio G. Verdi de Milão (*I-Mc* Noseda P.1.10), escrita em Sol Maior em vez de Fá.

[40] São a ária "Già che siete sì cortese" e "È l'uomo un can barbone", inseridas na partitura napolitana. O manuscrito da segunda ária indica: "Fatta per il Sig. Andrea Verni da Pietro Raimondi in Genova la Primavera dell'Anno 1807", mas nenhuma récita de *L'oro non compra amore* está registada em Génova naquela data (cf. Iovino *et al.* 1993). Sem motivo, o catálogo online da Biblioteca del Conservatorio di Napoli atribuia Raimondi também a ária de Lisetta "Qual piacere e qual diletto" (aquela com instrumento *obbligato* da qual já se falou).

[41] Trata-se da ária "Serbo in petto un cuor sincero" e do dueto "Oh, un signore. – Oh, una dama".

[42] Haveria antigos reportórios *L'oro non compra amore* também entre as últimas obras de Giovanni Paisiello (por exemplo, De Boni 1852, 735), mas não há nenhuma prova para dar crédito a tal notícia. A suposta data de composição sugere um mal-entendido com a ópera de Marcos Portugal no Scala em 1808. O tema prosperava também no teatro declamado: uma comédia de igual nome foi por fim promulgada ao Teatro Carcano de Milão em 1828 pela Compagnia drammatica Fabbri (cf. *I Teatri*, de 10 de dezembro de 1828, 595).

[43] *Redattore del Reno*, 27 de maio de 1809, 168.

compôs a última ópera com aquele título, tudo rodeou uma mesma família que tanta importância teve para a ópera italiana, de Veneza a Lisboa e de volta a Veneza.

Bibliografia

BARBIERI, Luigi. *Crema artistica*. Crema: Tip. G. Anselmi, 1888.

BEGHELLI, Marco. "Wer hat die Rezitative von Rossinis *Il barbiere di Siviglia* komponiert?", *La Gazzetta. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft*, XVIII, 2008, 3-17.

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

BONI, Filippo de. *Biografia degli artisti, ovvero Dizionario della vita e delle opere dei pittori, degli scultori, degli intagliatori, dei tipografi e dei musici di ogni nazione*. Venezia: Santini, 1852.

CAMBIASI, Pompeo. *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano, 1778-1872*. Milano: Ricordi, 1872.

_____. *Teatro di Varese: (1776-1891): note*. Milano: Ricordi, 1891.

CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Impr. de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878.

CARVALHAES, Manoel Pereira Peixoto d'Almeida. *Marcos Portugal na sua musica dramatica: Historicas investigações*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1910, Suplemento, 1916.

CELANI, Enrico. "Musica e musicista a Roma (1750-1850)", parte III, in *Rivista musicale italiana*, XXII, 1915, 1-56.

CINELLI, Carlo. *Memorie cronistoriche del Teatro di Pesaro dall'anno 1637 al 1897*. Pesaro: Tipografia A. Nobili, 1898.

D., P. [DONATI, Paulo]. *Cronologia drammatica, pantomimica e comica del Ducale Teatro di Parma*. Parma: Giuseppe Paganino, 1830.

FABBRI, Paolo e BERTIERI, Maria Chiara (ed.). *I teatri di Ferrara: il Comunale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2004, 2 v.

FERRARI, Paolo Emilio. *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma, dall'anno 1628 all'anno 1883*. Parma: Battei, 1884.

Indice o sia Catalogo dei teatrali spettacoli musicali italiani di tutta l'Europa, incominciando dalla quaresima 1819 a tutto il Carnaval 1820, Roma, Giulio Cesare Martorelli, 1820.

Indice ossia Catalogo dei teatrali spettacoli musicali italiani di tutta l'Europa, incominciando dalla quaresima 1821 a tutto il Carnaval 1822, Roma, Giulio Cesare Martorelli, 1822.

IOVINO, Roberto, et al. (ed.). *I paloscenici della lírica: cronologia, dal Falcone al nuovo Carlo Felice, 1645-1992*. Genova: Sagep, 1993.

KÜHL, Paulo. *Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)*. 2003. <http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf> (última consulta 12/09/2012).

LEVI, Vito, BOTTERI, Guido e BREMINI, Irineo. *Il Comunale di Trieste*. Udine: Del Bianco, [1962].

MARAGLIANO, Alessandro. *I teatri di Voghera: cronistoria*. Casteggio: Tipografia Cerri, 1901.

MOSCA, Leopoldo e MANZATO, Clorindo. *I teatri di Adria*, cronologia online <http://digilander.libero.it/teatrocomunale.adria> (última consulta 27/07/2012).

ROSCIONI, Carlo Marinelli (ed.). *Il Teatro di San Carlo*: *la cronologia 1737-1987*. Napoli: Guida, 1987, 140.

TINTORI, Giampiero. *Duecento anni di Teatro alla Scala: Cronologia*. Bergamo: Grafica Gutenberg, 1979.

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os musicos portuguezes: biografia-bibliografia*. Porto: Imprensa Portugueza, 1870.

XIII

AS ÓPERAS ITALIANAS: PASTICHES E ATRIBUIÇÕES PROBLEMÁTICAS

David Cranmer
FCSH, Universidade Nova de Lisboa

Estabelecer o que constitui exatamente o cânone da música dramática italiana de Marcos Portugal não é tarefa fácil. Surgem mitos e discrepâncias, para além de atribuições apenas parcialmente corretas ou simplesmente equivocadas. Carvalhaes (1910/1916) procurou verificar cada caso eventualmente duvidoso, conforme as informações disponíveis e, como habitualmente, analisou rigorosamente as fontes que usou. Passado um século, no entanto, e à luz de fontes adicionais, o presente texto visa revisitar este problema, expondo os dados relevantes até agora encontrados, assim como propor as ilações mais plausíveis que deles se devem tirar.

Fétis (1866), para além da biografia bastante destorcida que fornece sobre Marcos Portugal[1], na sua listagem de óperas italianas do compositor aponta várias como anteriores a 1792, ano em que se sabe que este viajou pela primeira vez para Itália. Assim sendo, *L'eroe cinese* (Turim, 1788), *L'astuta* (Florença, 1790) e *Il molinaro* (Veneza, 1790), citados pelo autor, devem ser consideradas equivocadas. *La bacchetta portentosa* (Génova, 1788, segundo Fétis) e *Il ciabbatino* (a ópera N.º 23.º da lista) são títulos alternativos para *Le donne cambiate* (Veneza, 1797). Fora destas, para além de erros respeitantes a lugares de estreias e datas, vale referir que na sua lista, o N.º 8.º *Il filosofo sedicente*, é um título alternativo para *Non irritar le donne* (Veneza, 1799) e o N.º 19.º, *Il muto per astuzia*, não tem confirmação

[1] Cf. a análise crítica de Fétis no capítulo I, "Marcos António Portugal (1762-1830): estudo biográfico", de António Jorge Marques.

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 277-288.**

da sua atribuição através de qualquer outra fonte. A ópera homónima de Marcello da Capua foi estreada no Teatro San Moisè, em Veneza, a 9 de janeiro de 1799, sendo possível que tenha tido como parceiro, num duplo cartaz, *Non irritar le donne*, e daí talvez a troca de atribuição. Debruçar-nos-emos sobre *Omar re di Termagene*, *Zulema e Selimo* e *Adriano in Siria*, também referidos por Fétis (N.ºs 20.º, 23.º e 24.º, respetivamente), entre os pastiches associados a Domenico Mombelli, em baixo.

A *Relação Autógrafa* (RA) refere duas óperas para as quais não encontrámos qualquer outra referência, enquanto outras, para as quais temos uma ou outra fonte fidedigna, são omissas neste documento. Para *L'avventuriere* (Florença, Teatro particular, 1795) e *La villa* (mencionada como a versão original italiana de *A caza de campo*, Lisboa, Teatro da Rua dos Condes, 1802), ambas referidas na RA, não foi encontrado qualquer libreto, partitura ou trecho solto. Contudo, dada a natureza desta fonte, não podemos simplesmente descontar estas obras, devendo-se considerá-las, pelo contrário, como tendo sido compostas e encenadas na altura mas entretanto perdidas.

Pelo contrário, existe o libreto para o *intermezzo* em um ato, *Lo stratagemma o siano i due sordi*, com texto de "C. M." [Cosimo Mazzini] e música "del celebre Sig. Maest. Marco Portogallo", em que consta ter sido estreado no Teatro della Pallacorda, em Florença, no Carnaval de 1795. De vários pontos de vista é problemático, para além da sua ausência da RA. Tanto quanto percebemos, Marcos Portugal estava em Lisboa nesta altura. Era regra, nos contratos da época, o compositor ter obrigação de dirigir as três primeiras récitas, o que não teria sido possível se se encontrava na capital portuguesa. Mais a mais, não existe qualquer partitura nem trecho que pudesse confirmar a atribuição. No entanto, hipóteses de vários eventuais lapsos de impressão no libreto foram investigadas e sistematicamente eliminadas. A data quer da encenação, quer da impressão está confirmada pelo facto de o mesmo elenco ter atuado noutras óperas neste teatro, na mesma temporada, nunca mais tendo cantado o mesmo conjunto em qualquer outro teatro. Nem parece tratar-se de um pastiche, pois nenhum dos números se encontra igualmente numa outra ópera composta pelo compositor até esta data. Embora o texto se baseie no libreto de *Il matrimonio improvviso*, de Giuseppe Foppa, musicado pouco antes por Ferdinando Paer (Veneza, 1794), uma comparação dos dois textos revela que as alterações introduzidas por Cosimo Mazzini são demasiadamente generalizadas e profundas, caraterísticas de um novo libreto e não de uma mera modificação de certas passagens, para se pôr a hipótese de *Lo stratagemma* ser simplesmente uma nova encenação da ópera de Paer com as adaptações habituais, ou mesmo a ópera de Paer com algum novo material de Marcos Portugal. Em resumo, apesar da sua ausência na RA, do problema do paradeiro do compositor no inverno de

1794-95, e da falta de outras fontes que pudessem confirmar a atribuição, devemos admitir *Lo stratagemma* ao cânone.

Outro *intermezzo* que falta na RA é *L'amore industrioso*, do qual existem quatro exemplares manuscritos soltos da *canzonetta* "Con la dolcezza", todos em redução para voz e piano. Destes, um (*P-Ln* F.C.R 168//66) não deixa qualquer margem de dúvida quanto à atribuição ou à obra que integra, pois a partitura é autógrafa, com o título, na página de rosto, "Recitativo e Canzonetta / Nell'intermezzo intitulato / L'amore industrioso. / Con acompanhamento de / Forte-Piano. / Musica de Marcos Portugal". Destinada à personagem Lindora, esta redução foi preparada, no Brasil, para uso de Sua Alteza Real D. Isabel Maria[2]. Os três manuscritos restantes, todos eles cópias, onde "Con la dolcezza" é designada por *cavatina*, em vez de *canzonetta*, encontram-se em bibliotecas romanas[3], o que nos leva a supor que pertença ao período italiano do compositor. Na ausência de evidência ao contrário, chega-se à conclusão de este *intermezzo* ter sido integralmente de Marcos Portugal e não apenas este número. Não foi encontrado, no entanto, qualquer libreto, partitura ou outro trecho que lhe pertencesse. Vale a pena apontar que nada tem a ver com o *dramma giocoso* homónimo de João de Sousa Carvalho.

Existe uma série de libretos de óperas atribuídas a Marcos Portugal, mas que são, na realidade, nada mais do que pastiches contendo apenas alguma música comprovadamente sua, sendo a maioria dos números musicais da autoria de outros compositores. Em quase todos os casos envolvem um de dois cantores: o soprano Marianna Sessi ou o tenor Domenico Mombelli.

Marianna Sessi afeiçoou-se muito particularmente por *Artaserse* (Lisboa, 1806), a única ópera de Marcos Portugal em que atuou, em Lisboa, tendo desempenhado, na encenação original, o papel de Mandane. Partindo da capital portuguesa no fim da temporada de 1806-07, terá viajado, com toda a probabilidade, diretamente para o porto de Livorno, pois é nesta cidade, no Teatro Carlo Ludovico, já na Primavera de 1807, que atuou em *Tito Vespasiano*, conforme o libreto impresso, ou *La clemenza di Tito*, conforme a partitura correspondente[4], atribuído, em ambos os casos, a Marcos Portugal. No entanto, na realidade era constituído por números soltos de um leque de compositores, entre os quais vários trechos de Mozart (de *La clemenza di Tito*), um de Farinelli (de *I riti di Efeso*) e (apenas) dois de Marcos Portugal (de *Artaserse*),

[2] Cf. capítulo XXIII, "Os álbuns de Suas Altezas Reais […]", de Manuela Morilleau Oliveira.

[3] *I-Rasc* Accademico A-Ms-229 e 415; *I-Rdp* Ms. 98.32.

[4] *I-PAc* Borbone 256-257. Em relação aos trechos usados nesta produção, assim como noutras produções relacionadas, cf. Collins (2010).

sendo que Sessi cantara em todas estas três óperas em Lisboa. Os excertos do nosso compositor são, no Ato I Cena 8, "Sospirando, afflitto e mesto" (= *Artaserse* II 13, com o texto "Palpitando, afflitta, e sola") e no Ato II Cena 6 "Frenar non posso il pianto" (= *Artaserse* I 6).



Quadro I: Marianna Sessi (gravura de J. Maina Dalmate, Viena, [1811])

No Outono do mesmo ano, encenou-se no outro teatro livornense, o Teatro degli Avvalorati, *Giulietta e Romeo* de Zingarelli, com Sessi no papel de Romeo. Talvez já aqui, mas comprovadamente no Teatro della Pergola, em Florença, na Primavera de 1808, onde atuou no mesmo papel, o soprano substituiu o Final do Ato I, por outro que começa "È confusa la mia mente". De facto, este ensemble pode ser identificado como o quinteto "Sono desta, o pur traveggo", omitindo a primeira secção, de *Artaserse* Ato I Cena 9[5]. As personagens indicadas em todos os quatro exemplares manuscritos conhecidos de "È confusa la mia mente" são as de *Giulietta e Romeo* (Romeo, Giulietta, Matilde, Evandro, Gilberto, normalmente por esta ordem), mas a música é a de Marcos Portugal[6]. Na Cena 8 do mesmo ato da produção

[5] No libreto da produção lê-se "È confuso il meu pensamento", mas o texto seguinte é a continuação de "È confusa la mia mente".

[6] Os manuscritos encontram-se em *I-Mc* Noseda P.1.17, *Rsc* Accademico A-Ms-213, *PAc* Borbone 2685/I-VII e *PEsp* M.CXXIX.30.

florentina, Sessi introduziu outra surpresa, a já referida ária "Sospirando, afflitto e mesto", a qual iria cantar noutras produções posteriores, em Nápoles, no ano seguinte (Collins 2010, 28), e em Paris, em 1812 e 1816[7]. Claro que as edições impressas dos respetivos libretos não fazem qualquer referência ao verdadeiro compositor destes números, cuja identidade terá passado despercebida, portanto, pelo público.

Em Londres, no King's Theatre, a 3 de junho de 1815, estreou-se "Barsene, Regina di Lidia; a serious drama in two acts. [...] The poetry by Signor Caravita. The music by M. Portogallo."[8] A protagonista, Marianna Sessi, no papel da rainha Barsene, como seria de esperar, cantou, na devida altura (Ato II Cena 10), "Sospirando, afflitto e mesto". Nem deve surpreender que "È confusa la mia mente" surge igualmente nesta ópera, no Final do Ato II. Da mesma maneira como bastaram dois trechos de *Artaserse* para que *Tito Vespasiano* fosse atribuído a Marcos Portugal, no caso de *Barsene regina di Lidia*, dois também foram suficientes. O resto deste pastiche terá sido de outros compositores. No que diz respeito a uma destas árias, "Ah! che non serve il piangere" (*Barsene* I 3), identificável como sendo de *Alzira* (I 5), de Nicola Manfroce, voltaremos a fazer referência em breve.

Se Sessi atuou em apenas uma estreia absoluta de Marcos Portugal, Domenico Mombelli distingue-se pelo elevado número (três estreias em Itália e oito em Lisboa). Apesar disso, como adiante verificaremos, foi mais uma vez *Artaserse*, em especial, que ganhou a sua admiração. Durante os anos passados em Lisboa, duas das suas filhas – Maria Ester e Anna – debutaram-se no Real Teatro de São Carlos. Com elas e o baixo Ludovico Olivieri, cantor que conhecera já em Nápoles, em 1801, e que viajara com a família Mombelli para Lisboa em 1803, criou uma companhia. Três óperas atribuídas a Marcos Portugal associam-se a esta companhia – *Omar re di Termagene*, *Zulema e Selimo* e *Adriano in Siria* – todas, como já se verificou, referidas por Fétis.

No caso de *Omar re di Termagene*, não foi encontrado qualquer libreto correspondente, sendo provável nunca ter chegado a ser impresso. Citando fontes secundárias, Carvalhaes informa-nos de duas produções no Teatro de Modena, a 13 de outubro de 1810 e 27 de maio de 1813, e uma terceira no Teatro Carcano, em Milão, no Verão de 1813, envolvendo a companhia de Domenico Mombelli. Embora não exista qualquer partitura completa, foram conservados cinco números, designadamente (por ordem aleatória):

---

[7] A identificação e uso do "Final" "È confusa la mia mente" ocorreu demasiadamente tarde para se poder verificar se também foi usado nas produções livornense, napolitana e parisienses.

[8] Conforme o respetivo libreto.



Quadro II: Domenico Mombelli
(gravura de João Cardini, Lisboa, ca. 1804)

1 Coro e aria "Vieni o figlia" (Omar)
2 Scena e duetto "Tu l'ami" (Fattima, Omar)
3 Scena e aria "Non ti son padre" (Omar)
4 Quartetto "Sono desta oppur traveggo" (Fattima, Corina, Omar, Tamoro)
5 Aria "Al genitor che t'ama" (Corina)

Os dois primeiros conservam-se no Conservatório de Faenza[9]; os três restantes na Biblioteca Musical Francesco Greggiati, em Ostiglia[10]. Destes cinco números, três são identificáveis como pertencentes originalmente a óperas de Marcos Portugal: "Tu l'ami" de *Il ritorno di Serse* (II 4), "Non ti son padre" e "Sono desta oppur traveggo" de *Artaserse* (ambos de I 9). Não foi possível identificar os dois restantes. Esta ópera constitui claramente, portanto, um pastiche. Vale recordar que Mombelli atuou no papel do protagonista principal na estreia absoluta de *Il ritorno di Serse* (Florença, 1797),

[9] Com as cotas A.VII.46 e 47, respetivamente.

[10] Com as cotas M. Mus. B 189/6, M. Mus. B 1273 e M. Mus. B 1274, respetivamente. A pasta M. Mus. B 1273 contém as partes vocais de Omar, Tamoro e Corina, para além da partitura orquestral; M. Mus. B 1275 é uma redução para canto e guitarra da ária "Al genitor che t'ama", datada de 1812.

assim como na segunda versão da mesma ópera, com o título *Argenide o sia il ritorno di Serse* (Lisboa, 1804), quando Olivieri desempenhou o papel de Meraspe; Olivieri, por sua vez, foi o protagonista principal de *Artaserse*, quando Mombelli cantou o papel de Artabano.

Para *Zulema e Selimo*, pastiche encenado no Teatro Rè, em Milão, no Outono de 1815, pela família Mombelli, desta vez com o barítono Pio Botticelli, existe apenas o libreto impresso. Desta fonte verifica-se que foram aproveitados, no Ato II Cena 4, os mesmos dois trechos de *Artaserse* encontrados em *Omar re di Termagene*. Adicionalmente, também de *Artaserse* (I 6) foi introduzida a ária "Frenar non posso il pianto", no Ato I Cena 3, para além de "Per queste amare lagrime", de *La morte di Mitridate* (II 9; Lisboa, 1806). Neste caso, portanto, quatro números terão sido da autoria de Marcos Portugal.

Adriano in Siria apresenta dificuldades bastante diferentes no que diz respeito à sua atribuição, visto que os dados disponíveis são bastante incompletos e parcialmente contraditórios. Em primeiro lugar, na RA, não há qualquer referência a uma ópera intitulada *Adriano in Siria*. Pelo contrário, o texto de um dos trechos operáticos que o compositor arranjou para as aulas de canto das Infantas Maria Francisca de Assis e Isabel Maria, o *duettino* "Se non ti moro allato", é do final do Ato I de *Adriano in Siria*, de Pietro Metastasio[11]. Na página de rosto da respetiva partitura, que é autógrafa de Marcos Portugal, consta: "P.ª uzo das Serenissimas Senhoras Infantas / D. Maria Francisca, e D. Izabel Maria. / Nell'Adriano. / Duetto. / col piano forte. / Muzica de Marcos Portugal". Ou seja, apesar da sua ausência na RA, o compositor assume a composição deste dueto e, por extrapolação, em princípio, de uma ópera *Adriano* [*in Siria*]. Neste sentido, trata-se de um caso igual ao *intermezzo L'amor industrioso*. Ao contrário deste, no entanto, existem outras fontes que propõem ou permitem propor a hipótese de este também ter sido um pastiche.

Carvalhaes (1910) regista três produções confirmadas, todas com a companhia de Mombelli: Como, Teatro Nuovo, Verão de 1813; Verona, Teatro Filarmonico, Carnaval de 1814; Milão, Teatro Rè, Carnaval de 1815. No Suplemento (1916) vem confirmar uma produção anterior, no Teatro Nuovo, em Pádua, para a Feira de Santo António, em junho de 1809. No volume original, este autor desconfiava *Adriano in Siria* ter sido um pastiche, opinião que veio reforçada no Suplemento na sequência da sua correspondência entretanto trocada com Giuseppe Pavan. Como já tivemos oportunidade de verificar (cf. Capítulo II, "O Teatro do Salitre"), Pavan nem sempre era uma fonte fiável.

---

[11] *P-Ln* CN 198//2.

Foi-nos possível apenas consultar os libretos para as produções de Como e de Milão. Estes, no entanto, permitem levantar e responder certas questões. A primeira observação que se deve fazer diz respeito aos respetivos elencos destas duas produções. Dos quatro papéis principais, em ambas atuaram os três Mombelli: Domenico (Osroa), Ester (Emirena) e Anna (Farnaspe). Em Como o papel de Adriano foi desempenhado por Ludovico Olivieri, em Milão por Pio Botticelli. Curiosamente, esta mudança não se repercutiu em termos de alterações a nível dos números cantados. Adriano cantou a mesma ária com coro como Introduzione (I 1), assim como a ária "Tutti nemici, e rei" (Como II 8, Milão II 6), um de apenas dois números com texto ainda metastasiano. Da mesma forma, Domenico Mombelli manteve intacto o seu papel. Onde se observam diferenças mais profundas é nos papéis de Emirena e Farnaspe, cantados pelas suas filhas. Destas alterações, de longe a mais importante é a substituição do final do Ato I, o dueto "Se non ti moro allato", o outro número com texto de Metastasio, e o único na ópera toda para a qual é conservada uma música de Marcos Portugal, já mencionada.

Pelo contrário, sobressai um momento estável no papel de Farnaspe, a *scena ed aria* "Tu che accendi […] Di tanti palpiti" (Como II 3, Milão II 2), que nada tem a ver com Marcos Portugal, sendo antes o número mais conhecido de *Tancredi*, de Gioachino Rossini (I 5)[12]. Visto, porém, que esta ópera foi estreada no Teatro La Fenice, em Veneza, no Carnaval de 1813, portanto apenas meses antes da encenação de *Adriano in Siria* em Como, a referida *scena ed aria* não poderia ter integrado a produção original desta ópera em 1809. À exceção desta ária, que não fez parte da versão original, não foi possível identificar qualquer outro trecho como pertencendo a outra ópera. Em especial, diferente de *Omar re di Termagene* e *Zulema e Selimo*, onde são evidentes os trechos tirados de óperas de Marcos Portugal já existentes, não se encontra qualquer número das suas óperas anteriores em *Adriano in Siria*. De facto, a única circunstância que se opõe à aceitação desta ópera como "genuinamente" do nosso compositor é o facto de este ter estado em Lisboa e não em Pádua, em junho de 1809.

No entanto, outras circunstâncias permitem uma explicação perfeitamente plausível, mais consistente do que uma simples conjetura. Quando os franceses ocuparam Lisboa, no final de novembro de 1807, Domenico Mombelli e Ludovico Olivieri integraram a companhia do Teatro de S. Carlos. Maria Ester cantava no mesmo teatro, embora com uma regulari-

[12] Carvalhaes (1910, 27) indica que o libreto para a produção de Verona também inclui este número, sem indicar, no entanto, onde viu o mesmo, que não existe na sua própria coleção, ou se recebeu esta informação de um dos seus correspondentes, por exemplo, Giuseppe Pavan.

dade menos frequente. Anna tinha cantado uma só vez, na primavera de 1806. No final dessa temporada, na Quaresma de 1808, partiram todos para Itália. A próxima intervenção operática conhecida de qualquer um destes é precisamente na Feira de S. António, em Pádua, em junho de 1809, já como companhia. Como é bem conhecido, em 1808, Domenico Mombelli encomendou ao jovem Rossini a ópera séria *Demetrio e Polibio*, que a sua companhia só chegaria a encenar em 1812.

Marcos Portugal, por sua vez, devido provavelmente ao peso de encomendas do Príncipe Regente para música religiosa destinada à Basílica de Mafra, não renovou o seu contrato no Teatro de S. Carlos após a temporada de 1806-07. Com a partida da Família Real para o Brasil, carecendo de vários meses do seu ordenado, no inverno de 1807-08 ter-se-á encontrado, na prática, sem emprego, e em apuros financeiros. Se um Mombelli, um colega profissional e provavelmente amigo desde os dias passados em Itália, lhe tivesse proposto a encomenda particular de uma ópera para a sua futura companhia "en famille", Marcos não teria recusado. O resultado terá sido *Adriano in Siria*, composto em Lisboa, levado para a Itália em 1808 e encenado no ano seguinte quando a nova companhia inaugurou as suas atividades. De 1813 a 1815, passados já alguns anos, era preciso atualizar a música, substituindo números compostos por Portugal por outros mais recentes, tais como o "hit" de Rossini, "Di tanti palpiti" – uma tarefa assumida pela nova geração. Muito possivelmente o compositor nunca chegou a saber das encenações de *Adriano in Siria* e daí a sua não inclusão na RA, uma ópera efetivamente perdida para ele e hoje em dia representada por apenas um dueto com acompanhamento de fortepiano.

As duas óperas atribuídas a Marcos Portugal ainda por tratar – *Il tutore e la pupilla* e *Il trionfo di Gusmano* – diferem significativamente das já discutidas e entre si. Das duas, *Il tutore e la pupilla* é a que menos dificuldades apresenta. Não é referida na RA, nem foi conservado qualquer libreto, mas existem duas partituras integrais, ambas com atribuições inequívocas e ambas com ligações florentinas. A primeira, conservada na Biblioteca da Accademia di Santa Cecilia, em Roma, explicita esta ligação na folha de rosto "Il Tutore e la Pupilla / Farsetta in Musica a quattro Voci / Scritta in Firenze dal Sig.r / Marco Portogallo"[13]. A segunda, "Il Tutore e la Pupilla / Intermezzo / Del Sig.re Maestro Portogallo", conservada no Conservatorio Luigi Cherubini, em Florença, pertence ao espólio de Ferdinando III, Grão-Duque de Toscana, tendo sido copiado por um escriba germanófono, provavelmente em Salzburgo ou Würzburg, nos anos do seu exílio napoleónico[14].

[13] *I-Rsc* Accademico MS 4939.

[14] *I-Fc* F.P. T 395. Ferdinando III reinou como Grão-Duque de Toscana de 1790 a 1801

Esta ópera é claramente um pastiche, com quatro números facilmente identificáveis como sendo da autoria de Marcos Portugal. A abertura e o dueto de Fumino e Vespetta (U 8) são de *Lo spazzacamino principe* (abertura e U 5); a cavatina de Fumino (U 5) é "Con la dolcezza", de *L'amor industrioso*[15]; a Cavatina de Lindora (U 8?) "Per amar abbiamo il core" é o número mais popular de *La donna di genio volubile* (II 7). A proporção bastante elevada de números pelo mesmo compositor (4 de 9, se incluirmos a abertura), uma prática pouco habitual nos pastiches, levanta a pergunta se não poderia ter sido o próprio compositor a juntar estes "favoritos" para uma encomenda particular (talvez do próprio Grão-Duque Ferdinando), compondo os restantes números. Na Primavera de 1797 Marcos Portugal encenou a sua última ópera florentina, *Il ritorno di Serse*. Teria tido tempo quer antes, quer depois para um trabalho nesta escala mais modesta. Não é a única hipótese mas também não é de descartar[16].

À primeira vista, *Il trionfo di Gusmano*, estreado em Lisboa, no Teatro de S. Carlos, para a noite de benefício da cantora Felice Vergé, a 10 de junho de 1816, não apresenta dificuldades. A atribuição no libreto é inequívoca. O único trecho musical conservado, do dueto "Vieni t'affretta al tempio", existente na Biblioteca do Real Palácio de Madrid, não só o atribui a Marcos Portugal, mas indica que tinha sido cantado por D. Andres e Luigi Mari a 17 de março de 1821. Luigi Mari desempenhou o papel de Gusmano em Lisboa e outra vez em Madrid, no Teatro del Principe, a 21 de junho de 1821, quando o título da ópera foi *Alzira*. Apesar da ausência do compositor, no Rio de Janeiro, Carvalhaes não levantou questões acerca da autoria desta ópera. Apenas o presente autor (Cranmer 1997, I, 57) propôs que fosse considerado um pastiche, com base na ária que tem em comum com *Barsene regina di Lidia*, um pastiche já comprovado.

Acontece, no entanto, que a ária em questão, "Ah! che non serve il piangere" (*Gusmano* I 4 e *Barsene* I 3), como já verificámos, não é afinal da autoria de Marcos Portugal, tendo sido identificada entretanto como pertencendo à ópera séria *Alzira* (I 5), de Nicola Manfroce. A comparação entre o libreto da estreia de *Alzira* (Roma, Teatro Valle, Outuno de 1810) e o

---

e outra vez de 1814 a 1824. Durante a ocupação de Itália por Napoleão e os seus satélites, foi sucessivamente Grão-Duque de Salzburgo, de 1803 a 1806, e de Würzburg, de 1806 a 1814.

[15] Visto que a partitura autógrafa desta cavatina ou *canzonetta* tem acompanhamento para fortepiano, assim como os outros exemplares soltos, a versão nas partituras de *Il tutore e la pupilla*, com acompanhamento de cordas, é importante por nos fornecer o que, em princípio, terá sido a orquestração original deste número.

[16] Carvalhaes (1916, 59) identifica este *intermezzo* com *Rinaldo d'Aste*. Contudo, nada tem a ver com este.

de *Il trionfo di Gusmano*, revela que são essencialmente iguais. Para além de secções cortadas em *Gusmano*, ligeiras variantes textuais, e dois números substituídos (nas cenas II 8 e 9 de *Gusmano*) os dois libretos são idênticos. Para além disso, o dueto "Vieni t'affretta al tempio", é igual ao de Manfroce para *Alzira*, na sua música para além do seu texto[17]. Portanto, conclui-se que, para todos os devidos efeitos, *Il trionfo di Gusmano* não é senão a *Alzira* de Manfroce disfarçada e que as atribuições, quer do seu libreto, quer do dueto referido, são equivocadas.

A explicação mais plausível é esta: Felice Vergé e Luigi Mari cantaram a *Alzira* de Manfroce no Teatro della Pergola, em Florença, no Outono de 1813, respetivamente nos papéis de Zamoro (*primo uomo*) e Gusmano. Felice Vergé entendeu escolher esta ópera, que ambos já conheciam (e da qual provavelmente possuíam a partitura), para o seu benefício em junho de 1816. Receando que Manfroce era um compositor completamente desconhecido em Lisboa, numa récita cujo objetivo era fazer bom lucro, entenderam simplesmente mudar a atribuição para um compositor local e respeitado, mas ausente. Embora concebível que uma das árias substituídas seja, de facto, de Marcos Portugal, se for esse o caso, substituíram o seu texto, tornando-a irreconhecível para nós. Mudaram o título, que refere à *prima donna*, pouco desejável quando o beneficiário era o *primo uomo*. Em Madrid, o título reverteu-se ao original, não existindo mais motivo por manter o novo, mas sem a "correção" da atribuição.

Existe uma série de pastiches assumidos (em que o compositor de cada número é explicitado) que incluem música de Marcos Portugal. *La contessina*, encenada em Cingoli, no Carnaval de 1803, atribui dois números ao compositor: a *Introduzione* "Allegri, amici, allegri" (I 1) e a ária da condessa no segundo ato, "Son tutta giubilo" (II 2), ambos tirados de *La donna di genio volubile* (respetivamente I 4 e II rev. 12). Chama-se a atenção igualmente para *Lo sprezzatore schernito*, representado em Florença, no Teatro della Pergola, para o benefício de Geltrude Righetti-Giorgi, a 22 de novembro de 1816, cujo *duettino* para Geppino e Violante (U 6) "Sei tu solo il mio contento" é atribuído a Marcos Portugal. Infelizmente, não nos foi possível identificá-lo, sendo que, provavelmente, ou corresponde a apenas uma secção tirada de um número maior, ou o texto foi substituído. O caso da récita de *Gli Orazi e i Curiazi*, numa versão mista de Cimarosa e Portugal, para um concerto apresentado por Giuseppa Grassini, no Teatro Vendramin, em Veneza, em setembro de 1817, é o único em que a autoria dos dois compositores é assumida explicitamente, sendo o contributo de Marcos Portugal limitado à ária "Frenar vorrei le lagrime", para terminar o primeiro ato.

[17] Foi comparado com o manuscrito *I-Rsc* Accademico A-Ms-233.

Bibliografia

CARVALHAES, Manoel Pereira Peixoto d'Almeida. *Marcos Portugal na sua musica dramatica: Historicas investigações*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1910, Suplemento, 1916.

FÉTIS, François-Joseph. *Dictionnaire Universelle des Musiciens* (2.e ed.). Paris: Firmin Didot Frères, 1866. 10 v.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. "Marcos e José Mauricio. Catalogo de suas composições musicaes" *Revista do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brasil*, Tomo XXII, 1859, 487-506.

XIV

A MÚSICA OCASIONAL

Alberto José Vieira Pacheco
FCSH, Universidade Nova de Lisboa[1]

Como qualquer músico estabelecido na corte ou imediações dela, Marcos Portugal precisava manter boas relações com a nobreza local e, em especial, com a família real, afinal, ganhar a admiração real era quase uma garantia de trabalho. Talvez a forma mais direta de conseguir isto fosse cultivar a música ocasional, incluindo aqui composições para as mais variadas celebrações oficiais, aniversários, casamentos, nascimentos, vitórias, mortes, etc., e dos mais variados gêneros, desde uma canção a uma ópera, passando por vários tipos de música religiosa, como um *Te Deum* ou uma missa. Portanto, não é surpreendente que ele de fato tenha um repertório ocasional considerável, o que certamente contribuiu para suas boas relações com a classe dominante e sua notória proximidade com a família real, seja em Portugal, seja no Brasil.

Dentre esta produção festiva, alguns gêneros profanos merecem especial atenção, já que, sendo completamente dependentes de seu respectivo evento ou celebração, são ocasionais por excelência. São eles os elogios, dramas alegóricos, hinos, e outras produções vocais nas quais o texto refere-se direta ou indiretamente ao evento celebrado. O que se pretende a seguir é identificar, localizar e descrever peças ocasionais como estas na obra de Marcos Portugal. Apesar do presente trabalho ter a intenção de ser o mais completo possível, não seria surpreendente que o futuro nos revelasse composições que ainda permanecem esquecidas. É preciso também esclarecer que não há qualquer intenção de localizar todas as fontes disponíveis – tarefa

[1] Bolseiro de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e membro integrado do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 289-308.**

bastante árdua devido à larga disseminação deste repertório, em especial no caso dos libretos e hinos.

1 Os Hinos

São quatro os hinos cujas partituras são conhecidas. Este é um número relevante, tendo em conta que o livro *Modinhas para uma ou duas vozes e instrumento de tecla* (Portugal 2006) apresenta onze modinhas de autoria segura, que representa a totalidade de canções conhecidas deste gênero compostas por Marcos Portugal. Ou seja, cerca de um quarto do cancioneiro do compositor é constituído por hinos.

Composição	**Título**[2]
1809?	Hino da Nação Portuguesa[3] [Hino Patriótico]
1808-13	Hino de agradecimentos a Lord Wellington
1817	Hino para a feliz aclamação de S. M. F. o Senhor D. João VI
1822	Hino da Independência do Brasil

Quadro I: Hinos com partitura conhecida

A esta lista, seria possível juntar um *Retro Hino*[4], citado pelo compositor em sua *Relação Autógrafa* (RA) de obras (Porto-alegre 1859). Contudo, esta partitura tem paradeiro desconhecido. Levanta-se a hipótese de que se tratasse de uma primeira versão do hino de 1809, o que carece de confirmação documental[5].

Hino da Nação Portuguesa **[*Hino Patriótico*]** (1809?)

Este hino teve grande sucesso e ficou lembrado como *Hino Patriótico*, pelo que usaremos esta designação a partir deste ponto. Alguns autores (Vieira 1900, 207; Valentim 2008, 29) querem crer que a composição fosse originalmente o hino final da Cantata *La speranza, o sia l'augurio felice* composta em 1809. No entanto, o libreto desta cantata (a partitura não é

[2] Os títulos estão em acordo com a fonte/citação mais antiga conhecida.

[3] "Um Hymno da Nação Portuguesa, com acompanhamento de toda a banda militar" (Porto-alegre 1859, 493).

[4] "Retro Hymno com o acompanhamento tambem de toda banda militar. Dedicado á mesma Nação Portuguesa" (*id.*, *ibid.*).

[5] O termo "retro" talvez faça referência ao hino anterior na lista de títulos, "Um Hymno da Nação Portugueza...", o que sugere que se tratasse da mesma música.

conhecida) nos mostra um hino final em redondilha maior, enquanto que o *Hino Patriótico* está em redondilha menor. As diferenças métricas entre os poemas parecem denegar que a música do *Hino Patriótico* tenha sido tirada da referida cantata. Seja como for, o destino e o significado deste hino são mais importantes que suas origens e sobre eles devemos nos deter. O hino dialoga perfeitamente com a realidade portuguesa naquele momento das Guerras Napoleónicas, exorta o movimento de resistência ao inimigo (daí ter merecido o título de *Patriótico*), faz referência direta à partida do Príncipe Regente para além-mar, e deixa claro o desejo de todos pelo seu retorno.
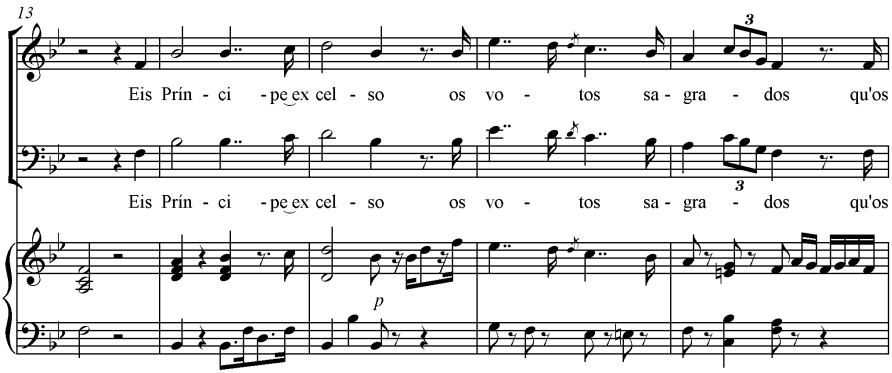
A fonte mais antiga da partitura é aquela publicada em Lisboa em 1810, para coro e banda militar[6] e deve ter contado com a anuência do compositor, que ainda se encontrava em Lisboa naquele ano. A partir desta, várias outras versões para voz e piano, ou apenas piano, foram sendo impressas ou copiadas manualmente e, de forma mais ou menos fiel. Somente na Biblioteca Nacional, em Lisboa, são pelo menos oito exemplos[7].

Vale a pena dizer que a edição musical mais antiga foi feita para duas vozes ou coro, característica que não foi preservada em nenhuma das versões posteriores que conhecemos, todas a uma voz apenas. Este fenômeno está relacionado com o próprio sucesso da composição, afinal, com a popularização do hino, era de se esperar que uma versão vocal mais simples acabasse por prevalecer.

---

[6] *Hymno Patriotico da Nação Portugueza a Sua Alteza Real o Principe Regente N. S. Para se cantar com muitas vózes e mesmo à maneira de coro com acompanham.to de toda a banda militar.* Lisboa: s.n, 1801 (*P-Ln* C.N. 1408//1 A.) <http://purl.pt/6602> (última consulta 10/08/2012).

[7] Somente para citar algumas versões, além da já citada edição de 1810:
i. *Hymno Ao Rey de Portugal Dom João Sexto Feitto Pello Marcos Antonio Portugal* (segundo catálogo foi manuscrita em 1816, *P-Ln* M.M. 340//4) <http://purl.pt/16591> (última consulta 10/08/012).
ii. "Hymno Patriotico. Do S.r M.cos Portugal", In *Collecção de Hymnos para Piano-Forte* (manuscrita entre 1820 e 1830, segundo catálogo, *P-Ln* M.M. 341//11) <http://purl.pt/845> (última consulta 10/08/2012).
iii. *Hymno Patriotico Musica Do Snr. Marcos Antonio Portugal* (manuscrita entre 1840 e 1860 segundo catálogo, *P-Ln* F.C.R. 168//32) <http://purl.pt/17332>
iv. "Hymno Patriotico", In *Hymnos nacionaes portuguezes*, nº 6. Lisboa: Sassetti, (entre 1850 e 1853 segundo catálogo, *P-Ln* M.P. 449//45 A.) <http://purl.pt/15290> (última consulta 10/08/2012).
v. *Hymno Patriotico Musica Do Snr Marcos Antonio Portugal* (manuscrita entre 1870 e 1900 segundo catálogo, *P-Ln* C.N. 472).
vi. *Hymno Patriotico por Marcos Portugal (D. João VI e D. Miguel) Escripto exactamente em 1809 para celebrar a Convenção de Cintra* (manuscrita entre 1850 e 1900 segundo catálogo, cota M.M. 340//3) <http://purl.pt/827> (última consulta 10/08/2012).
vii. "Hymno Patriotico Musica de Marcos Portugal", In *Música dos Serões (coleção)*, suplemento de *Serões*, n. 40 (out. 1908) (*P-Ln* A.M. 27 V).



Exemplo 1: Trecho do *Hino Patriótico* em versão para piano feita por nós a partir da edição de 1810

No que diz respeito ao texto propriamente dito, a história não preservou o nome do poeta e a fonte textual mais antiga também é aquela da publicação de 1810. O texto original recebeu vários ajustes, acréscimos e versões, de forma a se manter atual, ou em acordo com a conjuntura. Se a princípio faz referência direta ao então Príncipe Regente D. João, após a aclamação deste monarca, o hino teve seu texto ajustado à nova realidade (primeiro verso transformado em "Eis, Monarca Excelso...") como pode ser visto no manuscrito *Hymno Ao Rey de Portugal Dom João Sexto*[8]. Por sua vez, outra versão, escrita em 1824[9], pelo oficial britânico John Milley Doyle, comenta o fim da *Abrilada*[10]. Doyle celebra a resolução do conflito entre o rei e seu filho, o infante D. Miguel, sem deixar de homenagear os diplomatas e seu próprio rei, George IV do Reino Unido, relembrando, desta forma, o papel importante que os ingleses tiveram no fim do embate. Este é um exemplo claro, como um determinado grupo ou pessoa pode utilizar a música de um hino conhecido como veículo de seus próprios interesses. Em outro momento ainda, o texto foi completamente alterado para se adequar aos interesses

[8] *P-Ln* M.M. 340//4 <http://purl.pt/16591> (última consulta 10/08/2012).

[9] *Hymno Offerecido respeitosamente a Sua Magestade Fidelissima pelo Comendador do Banho João Milley Doyle.* Lisboa: Typografia Rollandiana, 1824. (A existência deste hino, bem como seu texto e demais informações são fornecidas por Valetim (2009, 29), sem informar a localização da fonte).

[10] Em abril de 1824, o infante D. Miguel, que havia sido nomeado general do exército português, dá início a um movimento de reação contra os liberais e constitucionais que tinham forte influência sobre D. João VI. Este malfadado levante, que terminaria com o exílio de D. Miguel, ficou conhecido como a *Abrilada*.

de D. Miguel I, cujo reinado teve início em 1828[11]. Resultado disto é que o hino acabou sendo relacionado também com a figura de D. Miguel I, como atesta uma versão manuscrita do hino, no qual podemos ver um parêntese explicativo na mão de Ernesto Vieira "(D. João VI e D. Miguel)"[12].

É importante ressaltar, que estas "contrafações" só estão presentes em músicas patrióticas que ganharam suficiente notoriedade para se tornarem simbolicamente relevantes, e/ou que tiveram uma vida suficientemente longa para se deslocarem por momentos históricos diversos. Assim, podemos dizer que a existência destas versões atesta o sucesso deste hino, que permaneceu lembrado como um dos hinos nacionais portugueses, como mostra a edição de Sasseti[13] em meados dos oitocentos e aquela dos *Serões* no início do século XX[14].

Hino de agradecimentos a Lord Wellington (1808-13)

A única fonte conhecida deste hino é o autógrafo, sem data, guardado na Biblioteca Nacional, em Lisboa[15]. O homenageado é o militar e político britânico Arthur Wellesley, o 1º Duque de Wellington – título recebido em 1814 pela sua atuação decisiva nas Guerras Peninsulares. Por outro lado, a composição é dedicada pelo autor "ao Marquês de Vagos". Trata-se certamente do 2º Marquês de Vagos, D. Nuno da Silva Telo de Meneses Corte Real, que usou o título entre 1808 e 1813. Poderíamos supor um nobre posterior mas, depois de D. Nuno, o título foi herdado por duas mulheres. Portanto, ser dedicado a um Marquês e não a uma marquesa acaba por indicar que a obra foi composta no intervalo de tempo referido. Sendo pouco provável que fosse enviada do Brasil, deve ter sido composta antes da partida

---

[11] Algumas versões relacionadas com o movimento miguelista:
Hymno Portuguez. Novas letras apropriadas à feliz epoca em que nos achamos. Dedicado aos bons, e illustres Portuguezes, que professão Religião sem fanatismo, amor ao Throno sem illusão, sentimentos patrióticos sem desenvoltura. s.d., c. 1828. Informação dada por Valentim (2009, 47) sem indicar a localização da fonte.
Hynno para ser cantado no Real Theatro de S. João da Cidade Do Porto no anniversario do nascimento de [...] O Senhor D. Miguel I. Porto: Tip. Viuva Alvarez Ribeiro e filhos, 1828 (*P-Ln* L. 10792//20 P.).

[12] *P-Ln* M.M. 340//3 <http://purl.pt/827> (última consulta 10/08/2012).

[13] *P-Ln* M.P. 449//45 A <http://purl.pt/15290> (última consulta 10/08/2012).

[14] *P-Ln* A.M. 27 V.

[15] *Hymno de agradecimentos A Lord Wellington. Em q. poderia cantar com hum, ou mais vozes, a man.ª de Coro. Offerecido, e dedicado ao Ill.mo e Excellentissimo Snr. Marques de Vagos. Por seu Autor da Muzica Marcos Portugal*. Música manuscrita: *P-Ln*, cota M.M. 340//6 <http://purl.pt/828> (última consulta 10/08/2012).

de Marcos Portugal para aquele país, em 1811, mas não há como comprovar esta hipótese. O manuscrito também não informa o autor do poema.

É bom notar que o texto deste hino não tem um forte caráter de exortação militar, mais preocupado em festejar o herói em questão. As referências mitológicas e o caráter festivo o aproximam mais dos coros/hinos presentes nos dramas e cantatas alegóricas do que das canções patrióticas e hinos. Não há qualquer indício que este hino tenha sido executado de forma continuada.

Hino para a aclamação de D. João VI

O único registro conhecido desta composição é o manuscrito, datado de 5 de abril de 1817[16], que não informa o autor do texto. A aclamação propriamente dita ocorreu em fevereiro do ano seguinte, no Rio de Janeiro, quando toda corte encontrava-se naquela cidade, refugiada das Guerras Napoleónicas. Era a primeira e única vez que um rei europeu seria coroado nas Américas e muitos foram os preparativos para as celebrações. D. João encarregou o mais prestigiado compositor da corte para compor um hino especialmente para a data. O manuscrito encontra-se subtraído de uma folha, o que dificulta o trabalho de edição. Seja como for, uma reconstituição/edição do hino foi feita por nós e será brevemente publicada[17]. É importante dizer também que atualmente o documento apresenta uma folha inserida em 1965 pelo compositor Marlos Nobre, e que traz uma sugestão de reconstituição da parte musical perdida, feita por ele próprio. Esta página, e marcações a lápis com letras maiúsculas do alfabeto, dividindo a partitura em secções, sugerem que o manuscrito tenha sido utilizado em concertos posteriores àqueles de sua origem. Portanto, apesar do hino não ter contado uma versão impressa e disponível para o grande público, não parece ter caído em completo esquecimento.

Hino da Independência do Brasil
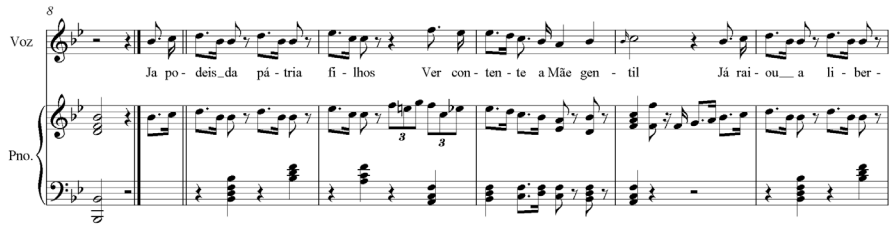
Este é o último a ser composto por Marcos Portugal. Ayres de Andrade (1967 I, 151) nos informa que o hino foi feito para as celebrações de aclamação do primeiro imperador do Brasil, a 12 de outubro de 1822 e era frequen-

---

[16] *Himno para a Feliz aclamação de S. M. F. O Senhor D. Joaõ VI que por ordem do Mesmo Augusto Senhor compoz Marcos Portugal*. Música manuscrita: Biblioteca Alberto Nepomuceno, cota MS(E) P-XI-2.

[17] Para uma descrição deste trabalho de edição e uma análise mais detida da peça, bem como uma versão completa para piano e voz, cf. "Hino para a Aclamação de D. João VI: edição e contextualização", do presente autor, em *Opus*, Revista da ANPPOM, vol. 18, n.º 1, (<http://www.anppom.com.br/opus/>, no prelo).

temente referenciado como "hino nacional" nos periódicos do Rio de Janeiro oitocentista. Apesar de modernamente não ser muito ouvido, o hino foi bastante executado, contando com várias edições e manuscritos[18], o que comprova que a composição teve grande aceitação do público.



Exemplo 2: Trecho do *Hino da Independência do Brasil*

O texto é do jornalista, político e poeta Evaristo Ferreira da Veiga e foi escrito no Rio de Janeiro, a 16 de agosto de 1822, com o título de *Hino Constitucional Brasiliense*[19]. O texto também foi usado por D. Pedro I do Brasil, para compor seu próprio hino, que permance hoje como o *Hino da Independência* oficial. Contudo, como nos mostra Andrade (1967, I), durantes muitos anos, o hino de Marcos Portugal foi aquele que preferencialmente se cantava para celebrar a independência do Brasil. As publicações mais recentes, pelas editoras cariocas Arthur Napoleão & Sampaio Araujo, em 1911, e Bevillacqua, em 1913, mostram que o hino mantinha seu interesse ainda no início do século XX, já contado com quase cem anos de existência.

---

[18] Podemos citar alguns exemplares guardados em acervos do Rio de Janeiro. As datações são inferidas a partir do nome e endereço das editoras, bem como do número de chapa da impressão, em acordo com o verbete "Impressão musical no Brasil" (Marcondes 1998, 370-379), ou também pelo *site*: <http://mpbantiga.blogspot.pt/2011/07/impressao-musical-no-brasil-parte-1.html> (última consulta 15/08/2012).
i. *Hymno da Independencia para piano*. Rio de Janeiro: Imperial Imprensa de Musica de Filippone e Tornaghi, [1855-62] (*BR-Rn* Império – F-III-44).
ii. *Hymno da Independencia do Brazil unico cantado nas primeiras festas publicas que tiveram lugar depois do grito do Ypiranga, a 7 de Setembro de 1822*. Rio de Janeiro: Buschmann & Guimarães, [1881-97] (*BR-Rn* Império BG-III-38).
iii. *Hymno da Independencia Brazileira*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão; Sampaio Araujo & C.ª, 1911 (*BR-Rn* Império N-VII-55).
iv. *Hymno da Independencia Brasileira*. Rio de Janeiro: Edição Bevillacqua & C., [1913] (*BR-Rn* cota M 784.709 P-I-2).
v. *Hymno da Independencia do Brasil musica de Marcos Potugal poesia de Evaristo da Veiga* (manuscrito *BR-Rem* MS P-XI-11).

[19] O manuscrito encontra-se na Seção de Manuscritos de *BR-Rn*.

2 Os dramas, cantatas e elogios

Apesar da importância social e política dos hinos, sem falar no seu grande apelo popular e "longevidade", são os elogios, dramas alegóricos, serenatas, cantatas e licenças, os trabalhos ocasionais de maior fôlego compostos por Marcos Portugal. Não foram poucos, são pelo menos dezanove, número que, comparado com as 64 composições profanas listadas na RA, perfaz cerca de 30% do total (Quadro II):

Data e local	Título	Ocasião
1787 Teatro do Salitre	*Licença pastoril*[20]	Aniversário da então Princesa Real, D. Maria Francisca Benedita, irmã mais nova de D. Maria I (25 julho)
1787 Teatro do Salitre	*Pequeno drama*[21]	Aniversário de D. Maria I (17 dezembro)
1788 Teatro do Salitre	Idílio[22]	Aniversário da Infanta D. Carlota Joaquina (25 abril)
1788 Teatro do Salitre	*Licença métrica* (atribuído)[23]	Aniversário de D. João (13 maio)
1788 Teatro do Salitre	Idílio[24]	Aniversário de D. Maria Francisca Benedita (25 julho)

[20] Poeta desconhecido. Música: *Licença Pastoril que se reprezentou no Theatro do Salitre em o dia 25 de Julho dedicada ao felice cumpre annos da Serenissima Senhora D. Maria Francisca Benedita Princeza do Brazil (...) anno 1787 Muzica de Marcos Antonio de Affonceca Portugal* (*P-La*, cota 48-II-33). Esta licença foi editada por Bárbara Villalobos, dentro das atividades do *Projeto Marcos Portugal*.

[21] Texto de José Caetano de Figueiredo. Libreto: *Pequeno drama para se representar no Theatro do Salitre em obsequio dos felicissimos annos da Rainha Nossa Senhora, no dia 17 de Dezembro de 1787. Lisboa: Offic. de José de Aquino Bulhoens, 1787* (*P-Ln*, cota L. 1324//10 A.). Música: *Pequeno Drama para se representar no Theatro do Salitre, em obsequio dos felices annos da Rainha nossa Senhora. No dia 17 de Dezembro d'1787 Por Marco Antonio de Afonseca Ptg.l* (*P-La*, cota 48-II-34).

[22] Texto de José Procópio Monteiro. Libreto: *Idilio aos felicissimos annos da Senhora Infante* [*sic*] *D. Carlota Joaquina para se representar no Theatro do Salitre em o dia 25 de Abril de 1788*. Lisboa: Offic. de José de Aquino Bulhoens, 1788 (*I-Rsc* Carvalhaes 8069).

[23] Poeta desconhecido. Libreto: *Licença metrica em honra dos felicissimos annos do Senhor D. João, Serenissimo Infante de Portugal, para se rapresentarno Teatro do Salitre*. Lisboa: offic. de José de Aquino Bulhoens, 1788. (*P-Ln* L. 5798//2 P.) <http://purl.pt/6270> (última consulta 10/08/2012).

[24] Texto de José Procópio Monteiro. Libreto: *Idilio que se ha de representar no Theatro do Salitre, em obsequio aos felicissimos annos da Senhora D. Maria Benedicta Augusta Princeza do Brazil. Em o dia 25 de Julho de 1788*. Lisboa: Offic. de José de Aquino Bulhoens, 1788 (*I-Rsc* Carvalhaes 8070).

Data e local	Título	Ocasião
1788 Teatro do Salitre	*Paz perpétua*[25] (atribuído)	Aniversário do Príncipe Real D. José (20 agosto)
1789 Teatro do Salitre	*Gratidão*[26]	Aniversário D. Carlota Joaquina, Princesa do Brasil (25 abril)
1789 Teatro do Salitre	*A Inveja habatida*[27]	Aniversário de D. João (13 maio)
1789 Teatro do Salitre	*O amor conjugal*[28]	Aniversário de D. Maria Francisca Benedita (25 julho)
1789 Teatro do Salitre	*O amor da pátria*[29]	Melhorias da saúde de D. João [setembro]
1789 Teatro do Salitre	Elogio[30] (atribuído)	Aniversário de D. Maria I (17 dezembro)
1795 "Palácio do Real Castello em Lisboa"	*Il natal d'Ulisse*[31]	[É possível supor que tenha sido composto para a celebração do nascimento do Príncipe Real D. António Pio (21 março)

[25] Texto de Francisco José de Almeida. Libreto: *Paz perpetua. Drama para ser representado no Theatro do Salitre, no felicissimo dia do nascimento do Senhor D. Jozé Augusto Princepe do Brazil*. Lisboa: Offic. de José de Aquino Bulhões, 1788 (*P-Ln* L. 5798//3 P.) <http://purl.pt/6268/3/> (última consulta 10/08/2012).

[26] Texto de José António Neves Estrela. Libreto: *Gratidão. Dramma em obzequio dos felicissimos, e suspirados annos da serenissima Senhora D. Carlota Joaquina Princeza do Brazil, para se reprezentar no Theatro do Salitre, em o dia 25 de Abril de 1789*. Lisboa: Offic. de José de Aquino Bulhoens: 1789, (*I-Rsc*, cota Carvalhaes 7790).

[27] Texto de José Procópio Monteiro. Libreto: *A Inveja habatida, dramma para ser representado no Theatro do Salitre, no felicissimo dia do nascimento do Senhor D. João Augusto Principe do Brazil*. Lisboa: Offic. de José de Aquino Bulhoens, 1789 (*P-Ln* L. 5798//1 P.) <http://purl.pt/6261> (última consulta 10/08/2012).

[28] Texto de José Procópio Monteiro. Libreto: *O amor conjugal. dramma para ser representado no Theatro do Salitre, no felicissimo dia do nascimento da Senhora D. Maria Francisca Benedicta, augusta Princeza, Viuva.* Lisboa: Offic. de José de Aquino Bulhoens, 1789 (*I-Rsc* Carvalhaes 725).

[29] Libreto: *Pequeno dramma intitulado O Amor da patria, para se representar no Theatro do Salitre, em aplauso das felicissimas melhorias do Serenissimo Senhor D. João Princepe do Brazil*. Lisboa: Officina de José de Aquino Bulhoens, 1789 (poeta desconhecido) (*P-Ln* L. 5658//8 P.).

[30] Poeta desconhecido. Libreto: *Elogio para se recitar no Thetro do Salitre, na noite do dia 17 de Dezembro em obsequio dos felices, e preciozos annos de Sua Magestade Fidelissima que deos Guarde*. Lisboa: Offic. de José de Aquino Bulhoens, 1789 (*I-Rsc* Carvalhaes 5496). Este elogio também é atribuído a Marcos Portugal por Carvalhaes (s.d.).

[31] Esta cantata está na RA. Carvalhaes (s.d) cita a composição mas ignora "se foi publicado o libreto d'esta *cantata scenica*".

Data e local	Título	Ocasião
1801 [estreia] Teatro São Carlos	Elogio ["da senhora Rainha"][32]	Primeiramente para celebrar a paz com a França e posteriormente para o aniversário da Rainha em 1802
1806 "Para se executar na Bahia"	*O Genio Americano*[33]	?
1808 Teatro São Carlos	*L'orgoglio abattuto*[34]	?
1808-13 ?[35]	*Cantata em Louvor de Lord Wellington*[36]	Homenagem a Lord Wellington
1808	*La speranza*[37]	Homenagem [D. João]
1809 Teatro São Carlos	*La speranza, o sia l'augurio felice*[38]	Aniversário de D. João
1817 Palácio do Rio de Janeiro	*Augurio di felicità, o sia il trionfo d'Amore*[39]	Casamento do príncipe D. Pedro (7 novembro)

Quadro II: Os dramas, cantatas e elogios ocasionais

[32] Poeta: Giuseppe Caravita. Libreto em: *Os Horacios, e Curiacios, tragedia para musica, que no presente anno de 1801. Novamente se ha de reppresentar no Real Theatro de S. Carlos em presença de SS. AA. Reaes o Principe Regente N. Senhor, e a augusta Princeza Nossa Senhora, e mais pessoas reaes, que se dignárão de honrar o dito Theatro em demonstração de Contentamento pela paz restabelecida entre a Coroa de Portugal e a Republica Franceza* (música de Cimarosa). Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1801 (coleção pessoal de David Cranmer ou em *I-Rsc*). Manuscrito musical em *P-VV*, G prática 42. Cf. capítulo XVI, "O chamado «elogio da Rainha»", de David Cranmer.

[33] Referida na RA. Não foi localizada qualquer outra fonte.

[34] Referida na RA.

[35] Esta datação segue o mesmo raciocínio usado no caso do *Hino de agradecimentos a Lord Wellington*, uma vez que as peças devem fazer parte de um mesmo contexto.

[36] *Cantata em Louvor de Lord Wellington Com Acompanhamento de Fortepiano Do Snr. Marcos Portogal* (manuscrito sem data, *P-Ln* M.M. 341//23).

[37] Referida na RA. Não foi possível encontrar qualquer outra fonte.

[38] Texto de Giuseppe Caravita. Libreto: *La speranza; o sia l'augurio felice. Cantata per celebrare il faustissimo giorno natalizio di Sua Altezza Reale il Principe Reggente N. S. nel Real Teatro di S. Carlo al 13 de Maggio 1809*. Lisbona: Stamperia di Simone Taddeo Ferreira, 1809 (*P-Ln* M 1369 P.).

[39] Texto de Pietro Metastasio & Marcos Portugal. Libreto: *Augurio di Felicità, o sia Il Trionfo d'Amore, Serenata per musica da eseguirsi nel Real Palazzo del Rio de Gianeiro, per celebrare l'Augustissimo Sposalizio del Serenissimo Signore D. Pietro d'Alcantara* [...]. Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1817. (*BR-Rn* 37,12,16). Partitura: *Augurio di Felicita, o sia Il Trionfo d'Amore, Serenata per Musica da Cantarsi nel Real Palazzo del Rio de Gianeiro. Per celebrare L'Augustissimo Sposalizio del Serenissimo Signore D. Pietro d'Alcantara* [...] (manuscrito em *P-Lant* Casa Fronteira e Alorna, liv. 69, 70, 71).

Como podemos ver, temos três autorias atribuídas em peças executadas no Teatro do Salitre. Apesar de não haver indicação do compositor nas fontes, Marcos Portugal era o maestro daquele teatro no período em questão, portanto, terá sido ele, em princípio, o compositor dos trechos musicais indicados nos libretos destas obras.

Seria impossível falar detidamente sobre cada uma das composições, pelo que vamos levantar algumas questões que merecem ser esclarecidas e nos ater em alguns aspectos que possam ser reveladores ou característicos desta produção musical. Para facilitar a apresentação, tentaremos separar as composições por "tipos" ou "gêneros", o que em si mesmo suscitará debate. É bom lembrar que a serenata *Augurio di felicità, o sia il trionfo d'Amore*, pela sua importância e características singulares será analisada mais adiante, no capítulo XV.

Dramas alegóricos

A produção encomiástica de Marcos Portugal para o Teatro do Salitre é numerosa, representando mais da metade do total de obras dramáticas ocasionais. Na sua *Relação Autógrafa*, o compositor cita três "elogios" e "muitas arias, duetos, tercettos e outras peças soltas, que não é possível lembrar" (Porto-alegre 1859, 492). A falha na memória do compositor é compreensível se lembrarmos que é comum nesta produção ocasional a presença de peças nas quais apenas alguns trechos são musicados, resultando de fato em árias, duetos, coros, e outros demais trechos musicais soltos. Certamente fazem parte destas obras esquecidas, algumas que conseguimos localizar e que não são citadas nominalmente na *Relação Autógrafa*.

Uma destas obras atribuídas é intitulada *Paz perpétua*. Trata-se de um drama alegórico feito para celebrar o aniversário do então Príncipe Real D. José, irmão mais velho do futuro D. João VI. No enredo, Minerva vence ao deus Marte e escolhe aquele aniversário para anunciar a paz perpétua entre os povos e festejar D. Maria I e seu herdeiro. Um enredo tão utópico, mesmo se tratando de uma alegoria, serve principalmente como veículo para comemorar a respectiva data, tendo pouco compromisso com a realidade. Por outro lado, o enredo é uma citação manifesta ao *Projet de paix perpetuelle* escrito por Charles-Irénée Castel de Saint-Pierre, filósofo francês que teria influenciado J. J. Rousseau e pode ser considerado como um dos precursores dos ideais iluministas. Este fato, aliado a citações de *Du contrat social*[40], do próprio Rousseau, e de provérbios franceses, além de um trecho

[40] *Il est plus aisé de conquérir que de régir. Avec un levier suffisant, d'un doigt l'on peut ébranler le monde; mais pour le soutenir il faut les épaules d'Hercule* (Rousseau, s.d., 290).

do livro *Les nuits champêtres* de Jean Charles Laveaux, jornalista francês muito ativo durante a Revolução Francesa, mostra que as ideias iluministas chegavam a Portugal através de uma produção encomiástica que deveria ser, aparentemente, pouco contestatória. Na verdade, o enredo que mostra Minerva, a deusa da sabedoria e do conhecimento, vencendo Marte, o tirano deus da guerra, deixa bem evidente a ligação do poeta com os ideais iluministas antes do início da Revolução Francesa. O libreto, que conta com a aprovação da "Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros", talvez tivesse sofrido censura mais rigorosa após o deflagrar da dita revolução, pouco tempo depois. De fato nos libretos posteriores os traços iluministas não são tão manifestos.

Os libretos de *Gratidão*, *A Inveja habatida*, e *O amor da pátria* seguem o mesmo padrão de *Paz perpétua*, com seus deuses e heróis clássicos, personificações alegóricas, além de cenários com tramoias e figurinos exuberantes. São todos relativamente breves, não mais que dezasseis páginas, e deixam transparecer quantidade variável de trechos musicados.

Por sua vez, *O amor conjugal* tem um texto mais desenvolvido e merece uma atenção especial, pois é um exemplo interessante de como uma ocasião pode ser "representada" com considerável sofisticação. A peça foi usada para festejar, em julho de 1789, o aniversário da princesa Maria Francisca Benedita, que acabara de ficar viúva em setembro do ano anterior. Com uma viuvez tão recente era impossível não ter em conta a morte do príncipe e a tristeza da viúva. Mas como celebrar com decoro, estando próxima uma data tão lamentável? A elegante resposta foi citar a história da devotada rainha Artemísia que, após a morte do esposo Mausolo, mandou construir um túmulo que ficou conhecido como o Mausoléu de Halicarnasso, uma das Sete Maravilhas do Mundo antigo. De fato, o libreto tem como tema inicial a viuvez. A primeira cena mostra Artemísia abraçada à urna funerária que guarda as cinzas do marido. A rainha declara então sua intenção de construir o suntuoso túmulo. No desenrolar da ação, ela logo falece e encontra o esposo nos Campos Elíseos, onde Mausolo a convida a celebrar o aniversário da Princesa dos Lusos. Na sequência, o retrato da princesa é apresentado a todos pelos deuses. Na verdade, o retrato traz também a figura do príncipe recém-falecido. Plutão, questionado por Mausolo sobre a identidade do príncipe retratado, responde (pág. 25):

> O mundo o gozará por tempo breve.
> Em belleza, e Virtude elle a Mausolo
> Hade preferir com vantagem grande;
> Mais que aquelle será da Espoza amado.

Na flor da idade por Decreto justo
Hade ao Impireo[41] subir, unir-se aos Deoses.
A constante Princeza Lacrimoza
Beijará resignada a Maõ potente
Que dos braços lhe furta o charo Espozo;
E no peito fiel com amor puro
Hade erigir hum Mausoleo eterno;
Que o tempo gastador já mais destrua.

Ou seja, a constância do amor da princesa é um bem indestrutível, ao contrário do Mausoléu de Halicarnasso que não sobreviveu aos séculos. Ou seja, o libreto faz uso da história de Artemísia para alegoricamente se referir à realidade portuguesa e à ocasião festiva em questão. Acaba por defender que a princesa portuguesa tem mérito ainda maior que a rainha persa, ao criar em seu coração um monumento que o tempo não pode destruir. Por outro lado, é preciso também chamar atenção ao fato que Mausolo e Artemisia, além de esposos, eram irmãos. Isto se constitui uma referência clara ao fato da princesa ser tia do falecido marido (Maria Francisca era a irmã mais nova da D. Maria I), ou seja, a questão do incesto aparece citada mesmo que indiretamente, numa relação que o parece legitimar, tecendo paralelos louváveis nos mitos clássicos. Assim, o libreto faz o que é a regra, usa os temas da antiguidade para equiparar as personagens festejadas a deuses ou a mortais de capacidades sobre-humanas, exemplifica também que este tipo de produção ocasional pode ir além do simples elogio das qualidades do homenageado, tecendo relações alegóricas mais sofisticadas.

Idílios

Como o próprio título sugere, os idílios costumam apresentar um enredo bucólico ou pastoril segundo a estética árcade. O Idílio de Marcos Portugal feito para comemorar o aniversário de Carlota Joaquina encaixa-se perfeitamente neste modelo, no qual dois pastores e a deusa Vênus movimentam-se com o único intuito de festejar a data. Por sua vez, o Idílio feito para o aniversário de D. Maria Francisca Benedita mantém as características neoclássicas, apesar de mais envolvido com deuses e menos relacionado com a vida campestre, e, da mesma forma que o anterior, funciona como uma espécie de convite à celebração. É digno de nota que o segundo Idílio é entremeado de grandes cenas dançadas, o que mostra que Marcos Portugal também cultivou a música coreográfica.

[41] Lugar mais alto dos céus, ocupado pelo fogo e pelos seres mais abençoados.

Apesar das partituras não terem sido localizadas, os textos revelam a presença de árias, duetos, "cantatas" e coros, para além dos balés e eventuais trechos instrumentais. Por outro lado, e isto pode ser dito para todas as peças cujas partituras não estão disponíveis, é difícil determinar quanto do texto foi realmente musicado. Afinal, segundo a praxe da época, os trechos poéticos em versos heroicos ou heroicos quebrados serviam aos recitativos musicais ou à declamação simples, enquanto os demais metros eram usados nas árias, duetos, etc. De fato, nestes idílios, alguns trechos muito longos em versos heroicos parecem sugerir a ausência de música correspondente. Isto não seria surpreendente, pois não eram incomuns as obras teatrais que se situavam entre os extremos do completamente musicado e do totalmente declamado.

Cantatas

Seis composições são denominadas cantatas, compondo um conjunto muito heterogêneo quer nas dimensões, quer no instrumental e recursos vocais. A peça mais simples é a *Cantata em Louvor de Lord Wellington* para voz e piano. Trata-se de uma composição estrófica com um caráter heroico e festivo e sem qualquer recitativo, características que a aproximam do hino dedicado ao mesmo herói militar, sobre o qual já falamos. Na verdade, tal semelhança entre as duas peças sugere que ambas estivessem inseridas dentro de um contexto comum.

Não foi possível localizar o libreto ou a música de *Il natal d'Ulisse*, *O Genio Americano*, *L'orgoglio abattuto*, e *La speranza* (1808) o que deixa em aberto várias questões. No que diz respeito à primeira, não é possível sequer confirmar se era uma obra ocasional, mas sendo uma cantata que contava com a presença real, é provável que esteja relacionada com algum festejo. Quanto à segunda, nada pode ser dito além de ressaltar que foi composta para ser executada na Bahia, o que comprova que a fama do compositor já estava estabelecida além-mar, antes mesmo de seu deslocamento para o Brasil, e é muito provável que uma peça como esta tenha sido encomendada para algum festejo importante. Já a terceira é confundida por Vieira (1900 II, 226) com a *Cantata de Louvor a Lord Wellington*. Ele afirma que teria consigo um *L'orgoglio abattuto* "para canto e piano com esta designação: 'Cantata em Louvor de Lorde Wellington'". Esta peça está de fato depositada na Biblioteca Nacional, como parte da coleção de Vieira, mas nada nela indica que fosse parte de *L'orgoglio abattuto*. Não há, portanto, como saber por que Vieira faz a relação entre as duas peças. Talvez seja uma afirmação baseada num libreto a que não tivemos acesso. A afirmação de Vieira parece, todavia, bastante duvidosa. Corrobora com a dúvida ter sido localizado recentemente por David Cranmer um dueto entre "Lisia" e "Orgoglio",

guardado na Library of Congress, em Washington[42]. É possível que seja um dos números de *L'orgoglio abattuto*. No entanto, vale lembrar que tais personagens podem vir de outra composição alegórica cujo libreto não foi possível ter acesso, e não há como ainda confirmar a relação entre o dueto e *L'orgoglio abattuto*. Por fim, sobre *La speranza* não há qualquer outra informação além de estar citada na RA.

A única cantata de que temos o libreto é *La speranza, o sia l'augurio felice*. Ao que parece, Vieira foi o responsável por propagar a ideia tantas vezes repetida que esta cantata teria sido composta para celebrar a convenção de Sintra. É certo que a 13 de maio todos ainda bendiziam o armistício, mas o libreto informa claramente que a cantata foi feita para celebrar o aniversário de D. João, quando a dita convenção já se encontrava firmada há meses. Quanto à composição propriamente dita, o texto, apesar de formalmente rigoroso, traz um enredo muito simples. Lísia lamenta a ausência de D. João, refugiado no Brasil, enquanto o povo lusitano, os heróis e guerreiros asseguram a ela de seu retorno. Chega então o Gênio Lusitano que lembra que é preciso comemorar o aniversário do Príncipe, momento em que se revela o Tempo da Imortalidade expondo o retrato real que é reverenciado com dança e coro final. Em suma, é um texto que segue à risca todas as mesmas convenções das produções dramáticas ocasionais. Na verdade, talvez o mais notável seja que a cantata contou com maquinista, cenógrafo, figurinista e bailarinos, ou seja, não só contou com representação como também com outros recursos cênicos, incluindo tramoia. Isto pode ser bastante surpreendente para um leitor moderno, já que hoje em dia não se espera que uma cantata tenha encenação. Seja como for, pelo libreto não é possível ver com clareza o que diferencia esta cantata de outros tipos dramáticos ocasionais. Talvez a diferença, se é que há, esteja na música, mas infelizmente não é possível consultá-la à procura de uma resposta. Assim, seguindo este exemplo, é possível supor que outras, assim chamadas, "cantatas" tenham igualmente apresentado cena.

Elogios

O elogio mais antigo que pode ser atribuído a Marcos Portugal foi executado no Teatro do Salitre para o aniversário de D. Maria I em 1789. Os trechos em que música está indicada são extensos e importantes. Pastores e figuras alegóricas desenvolvem um enredo simples, em duas cenas, que é finalizado com a rainha sendo salva do Esquecimento pelas mãos da Virtude.

---

42 *US-Wc* M1534.A2P87.

Dignas de nota são a cenografia e a tramoia sofisticadas[43]. No entanto, como sugere o próprio nome, era de se esperar que os elogios usassem textos fundamentalmente laudatórios com quase nenhum desenvolvimento dramático e, de fato, muitos podem ser descritos assim. No entanto, não é o que se vê no exemplo acima, que poderia mesmo ter sido chamado de idílio ou drama alegórico. Logo, é difícil dizer, mais uma vez, porque escolheram a denominação "elogio" e não uma das outras duas. Por outro lado, seguindo este exemplo poderíamos chamar de elogio muitas das obras aqui expostas, afinal alguns dos dramas ocasionais são elogios bastante desenvolvidos. Contudo, alguns elogios não chegam realmente a constituir um drama propriamente dito e geralmente se dão em forma de licenças. Veremos a seguir que licenças e elogios têm muito em comum, podendo mesmo se referir a um mesmo objeto, o que resulta numa nomenclatura muitas vezes intercambiável. Exemplo perfeito pode ser visto ao final de *Augurio de felicità*, no qual se vê uma "Licenza, o sia Elogio", sobre a qual falaremos detidamente no capítulo específico. Resta lembrar, que este exemplo acrescenta mais um elogio, ou uma licença na produção ocasional de Marcos Portugal.

Licenças

Do italiano *licenza*, o termo refere-se geralmente à cena evocativa de alguma celebração que é eventualmente inserida no final de alguma ópera ou drama. São geralmente curtas e sem relação importante com o enredo principal. É como se o drama principal fosse "silenciado" para que se celebre o tema do dia. Esta é a origem, por exemplo, do Elogio "da senhora Rainha"[44], inicialmente uma licença inserida em *Os Horacios, e Curiacios* com música de Domenico Cimarosa.

Por sua vez, o *Pequeno drama,* que pelo título e pelo enredo poderia ser considerado um drama alegórico, é referido como uma licença em seu libreto. Assim é provável que também estivesse ligado a outra peça. Desta composição também sobreviveu a música, cuja partitura nos mostra que,

[43] "Logo repentinamente descerá huma Nuvem iluminada, e abrindo-se como Relampago, mostrará a Virtude armada á maneira de Minerva com vestiduras brancas [...] Ao vêla sahe ao encontro o Monstro com as grandes azas abertas, as trez linguas fora da boca, as escamas irriçadas, e a cauda fazendo gyros tortuosos com que asouta o Ar e a Terra. Nesta situação he attacada a Serpente pela Virtude, mentendo-lhe a Lança pela boca, lha faz estalar em pedaços, que se consomem no Ar, ou na Terra agrazados pelo fogo da Virtude" (pág. 7).

[44] Esta composição apresenta um percurso histórico destacado e será analisada detidamente no capítulo XVI.

como era de se esperar, as longas secções em versos heroicos não foram musicadas, salvo trecho que está indicado expressamente por "Recitado" e do qual se fez um recitativo acompanhado.

O caso das licenças traz mais problemas para classificarmos os gêneros. Vemos, por exemplo, que alguns elogios, como estão associados a uma peça teatral principal, poderiam ser perfeitamente classificadas como licenças. Por outro lado, as licenças *Métrica* e *Pastoril*, que, por receberem este nome, devem ter estado acopladas a algum outro drama ou espetáculo maior, poderiam ser classificadas respectivamente como um elogio ou idílio se tidas como obras autônomas. Este caso e outros já citados mostram que a nossa tentativa de separar as obras em "gêneros" revela a fragilidade ou imprecisão da nomenclatura, que é muito mais fluida do que gostaria um trabalho de categorização e ordenação. Vemos que nomenclaturas diferentes podem se referir a objetos muito semelhantes e definem conjuntos de obras cujas fronteiras são bastante imprecisas e permeáveis. Sendo assim, a terminologia pode ser usada como referência inicial de estudo, mas depois deve ser avaliada livre de conceitos anteriores ou expectativas. Só assim poderemos ter uma ideia precisa do objeto em estudo, precisão esta, é válido lembrar, que não estava na lista de preocupações daqueles que utilizaram a referida nomenclatura. Podemos, sim, utilizar categorias que nos ajudem no trabalho de classificação, análise e referenciação, mas é preciso que o investigador moderno, em seu desejo de sistematização, tenha cuidado para não estabelecer categorizações com uma exatidão que não condiz com a realidade histórica.

3 Ideologia pessoal ou simples propaganda política?

Algumas peças ocasionais foram feitas sob encomenda, como é o caso do *Hino para a aclamação de D. João VI* ou de *Augurio de felicitá*, compostos a pedido de D. João. Nas ditas encomendas, contrata-se um compositor de carreira estabelecida e de reconhecida competência. Assim, muita música ocasional pode ser classificada perfeitamente como propaganda política e pode ser inserida perfeitamente nos estudos de comunicação social, pois, como nos afirma Alejandro Pizarroso Quintero:

> A música, especialmente o canto, foi sempre utilizada como instrumento propagandístico: os cantos guerreiros desde a Antiguidade, os cantos religiosos em todas as épocas, os hinos, as canções revolucionárias, as pequenas composições satíricas cantadas, etc., serviram para fortalecer a coesão dos grupos para introduzir neles novas ideias fáceis de reter e repetir graças à música (Quintero 2011, 21).

A grande maioria das composições ocasionais segue ordem do monarca, já que os festejos oficiais respondiam a ordens régias. Logo, já que são reguladas por censura e fiscalizadas, estas obras não deixam de ser propaganda oficial mais ou menos direta.

Por sua vez, a produção ocasional de Marcos Portugal veio à luz num momento em que as monarquias europeias eram confrontadas com as ideias iluministas. Portanto, é quase sempre usada para manter a coesão social e fortalecer a imagem do rei. Neste caso, estas composições, e em especial os hinos, pela sua grande difusão e popularidade, são poderosas ferramentas de persuasão, quanto mais num império de tão grandes dimensões como o luso-brasileiro. No entanto, se é preciso reconhecer que ele fez uso do repertório ocasional para conseguir benesses e influência, é também necessário ter cuidado para não responsabilizar o compositor pela ideologia que vem expressa nestas composições. A música ocasional de Marcos Portugal é, ao que tudo indica, bastante impermeável à ideologia do próprio compositor. Ou seja, não é possível através dela saber se o músico era, por exemplo, constitucionalista ou absolutista. A verdade é que Marcos Portugal, não foi um inconformado, como o Mozart descrito por Norbert Elias (1995), nem contou com uma sociedade suficientemente burguesa, como Beethovem, que lhe permitisse se libertar dos mecenas do antigo regime. Assim, sua música está a serviço da ideologia de seus patronos. Por outro lado, não faz muito sentido culpá-lo ou julgar seu valor por esta atitude condescendente, da mesma forma que modernamente não seria razoável julgar ou condenar um publicitário que é contratado para fazer uma campanha política de um partido liberal e, num outro momento, para fazer a campanha de um partido conservador. Na verdade, profissionalmente falando, seria louvável que tal publicitário fosse capaz desta maleabilidade, a ponto de seu mérito profissional ser medido pelo sucesso da campanha em si e não pela ideologia do grupo político que o contrata. A comparação não é despropositada, já que, como foi dito, a música ocasional pode ser considerada perfeitamente como um produto da propaganda.

O que podemos realmente concluir deste "silêncio" do eu político do compositor, é que Marcos Portugal deixa claro mais uma vez que não foi nem pretendeu ser mais que um músico de corte. Neste sentido, não foi um compositor romântico, não levou sua subjetividade acima de seus interesses profissionais e nem sequer expressou o que politicamente pensava a respeito da sociedade em que vivia, apesar deste silêncio resultar, na prática, numa tomada de posição a favor do *status quo*. Certamente este fato contribuiu para que sua avaliação imediatamente posterior, feita por analistas que já se encontravam perfeitamente em consonância com o romantismo, tenha sido tão dura em vários aspectos. No caso da historiografia e crítica brasileiras,

alguns, baseados nesta mesma ideologia romântica, vão desmerecê-lo por não ser nativo, mas se esquecem de que se o *Hino Patriótico* foi hino nacional português, seu *Hino da independência* foi também considerado como um dos hinos nacionais do Brasil, o que faz de Marcos Portugal, pelo menos enquanto compositor, um perfeito personagem luso-brasileiro, o único a conseguir ter hinos nacionais em ambos os lados do Atlântico. Em suma, ter sido um compositor fortemente atrelado à monarquia – sua produção ocasional comprova isto – num momento em que o antigo regime já chegava a seu termo, parece ter sido uma das razões para uma série de maus entendidos ou avaliações negativas feitas por aqueles que já professavam a ideologia e a estética românticas.

*****

Este texto demonstra que a produção ocasional de Marcos Portugal é relevante e numerosa, representando uma boa parcela de sua produção total. No entanto, e o mesmo pode ser dito em relação ao repertório ocasional como um todo, foi pouco estudada. Em grande medida, este relativo esquecimento se deve à avaliação pouco positiva que a historiografia lhe tem dado. O fato deste compositor ter reunido uma série de críticos e detratores nacionalistas e românticos não propiciou o estudo daquela parcela de sua produção que poderia ser considerada a menos nobre por parte destes mesmos analistas. No entanto, não é nada razoável avaliarmos esta produção segundo valores que lhe são estranhos e anacrônicos. Ela tem características e objetivos particulares e é dentro destes limites que devem ser avaliadas. Sendo assim, este texto, além de apresentar a obra ocasional de Marcos Portugal, espera ter encorajado um olhar mais cuidadoso sobre o repertório em questão.

Bibliografia

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 2 v.

CARVALHAES, Manoel Pereira Peixoto d'Almeida. *Subsídios para a história da opera e da coreographia italianas em Portugal, no século XVIII*. s.d. Manuscrito em *I-Rsc*.

ELIAS, Norbert (trad. Sérgio Goes de Paula). *Mozart: sociologia de um génio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LA VEAUX, Jean Charles Thibault de. *Les nuits champêtres.* Lausanne: J.P. Heubach & Comp., 1784. [disponível em: <http://books.google.pt/books?id=UDIUAAAAQAAJ&dq=le+nuits+champetres&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s> (última consulta 10/09/2012).

MARCONDES, Marcos Antônio (ed.). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica,* 2.ª ed. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 1998.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. "Marcos e José Mauricio. Catalogo de suas composições musicaes" *Revista do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brasil*, Tomo XXII, 1859, 487-506.

PORTUGAL, Marcos. *Modinhas: para uma ou duas vozes com instrumento de tecla*, Edição crítica bilingue (português/inglês) de PAIVA, Rejane e CRANMER, David. Lisboa: Ministério da Cultura/Direcção Geral das Artes, 2006.

QUINTERO, Alejandro Pizarroso. *História da Propaganda Política.* 2.ª ed. Lisboa: Planeta, 2011.

ROUSSEAU, J. J. *Contrat Social ou principes du droit politique précédé de Discours, Letre a D'Alambert* [...] *etc., etc.* Nova ed. Paris: Garnier Frères, s.d. [disponível em http://books.google].

VALENTIM, Maria José Quaresma de Carvalho Alves Borges. *A Produção musical de índole política no período liberal (1820-1851)*. Diss. Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2008.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Lisboa: Lambertini, 1900. 2 v.

XV

AUGURIO DI FELICITÀ, O SIA IL TRIONFO D'AMORE: DUAS OBRAS OCASIONAIS EM UMA

Alberto José Vieira Pacheco
FCSH, Universidade Nova de Lisboa[1]

Em qualquer monarquia, o casamento dos herdeiros ao trono representa um evento de suma importância, pois, além de ser uma oportunidade de consolidar ou selar alianças políticas, dele depende a própria continuidade da dinastia. Sendo assim, todo o usual aparato político e diplomático foi posto em movimento para que o Príncipe Real, futuro D. Pedro I do Brasil e IV de Portugal, fizesse um casamento à altura de sua posição e que respondesse às necessidades de alianças políticas a favor do Império Português. Após todo este processo, ficou acertado o casamento do Príncipe com a Arquiduquesa austríaca que viria a ficar conhecida como imperatriz Leopoldina.

Na *Gazeta do Rio de Janeiro*, é possível ler as notícias referentes às comemorações da chegada da futura Imperatriz àquela cidade. A embarcação que a trazia de Viena chegou ao porto carioca no dia 5 de novembro de 1817, o que resultou numa série de ricos festejos, com música, fogos, artilharia, luminárias, ornamentação urbana, etc. A música teve papel importante em todas as funções: bandas nas ruas, ópera e bailado no teatro, missas e *Te Deum* nas igrejas, e uma serenata no palácio, dada na noite do dia 7:

> Nesta noite, Houve por Bem ELREI Nosso Senhor receber no Paço da Real Quinta da *Boa Vista* o Corpo Diplomatico; e em presença assim deste Respeitavel Corpo, como dos Grandes do Reino, Officiaes Móres da Caza, Camareiras Móres, Damas, &c. Começou huma magnifica

[1] Bolseiro de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e membro integrado do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 309-313.**

> Serenata na Caza da Audiencia. Deu principio a esta pomposa solemnidade hum symphonia composta por *Ignacio de Freitas*. Dignou-se então o Serenissimo Senhor Principe Real de cantar huma aria com as formalidades seguidas em similhantes circunstacias, repetindo este mesmo obsequio as Serenissimas Senhoras Princeza D. MARIA THERESA e Infanta D. IZABEL MARIA. Depois destas Reaes demostrações de jubilo, seguio-se a execução do Dramma intitulado – *Augurio di Felicità*, arranjado pelo celebre *Marcos Portugal*, compositor da excellente Musica, desempenhada perfeitamente pelos Musicos da Real Camara; terminando este mesmo Dramma com hum Elogio também em *Italiano*, recitado por hum dos mais insignes Musicos da Real Camara (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 12/11/1817)[2].

O libreto do drama informa seu nome completo: *Augurio di felicità, o sia il trionfo d'Amore*[3], sendo tipificado como *serenata per música*. Aqui, vale a pena abrirmos um pequeno parêntese a respeito desta nomenclatura. O termo "serenata" pode ser usado com pelo menos dois sentidos musicais no universo luso-brasileiro: em primeiro lugar, o de ser um concerto musical noturno, sendo, portanto, um evento. A *Gazeta do Rio de Janeiro*, por exemplo, usa esta acepção do termo ao se referir à "pomposa solemnidade" que contou com sinfonia, árias avulsas, drama e elogio. Adicionalmente, pode também designar de forma genérica dramas musicais, cantatas ou óperas, feitos nas dependências dos palácios portugueses, via de regra como parte da celebração de alguma ocasião importante como aniversários, casamentos, onomásticos, etc. Neste caso, "serenata" é um termo genérico e não chega a representar um gênero propriamente dito. Seja como for, refere-se a um tipo de produção musical muito comum no reinado de D. Maria I e tem em *Augurio di felicità* de Marcos Portugal o representante máximo desta tradição em terras brasileiras.

Além do libreto, a partitura completa, manuscrito em três volumes, está guardada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo[4], em Lisboa, e está em

---

[2] Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/gazeta_rj/gazeta_rj_1817/gazeta_rj_1817_091.pdf> (última consulta 11/04/2012).

[3] *Augurio di Felicità, o sia Il Trionfo d'Amore, Serenata per musica da eseguirsi nel Real Palazzo del Rio de Gianeiro, per celebrare l'Augustissimo Sposalizio del Serenissimo Signore D. Pietro d'Alcantara,* [...] *con la Serenissima Signora D. Carolina Giuseppa Leopoldina* [...]. Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1817. (*BR-Rn*, cota 37,12,16). Uma transcrição completa do libreto pode ser consultada em: <http://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/augurio.htm> (última consulta 11/04/2012).

[4] *Augurio di felicità o sia Il trionfo d'Amore. Serenata per Musica da Cantarsi Nel Real Palazo del Rio di Gianeiro Per celebrare L'Augustissimo Sposalizio Del Serenissimo Signore D. Pedro D'Alcantara* [...] *con La Serenissma Signora D. Carolina Giuseppa*

acordo com o texto apresentado pelo libreto. As fontes revelam um drama em dois atos com as seguintes personagens: Giove, Amore, La Fama, La Virtù, Il Genio Lusitano, La Gloria, Il Tempo e Imene. Trata-se, portanto, de um típico drama alegórico.

Se a música é sem dúvida de Marcos Portugal, o libreto levanta dúvidas ou questões, no que diz respeito à autoria do texto poético:

> In mancanza di Poeta.
> La Poesia è pure del suddetto Maestro, il quale confessa, e dichiara, che s'è egli generalmente sempre servito, in moltissime situazioni, dei versi dell'immortale Metastasio, e tutte quelle volte, che gli hà potuto riuscire il trovarli adattabili all'oggetto, e circostanze.

Esta "confissão" do "Maestro" nos levaria a imaginar que o compositor teria adaptado o texto original da cantata homônima de Pietro Metastasio, escrita em Viena, em 1749. No entanto, o texto desta pequena composição a três vozes nada tem em comum com a produção brasileira. Este fato já foi notado por Paulo Kühl ao transcrever e disponibilizar digitalmente os referidos libretos homônimos de Metastasio e de Marcos Portugal[5], sem, contudo, identificar que versos de Metastasio teriam sido de fato citados pelo compositor. Em busca de uma resposta definitiva, fez-se uma pesquisa em torno do subtítulo *Il trionfo d'Amore* e também foi possível encontrar um correspondente metastasiano escrito em 1765. Este libreto apresenta personagens mitológicos (Venere, Apollo, Pallade, Amore, Marte, Mercurio e Cori di Geni), uma ação dramática considerável e também celebra um casamento, estando, portanto, mais próximo do libreto elaborado por Portugal. No entanto, as semelhanças terminam aí, pois o enredo dos dramas é completamente diverso.

Seja como for, seguindo a pista de que o libreto brasileiro conteria empréstimos de textos de Metastasio, buscamos localizar estes trechos dentro da produção do poeta. Assim, a última e extrema tentativa foi tentar encontrar dentro da obra completa do poeta versos correspondentes ao libreto de Portugal. Esta tarefa teria sido demasiadamente trabalhosa se as obras completas de Metastasio não estivessem disponíveis em formato .pdf no *Google Books* (<http://books.google.pt/books>). Graças a este poderoso motor de busca digital foi realmente possível localizar correspondências entre trechos

---

Leopoldina [...]. *Originale nel Rio di Gianeiro L'anno 1817* (*P-Lant*, cota Casa Fronteira e Alorna, liv. 69, 70 e 71).

[5] O libreto do *Augurio di felicità* de Metastasio pode ser visto em: http://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/augurio2.htm (última consulta 11/04/2012).

mais ou menos longos. O método aqui empregado foi escrever na janela de busca todos os versos, um por vez, do libreto carioca, o que realmente acabou por localizar as correspondências procuradas. A partir daí foi possível mapear a origem de todos os empréstimos feitos pelo compositor, conforme descrito na tabela abaixo (Quadro I):

Obras citadas	**Número de citações**
Il tempio dell'Eternità	10
Ipermestra	3
Il parnaso accusato, e difeso	3
Alcide al Bivio	3
La contesa dei numi	3
Partenope	3
L'Angelica	3
Strofe per musica da cantarsi a canone	2
La Galatea	1
La Gloria, Amore, ed il Tempo	1
Il natal di Giove	1
Il trionfo d'Amore	1
Nitteti	1
Le grazie vendicate	1

Quadro I: Obras de Metasasio dos quais Marcos Portugal tirou versos para *L'augurio di felicità*

O que perfaz um total de catorze obras citadas! Vemos, desta forma, que o libreto carioca é um perfeito pastiche, no qual o compositor emprega trechos poéticos de várias fontes metastasianas[6]. Com este levantamento foi possível comprovar que cerca de 25% dos versos foram emprestados de Metastasio. É importante frisar que ajustes e cortes são feitos pelo compositor nos versos de Metastasio para adequá-los à nova montagem. Estas modificações sempre respeitam a metrificação e estilo, sendo, portanto, escolhas muito bem ponderadas, demonstrando que o compositor estava perfeitamente consciente e seguro das normas da poesia utilizada naquelas ocasiões.

Fato bastante interessante é que a serenata é finalizada por uma licença. Ou seja, Marcos Portugal insere uma obra ocasional dentro de outra maior. Também nesta "Licenza, o sia Elogio" o compositor faz uso de versos de Metastasio. Como as licenças representam momentos nos quais a ação principal é interrompida para que se elogie ou homenageie um personagem

[6] Um artigo que apresenta em detalhes todo este processo de empréstimos e colagens será publicado brevemente na *Revista Música Hodie*, da Universidade Federal de Goiás, Brasil.

ou ocasião correspondente àquela récita, podia-se esperar que, sendo algo tão conjuntural, fosse mais difícil emprestar versos já usados. No entanto, este exemplo mostra o contrário. É preciso ressaltar que o autor teve o cuidado de tomar emprestados versos que originalmente também faziam parte de licenças. Fica evidente, desta forma, que mesmo em produções tão conjunturais, fortemente ligadas a uma ocasião em específico, é possível encontrar tópicas literárias que permitiram a Marcos Portugal construir seu próprio elogio. Esta licença demonstra de forma explícita que também os gêneros ocasionais luso-brasileiros compartilhavam tópicas com os modelos italianos, a exemplo de outros tipos de produção musical.

Quanto aos versos sem qualquer correspondência, estes podem mesmo ser de lavra do próprio Marcos Portugal, ou não foram emprestados de Metastasio. Mesmo considerando que o compositor seja responsável apenas por ajustes em versos já existentes, a falta denunciada de um poeta obrigou Marcos Portugal a exercitar suas habilidades literárias, sendo este, até o momento, caso único dentro de sua obra.

Bibliografia

METASTASIO, Pietro. *Opere drammatiche di Pietro Metastasio*. Milano: dalla Società Tipografica de'Classici Italiani, 1823.

XVI

O CHAMADO ELOGIO "DA SENHORA RAINHA"

David Cranmer
FCSH, Universidade Nova de Lisboa

De muitos pontos de vista, o espetáculo realizado em Lisboa, no Real Teatro de São Carlos, a 11 de novembro de 1801, embora uma noite de gala de excecional esplendor, terá sido uma celebração como qualquer outra. O motivo por este evento foi a paz recentemente assinada (a 29 de setembro) entre França e Portugal, na sequência da desastrosa incursão espanhola conhecida pela "Guerra das Laranjas". Os festejos, em forma de noite de gala, foram organizados por Diogo Inácio de Pina Manique, Intendente Geral da Polícia e "protetor" do Teatro, que convidara a assistir o Príncipe Regente, D. João, e sua esposa, D. Carlota Joaquina, assim como a fidalguia, corpo diplomático, altos funcionários do Reino e outras figuras de consequência. Como nos conta Carl Israel Ruders, que relata tudo em detalhe na sua carta de 24 de novembro, o Teatro, dentro e fora, assim como as ruas pelas quais a Família Real passou foram profusamente iluminadas. Foi oferecida uma ceia luxuosa à Corte e refrescos foram servidos nos camarotes (Ruders 1805-09, III 50-54; 1981, 239-240).

A obra principal do espetáculo foi *Gli Orazi e i Curiazi*, de Domenico Cimarosa, sendo os cantores principais Girolamo Crescentini (Curiazio), Angelica Catalani (Orazia), nesta ocasião quase sem voz, e Vincenzo Praun (Marco Orazio). Realizaram-se bailados nos intervalos, com a dançarina La Hutin e a ópera terminou com um elogio dramático, que Ruders descreve nos seguintes termos:

> O final da peça surpreendeu-me, embora eu soubesse que ela era dada em honra de S. A. R. o Príncipe Regente. Precisamente no momento em que

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 315-321.**

> Marcus Horatius (Praun), no auge de cólera, devia apunhalar a irmã Horatia (Catalani), apareceu a imagem do Regente de Portugal, ao fundo, num transparente, e essa aparição produziu um tal efeito que Praun já não pôde matar a Catalani, e que Crescentini, anteriormente assassinado por ele, surgiu em cena, juntamente com toda a Companhia: actores, actrizes, dançarinos e dançarinas, entre as quais, La Hutin, representando não sei que deusa casta, se fazia notar pelos seus longos cabelos flutuantes, que lhe chegavam às curvas das pernas, e que ao dançar espalhavam por todo o teatro uma nuvem de pó. E assim após um momento de canto e dança, entremeados de genuflexões, caiu o pano, pondo fim a toda essa balbúrdia (Ruders 1981, 240)[1].

É esta "balbúrdia", com texto de Giuseppe Caravita e música de Marcos Portugal, que nos interessa aqui. Em si não possui nada de extraordinário: uma secção de *recitativo accompagnato*, cantado pelo Génio que impede o assassínio, é seguida por um coro de espanto perante o sucedido e uma segunda secção de *recitativo accompagnato*, terminando num grande dueto entre Curiazio e Orazia (Crescentini e Catalani), com coro, em homenagem explícita ao Príncipe Regente. O que o torna excecional não é o seu conteúdo músico-dramático, mas antes o facto de, apesar de ter sido composto para uma ocasião muito específica, o que, à partida, pela sua própria natureza efémera, vingaria para que nunca mais fosse executado, a obra acabou por ter uma carreira significativa que, em grande parte, podemos seguir.

A primeira repetição deste elogio realizou-se logo na noite seguinte, quando um público com bilhetes pagos presenciou exatamente o mesmo programa que a assistência convidada da gala (Ruders 1805-09, III 54; 1981, 240). A sua inclusão no que teve precisamente a intenção de reproduzir fielmente o entretenimento da noite anterior não deve surpreender. Menos esperado, porém, é o seu surgimento noutras ocasiões posteriores.

Pouco mais de um ano depois, para celebrar o aniversário da rainha D. Maria, a 17 de dezembro de 1802, foi posta em cena a recém-estreada

[1] "Slutet af Pjesen surprenerade mig; dock begrep jag genast, att tillställningen var gjord till H. K. H. Regentens ära. Just när *Marcus Horatius (Praun)* skulle i högsta raseri mörda sin syster *Horatia (Catalani)*, visade sig Portugisiska Regentens bild i en transparente. Åsynen häraf hade den verkan, att *Praun* ej kunde ihjelsticka *Catalani*, och den af *Praun* redan ihjelstuckne *Crescentini* inkom lefvande tillika med hela Troppen: Aktörer, Aktriser, Dansörer, Dansöser, bland hvilka *La Hutin*, som föreställde jag vet icke hvad för en ärbar Gudinna, utmärkte sig genom sitt långa, fladdrande, ned till knävecken hängande löshår, som under dansen slängde puder omkring hela teatern. Sång, dans och knäfall omvexlade nu en stund, tills ändteligen ridåens nedfallande gjorde slut på allt detta buller." (Ruders 1806-09, III 53-54). Na tradução portuguesa, o nome Praun é citado sistemática e erradamente por "Prann", aqui corrigido.

ópera séria *Il trionfo di Clelia*, com música de Marcos Portugal. O libreto para esta ópera já havia sido editado[2]. Porém, para marcar a presente ocasião foi publicado um libreto especial, sem a ópera, mas com a informação sobre o bailado, um "novo baile heroico pantomimo intitulado A Victoria dos Horacios sobre os Curiacios", criação coreográfica de Domenico Rossi, baseada no enredo da ópera quase homónima de Cimarosa. No final da edição encontra-se o referido elogio dramático de Caravita e Portugal, com apenas pequenas adaptações, para que pudesse ser inserido no fim de *Il trionfo di Clelia*. Uma intervenção violenta, desta vez o ataque por Porsenna e Tarquinio à ponte de entrada de Roma, é evitada pela intervenção do mesmo Génio. Os intervenientes principais, em vez de serem Curiazio e Orazia, são Orazio e Clelia – Orazio, devido à feliz coincidência de que o amante de Clelia assim se chama. Em vez do Príncipe Regente na transparência, há uma imagem da Rainha. O texto sofre igualmente ligeiras modificações que reflitam a identidade da elogiada. Em vez de referir "L'Egregio Prence" cujos dotes incluem "sapienza" e "clemenza" (no final de dois versos que rimam), é "L'eccelsa Donna" que possui "pietate" e "bontate". O "portentoso Eroe!", que é o "inclito Giovanni" agora é a "benigna Regina", que é a "inclita Sovrana". Na versão original, o texto da última estrofe é "Del nostro Principe / Il Nome amabile / Per sempre sentasi / a risuonar." Na revisão, o primeiro verso muda para "Di si gran Donna", sem alteração ao resto, ou seja de um verso referente ao Príncipe Regente, para outro referente à Rainha (cf. o fac-simile da versão original aqui reproduzido – Quadro I).

Existe no Arquivo Musical do Paço Ducal, em Vila Viçosa, uma partitura e conjunto de partes cavas que pertencem a esta obra, começando, em todos os casos, com o coro de espanto[3]. Na página de rosto da partitura lê-se "Elogio / Do Snr. Marcos Portugal", ao qual, a seguir da palavra "Elogio", foi acrescentado numa outra mão "da Senhora Rainha", ou seja, o que originalmente teve o simples título genérico "Elogio", adquiriu o nome específico de Elogio "da senhora Rainha". Indicações de execução em várias partes permitem concluir que este material tenha sido usado em pelo menos três ocasiões distintas.

As partes das cordas (violinos I e II, viola), no *recitativo accompagnato* entre o coro e o dueto, incluem as partes vocais de Orazia e Curiazio, com o texto exatamente como no libreto original, confirmando assim que estas, pelo menos, e provavelmente todas as partes cavas conservadas, tenham sido utilizadas a partir da estreia absoluta deste elogio. Contudo, todas as partes

[2] A data indicada no libreto é simplesmente Inverno de 1802, mas com o esclarecimento de que foi para a noite de benefício de Crescentini. Desconhece-se a data exata.

[3] Com a cota G prática 42.

Nell'atto, che Marco Orazio và per ferire Orazia apparisce un Genio, che voltandosi contro il medesmo dice il seguente.

ELOGIO.

FErma Orazio che fai? sospendi il colpo:
In questo fausto giorno
Più non si sparga il sangue. Il Sommo Giove,
Che tutto regge, e muove, un gran prodigio
Agli occhi ci presenta;
Curiazio vive ancora; e là nel Tempio
Della Gloria immortal sta contemplando
Dell'Eccelso Sovran la grande Imago,
Delizia degli Dei, Gloria del Tago.

Si apre la Scena del Tempio della Gloria, dove si vedrà il Ritratto di S. A. R. festeggiato da uno stuolo di Eroi, Eroine, Genj, e tutti gli Attori.

Tutti in atto di ammirazione.

Dove son! Che miro! Oh Dei!
Qual'evente! Qual portento!

Pie-

Na acção, em que Marco Horacio vai a ferir Horacia, apparece hum Genio, que voltando-se contra elle, diz o seguinte

ELOGIO.

AH! que fazes, Horacio? Larga o ferro.
Neste pomposo dia
Não se verta mais sangue. O Summo Jove,
Que tudo rege, e move, alto prodigio
Aos olhos nos offerece.
Vive Curiacio, e existe contemplando
Lá no Templo immortal a Grande Imagem
Do Soberano Heroe, cuja memoria
Faz delicia dos Ceos, do Tejo gloria.

Abre-se a Scena do Templo de Gloria, onde se verá o Retrato de S. A. R. applaudido pela multidão de Heroes, Heroinas, Genios, e todos os Actores.

Todos os Actores admirados.

Onde estou? Que vejo, oh Ceos?
Que successo! Que portento!

Sin-

Piena in sen l'alma mi sento
Di rispetto, e di piacer.

Cur. Orazia, idolo mio... vieni al mio seno...
Ora. Curiazio, mio tesoro... ah chi potea
Immaginar tal gioja!
Gen. La cagion di tant'opra
Un sì bel giorno fu, in cui li Numi
Imposero, che ognun festeggi, e goda
Fra il giubilo commune, celebrando
L'Egregio Prence adorno
Di mille pregi, colmo di Sapienza,
Di Pace, di Giustizia, e di Clemenza.
Ora. Oh portentoso Eroe! e chi puo mai
Rendere omaggio a beneficj tuoi?
Cur. All'Inclito GIOVANNI,
Felicità de fidi suoi vassalli
Con puro amore
Fra plausi, e fra contenti offriamo il core
Ora Ha non provai finor più bel momento!
Cur. Sono fuori di me per il contento.

A 2.
Pace serena scendere
All'alma mia già sento,
Che colma di contento,
Di gioja, e di piacer.

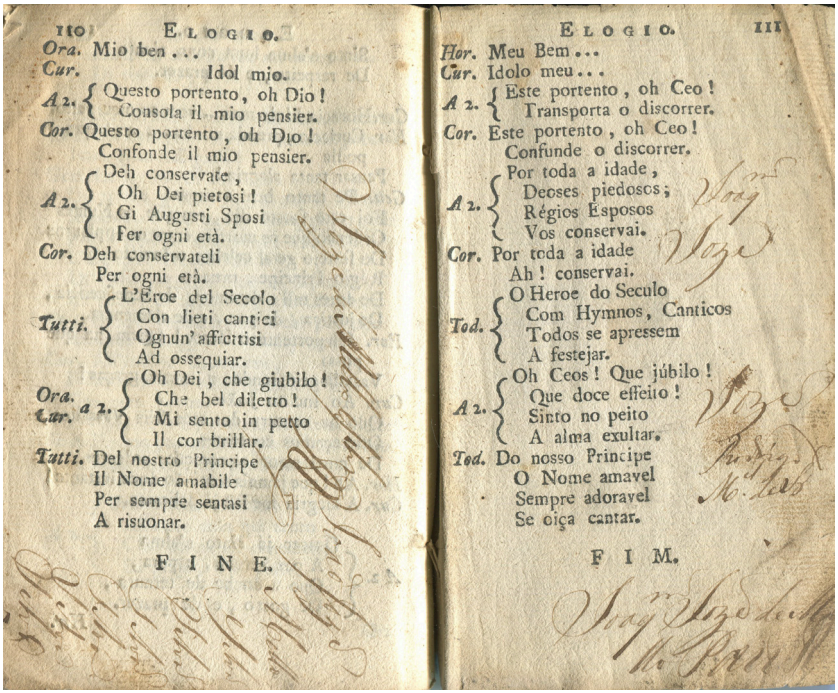
Or.

Sinto n'alma hum novo alento
De respeito, e de prazer.

Cur. Horacia Idolo meu... vem ao meu peito.
Hor. Curiacio, prenda minha... ah! quem podia
Pensar tanta alegria!
Gen. De tanto bem a causa
Foi este fausto dia, em que os Numes
Ordenão, que os mortaes entre os applausos
Do festejo geral celebre o Invicto
Régio Principe, ornado
De dotes mil, de amor, de beneficencia,
De justiça, de paz, e de clemencia.
Hor. Oh portentoso Heroe! Quem ha que possa
Vassallagem render a tantas graças!
Cur. Ao Inclito João,
Que he ventura dos seus fiéis Vassallos,
Offereçamos contentes
De puro amor os corações ardentes.
Hor. Ah! que jámais sentí tão doce instante!
Cur. A alegria me faz já delirante.

A 2.
Descer já sinto n'alma
A paz serena, e pura,
Que a enche de ternura,
De gosto, e de prazer.

Hor.



110 ELOGIO.

Ora. Mio ben . . .
Cur. Idol mio.
A 2. { Questo portento, oh Dio!
Consola il mio pensier.
Cor. Questo portento, oh Dio!
Confonde il mio pensier.
A 2. { Deh conservate,
Oh Dei pietosi!
Gi Augusti Sposi
Fer ogni età.
Cor. Deh conservateli
Per ogni età.
Tutti. { L'Eroe del Secolo
Con lieti cantici
Ognun' affrettisi
Ad ossequiar.
Ora. Cur. *a 2.* { Oh Dei, che giubilo!
Che bel diletto!
Mi sento in petto
Il cor brillar.
Tutti. Del nostro Principe
Il Nome amabile
Per sempre sentasi
A risuonar.

FINE.

ELOGIO. 111

Hor. Meu Bem...
Cur. Idolo meu...
A 2. { Este portento, oh Ceo!
Transporta o discorrer.
Cor. Este portento, oh Ceo!
Confunde o discorrer.
A 2. { Por toda a idade,
Deoses piedosos;
Régios Esposos
Vos conservai.
Cor. Por toda a idade
Ah! conservai.
Tod. { O Heroe do Seculo
Com Hymnos, Canticos
Todos se apressem
A festejar.
A 2. { Oh Ceos! Que júbilo!
Que doce effeito!
Sinto no peito
A alma exultar.
Tod. Do nosso Principe
O Nome amavel
Sempre adoravel
Se oiça cantar.

FIM.

Quadro I: Texto de Caravita do Elogio apenso a *Gli Orazi e i Curiazi* (libreto págs. 106-11)

têm indicações de cortes introduzidos, ou através de deixas textuais que os implicam, ou, no dueto e coro final, através de uma seta ou secção riscada. Não se consegue estabelecer, no entanto, que cortes se referem a que execuções.

A partitura, pelo contrário, para além da menção da rainha na página de rosto, fornece outros dados que a distancia da versão original, ligando-a mais ao segundo evento, ou outro no Teatro de S. Carlos em homenagem da Rainha[4].

Os dois versos de texto que referem explicitamente Orazia e Curiazio foram substituídos, o que permite o seu uso independentemente da ópera que precede o elogio. No cabeçalho do fólio 1v, lê-se uma espécie de "indicação

[4] A confirmação de ter sido no S. Carlos vem através da intervenção em determinados momentos do copista principal do Teatro, Joaquim Casimiro da Silva, mais evidentemente na inserção de uma clave de dó no f. 4r, compasso 4, que, por lapso, o copista do manuscrito terá omitido.

cénica" – "Acabada a sinfonia, levantase o sipario, á vista do Retrato de S: M: se cantava o seguinte" – uma clara referência à transparência de Sua Majestade a Rainha. Mais adiante, as variantes textuais já referidas, embora por vezes com ligeiras diferenças na redação exata, dizem sempre respeito à Rainha: "l'egreggia Donna", "inclita Regina" e, no início da estrofe final, "Di si gran Donna".

No entanto, não é este o fim da história. Para além do texto em italiano, foi acrescentado numa outra mão, com tinta castanha, um texto em português (não a tradução impressa no libreto original), assim como os nomes de dois cantores: "Manoel" e "Lapinha". A combinação destes dois factos só pode levar à conclusão de esta partitura também ter sido usada no Rio de Janeiro, provavelmente entre a chegada da corte portuguesa, em 1808, e o encerramento do Teatro Régio[5], em 1813, devido à inauguração do Real Teatro de São João (Cranmer 2009, 109-110). Em Lisboa, o uso da língua portuguesa não era prática na companhia lírica do Teatro de S. Carlos, onde os intérpretes eram italianos e se cantava sempre em italiano, enquanto no Rio de Janeiro era comum cantar em português no Teatro Régio, especialmente antes da chegada de cantores italianos, a partir de 1810. Conforme as indicações na partitura, os sopranos Manoel [Rodrigues da Silva] (falsetista) e [Joaquina] Lapinha, de seu nome completo Joaquina Maria da Conceição da Lapa, terão interpretado as partes originalmente compostas respetivamente para Crescentini e Catalani, o que nos fornece uma ideia do calibre vocal destes dois cantores cariocas.

A tradução portuguesa não é exata, pois todos os versos referentes à Rainha revertem outra vez a referências ao Príncipe Regente: "egreggia Donna" é "traduzida" por "egregio Heroe", "inclita Regina" por "inclito Heroe" e "Di si gran Donna" por "Do grande Princepe [*sic*]". No Rio de Janeiro, portanto, a julgar a partir da evidência na partitura, este elogio deixou de ser "da senhora Rainha", tornando-se "do Príncipe Regente". Não se sabe para que ocasião ou ocasiões foi usado, mas terá sido para um ou outro aniversário (13 de maio) ou dia onomástico (24 de junho) cerca de 1810.

Em conclusão, este elogio, embora composto para celebrar um evento muito específico, não deixou de ser reutilizado para outras ocasiões, com pequenas alterações textuais introduzidas para o adequar ao novo contexto. As fontes não só demostram este processo, mas confirmam que esta prática no Teatro de S. Carlos foi importada no Brasil, onde a tradução permitiu a sua reutilização.

[5] Antes da chegada da corte portuguesa era conhecido como Teatro de Manuel Luiz (o seu proprietário) ou Ópera Nova.

Bibliografia

CRANMER, David. "Os manuscritos de música teatral no Paço Ducal de Vila Viçosa – a ligação brasileira". *Callipole* n. 17, 2009, 101-118.

LEEUWEN, Alexanda van e HORA, Edmundo. "LAPA, Joaquina Maria da Conceição da (?, séc. XVIII – ?, séc. XIX)". *Dicionário Biográfico Caravelas*: <http://www.caravelas.com.pt/Joaquina_Maria_da_Conceicao_da_Lapa_Lapinha_fevereiro_2012.pdf> (última consulta 22/08/2012).

RUDERS, Carl Israel. *Portugisisk Resa beskrifven i bref till vanner*. Stockholm: Carl Delén, 1805-09. 3 v.

_____. Carl Israel (trad. António Feijó). *Viagem em Portugal 1798-1802*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.

XVII

A OBRA RELIGIOSA: GENERALIDADES, PERSPETIVAS, INDAGAÇÕES[1]

António Jorge Marques
FCSH, Universidade Nova de Lisboa[2]

Com uma disseminação internacional e uma magnitude que não têm paralelo na história de Portugal ou do Brasil, o nome Marcos Portugal (Marco Portogallo) tornou-se sinónimo de compositor dramático, mas este foi um fenómeno que durou pouco mais de três décadas: entre a sua nomeação como *Maestro* do Teatro do Salitre (c. 1784), e o quase desaparecimento das suas óperas dos palcos europeus[3]. Além disso, a sua produção de música dramática está praticamente limitada ao período 1784-1808[4]. A obra religiosa, apesar de ser um fenómeno de alcance mais limitado geograficamente, sendo "apenas" cantada em Portugal, Brasil, Inglaterra, Espanha, França, Bélgica e Itália, não só o acompanhou durante toda a sua carreira profissio-

[1] O texto aqui apresentado foi escrito utilizando o acordo ortográfico de 1945 (cf. a nota do autor na página 40).

[2] Bolseiro de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e membro integrado do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

[3] Cf. os capítulos II e III, respetivamente "*Maestro* do Teatro do Salitre" e "As óperas italianas […]", de David Cranmer.

[4] Com duas conhecidas exceções: a farsa *A saloia namorada* (RA 063, 1812, perdida), cantada na Quinta da Boa Vista "pelos escravos de S. A. R.", e a serenata para celebrar os desposórios de D. Pedro e D. Leopoldina, *Augurio di felicità*, cantada na Quinta da Boa Vista a 7 de novembro de 1817. A referência RA 063 diz respeito à *Relação Autógrafa* (RA), uma lista de obras realizada pelo compositor em 1809 e acrescentada até 1816. É a mais importante fonte para o estudo da obra de Marcos Portugal, e foi transcrita e numerada em Marques 2012 (81-106).

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 323-337.**

nal, como obteve uma longevidade inusitada no contexto das práticas litúrgicas ou para-litúrgicas. A primeira obra de que há notícia (RA 117) é um *Miserere a 4 vozes, e a canto d'órgão* composto quando Marcos Portugal ainda era aluno do Real Seminário da Patriarcal e tinha 14 anos (1776), e a última que foi possível datar com precisão, porque existe o autógrafo (dezembro 1824), foi dedicada ao primeiro Imperador do Brasil, D. Pedro, e serviu provavelmente de agradecimento pela sua nomeação como Mestre das Suas Altezas Imperiais, D. Maria da Glória e D. Januária Maria. As longevidade e disseminação inusitadas advêm do facto de algumas obras se terem mantido durante décadas no repertório das igrejas portuguesas (e em menor escala das brasileiras), e de subsistir uma enorme quantidade de cópias e de versões, o que é revelador do seu carácter paradigmático. O Quadro I, com o sumário do conteúdo do catálogo temático da obra religiosa de Marcos Portugal (Marques 2012, 309-688), dá uma ideia da magnitude do *corpus* e do número de versões, seja do próprio compositor (AUT), seja de outros autores:

Secção	Género	Entradas	Versões AUT	Versões	Espécimes
01	Missas[5]	23	30	67	255
02	Vésperas/Salmos/*Magnificat*	35	37	65	164
03	Matinas/Responsórios	18	23	48	128
04	Cerimónia de Ação de Graças/Hinos	11	16	41	143
05	*Varia*	19	26	37	55
RE.	Duvidosos, espúrios e *contrafacta* (religiosa)	32	–	35	43
	Totais	138	132	293	788

Quadro I: Sumário do conteúdo do catálogo temático da obra religiosa de Marcos Portugal

O número de entradas nas cinco partes do catálogo está dividido conforme indicado no Quadro II:

[5] As entradas do catálogo temático assumem a forma de um número de 4 dígitos separados por um ponto: ##.##, com exceção dos Duvidosos/espúrios/*contrafacta* que assumem a forma de RE.##.

Missas (01.)[6]			
Missas (KG)	Credos (CSA)	Missas (KGCSA)	Missa de Requiem
6	2	14	1

Vésperas /Salmos/*Magnificat* (02.)		
Vésperas	Salmos	*Magnificat*
5	26	4

Matinas/Responsórios (03.)	
Matinas	Responsórios soltos
12	6

Cerimónia de Ação de Graças/Hinos (04.)			
O salutaris	*Tantum ergo*	*O salutaris, Te Deum, Tantum ergo*	*Te Deum*
2	3	1	5

Varia (05.)					
Antífonas	Motetes	Sequências	Ladainhas	Instrumentais	Outras[7]
4	3	3	2	4	3

Quadro II: Divisões no catálogo temático

A *Relação Autógrafa* menciona ainda duas novenas completas compostas no Rio de Janeiro (RA 175 e 176), duas calendas (RA 177 e 178), lamentações e jaculatórias não especificadas (RA 179 e 180)[8].

Quanto ao número total de espécimes, 788, está distribuído por 91 arquivos/bibliotecas/fundos/coleções, em 12 países, com ênfase natural para o Brasil (16) e Portugal (58)[9] (Quadros III e IV).

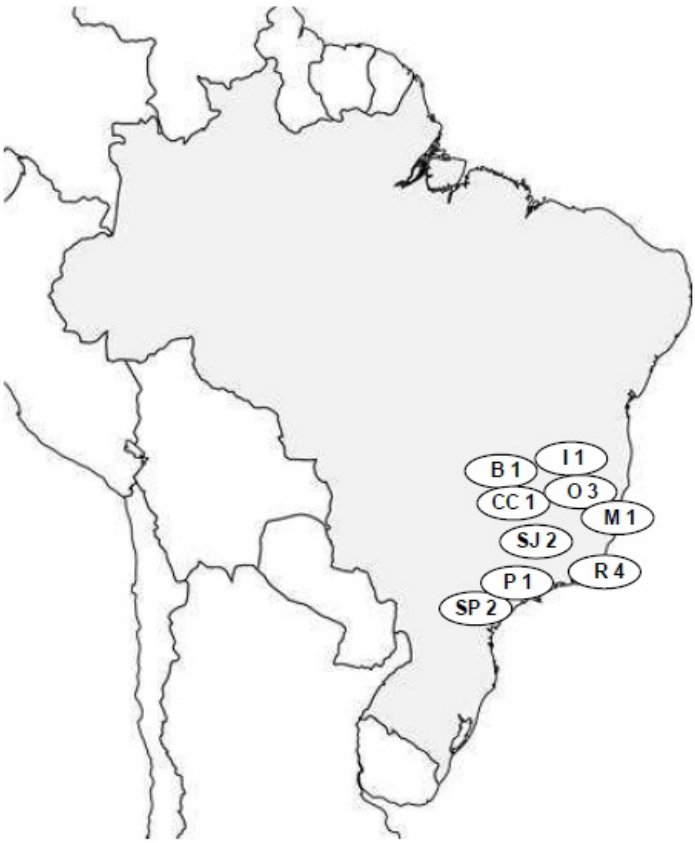
Uma análise da *Relação Autógrafa* comprova a importância que as encomendas da Casa Real, e em particular de S. A. R. (Sua Alteza Real) o

[6] K = *Kyrie*, G = *Gloria*, C = *Credo*, S = *Sanctus*, A = *Agnus Dei*.

[7] Nomeadamente: 05.01 *Ave Maria* Sol M (Ofertório do Comum da Virgem ou do Quarta Domingo do Advento), 05.02 *Benedictus* Sol M (RA 174, Cântico de Zacarias para as Laudes), e 05.12 *La Purissima Concezzione di Maria Santissima Madre di Dio* (perdida; cantata cénica).

[8] Das quais não foi possível encontrar qualquer espécime com autoria atribuída a Marcos Portugal. No entanto, algumas calendas, lamentações e jaculatórias de autores anónimos coevos (e portanto de eventual autoria de MP) foram incluídas no catálogo na secção RE. Duvidosos/Espúrios/*Contrafacta* (Marques 2012, 84, 105-6, 256-62, 271-8, 661ss.).

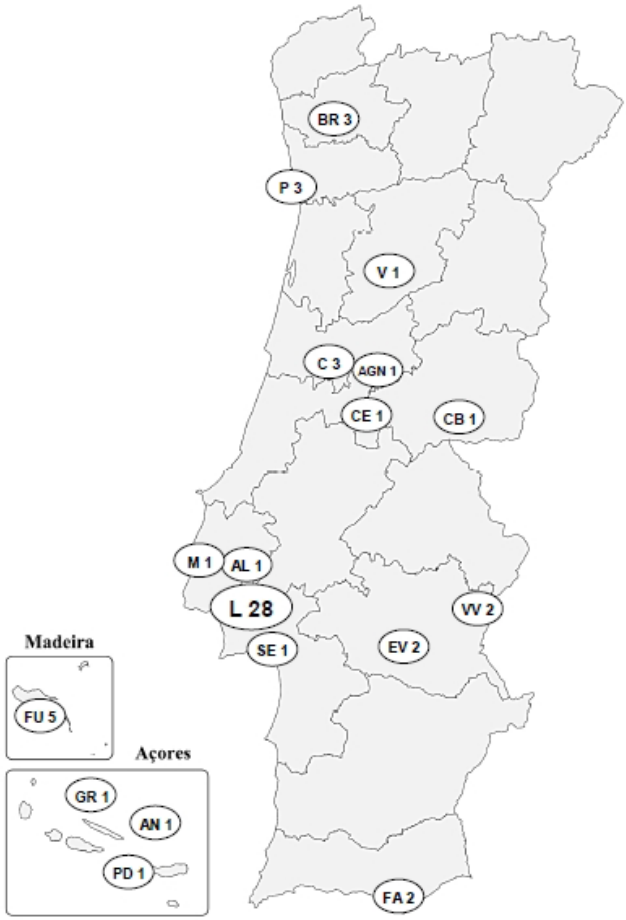
[9] Nesta contabilização estão incluídos os duvidosos, espúrios e *contrafacta*. Os outros países são: Bélgica (1), Eslováquia (1), Espanha (2), França (3), Hungria (1), Itália (3), Reino Unido (3), República Checa (1), Estados Unidos da América (1), e República Popular da China (Macau) (1).



Quadro III: Distribuição de espécimes no Brasil (16): Belo Horizonte (B) – 1, Cachoeira do Campo (CC) – 1, Itabira (I) – 1, Mariana (M) – 1, Ouro Preto (O) – 3, Pindamonhangaba (P) – 1, Rio de Janeiro (R) – 4, S. João del-Rei (SJ) – 2, S. Paulo (SP) – 2

Príncipe R. N. S. (Regente Nosso Senhor), viriam a ter na carreira de Marcos Portugal. As obras religiosas podem mesmo dividir-se em duas categorias gerais que se sobrepõem aos géneros: aquelas feitas *por Ordem de S. A. R. o Príncipe R. N. S.* ou *por Ordem Real*[10], que contavam com 61, e as outras, que eram apenas 52.

[10] Na realidade apenas 2 missas com instrumental terão sido encomendadas pela Rainha D. Maria I (RA 071, 1782; RA 072, 1791, *Por ordem de S. M. em Nossa Senhora do Livramento*), e todas as outras pelo Príncipe Regente visto que as últimas entradas (3) são de 1816, ano da morte de D. Maria I.



Quadro IV: Distribuição de espécimes em Portugal (58): Alcainça (AL) – 1, Angra do Heroísmo (AN) – 1, Arganil (AGN) – 1, Braga (BR) – 3, Coimbra (C) – 3, Castelo Branco (CB) – 1, Cernache do Bonjardim (CE) – 1, Évora (EV) – 2, Faro (FA) – 2, Funchal (FU) – 5, Graciosa (Açores) (GR) – 1, Lisboa (L) – 28, Mafra (M) – 1, Ponta Delgada (PD) – 1, Porto (P) – 3, Setúbal (SE) – 1, Viseu (V) – 1, Vila Viçosa (VV) – 2.

No quadro seguinte (Quadro V) consta a distribuição das encomendas reais por capela:

	Portugal			Brasil	
	Queluz	Mafra	Outras[11]	Rio de Janeiro	Outras[12]
N.º de obras	13	27	2	17	2

Quadro V: Distribuição das encomendas reais por capela

A *Relação Autógrafa* faz ainda referência a três *Laudate pueri* cantados na Capela da Ajuda com dedicatória aos cantores Violani, [Giuseppe] Martini e Venancio [Aloisi] ("Épocas de 1782 a 90 com pouca differença"; RA 093, 094, 095). Estas três obras não foram incluídas nas encomendas reais porque, presumivelmente, terão sido encomendadas pelos próprios cantores[13].

No quadro relativo às obras não encomendadas diretamente por um membro da Família Real, a Santa Igreja Patriarcal (frequentada pela monarquia, pois o estatuto de Patriarcal resultou da promoção da Capela Real em 1716, funcionando em instalações separadas apenas durante os 37 anos que se seguiram ao Terramoto de 1755) está em destaque[14]:

	Santa Igreja Patriarcal	Particulares	Outras
N.º de obras	24	17	11

Quadro VI: Distribuição das encomendas sem ser por ordem real

O repertório destinado à Santa Igreja Patriarcal corresponde à primeira fase produtiva de Marcos Portugal que principiou ainda antes da saída do Seminário: a sua estreia pública deu-se naquela instituição em 1780[15]. Com

[11] Missa cantada em "Nossa Senhora do Livramento" no ano de 1791 (RA 072), e Salmo *Confitebor tibi Domine* cantado na Real Capela da Bemposta em 1805, ainda que a data mais provável seja 1803 (RA 104).

[12] Missa "pequena de instrumental" cantada na Capela da Real Quinta da Boa Vista (RA 082), e Novena de S. João Baptista cantada na Real Quinta da Boa Vista (RA 176).

[13] Foram por isso incluídos em "Outras" no Quadro V.

[14] De longe o mais completo e importante estudo sobre o sistema produtivo e o modo de funcionamento das capelas reais e da Patriarcal é da autoria de Fernandes (2010). Para mais informações sobre a Santa Igreja Patriarcal veja-se (Fernandes 2010, 1-65, *passim*).

[15] Com as antífonas a canto de órgão *Salve Regina* (RA 170) e *Sub tuum præsidium* (RA 171).

poucas exceções trata-se de repertório para 4 vozes mistas (SATB) e baixo contínuo em *stile concertato*. Sobreviveu também um *Dixit Dominus* a 8 vozes e *stile pieno* (RA 087, P 02.11), uma raridade na sua produção, e um *Miserere* a 5 vozes (RA 118, P 02.30)[16]. Até 1792 compôs pelo menos mais 15 obras – missas, salmos, magnificats e uma antífona[17] –, revelando um compositor de fácil e eficaz verve melódica, utilizando soluções harmónicas originais, com um domínio consumado da prosódia, de artifícios expressivos e do contraponto, uma noção exata da funcionalidade da sua música e das capacidades expressivas e técnicas dos intérpretes[18], em suma revelando um *métier* sólido, fruto do seu talento e dos ensinamentos de professores como João de Sousa Carvalho (herdeiro da tradição napolitana adquirida no *Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana* de Nápoles) e José Joaquim dos Santos (reputado mestre na arte do contraponto). O repertório destinado à Santa Igreja Patriarcal praticamente cessou após a partida para Itália em finais de 1792[19]. Depois da sua nomeação para Mestre de Solfa do Seminário da Patriarcal, a 17 de setembro de 1800, a produção religiosa foi destinada sobretudo a essa instituição, e às capelas reais, com ênfase em Queluz (Capela e Palácio), na Basílica de Mafra[20] e na Capela Real do Rio de Janeiro.

As obras destinadas a particulares e desse modo referidas na *Relação Autógrafa* estão assim distribuídas temporalmente (Quadro VII):

---

[16] O *Dixit Dominus* data de 1781 e o *Miserere* de 1782. A *Relação Autógrafa* menciona ainda um *Te Deum a canto de órgão* a 8 vozes (RA 147, perdido) e um *Magnificat* (RA 113), ambas de 1782. É provável que estas peças, provavelmente estreadas na Patriarcal antes da saída de Marcos Portugal do Seminário, fizessem parte do treino e da avaliação dos jovens alunos.

[17] *Confirma hoc Deus* a 5 vozes (RA 159, P 05.03).

[18] Particularmente dos cantores solistas. Nas obras do período brasileiro Marcos Portugal acrescentava regularmente à partitura o nome do cantor para quem determinado solo tinha sido expressamente composto.

[19] As exceções estão sobretudo ligadas a encomendas excecionais ou ocasiões especiais: 04.03 *O salutaris Hostia* Mib M, *Te Deum* Sib M, *Tantum ergo* Sib M, obra para 8 vozes e orquestra composta para a Patriarcal por ocasião do dia de S. Silvestre (31.12.1800) – encomenda do Cardeal Patriarca; 03.01 *Amavit eum Dominus* Sib M, *Iste est* Dó M, *In medio ecclesiæ* Mib M [responsórios 5, 7 e 8 das Matinas de S. António] (13.06.1809) – em ação de graças pela restauração da cidade do Porto.

[20] Para os 6 órgãos da Basílica e para as vozes masculinas dos monges arrábidos Marcos Portugal compôs cerca de 30 obras entre 1804 e novembro de 1807, com particular incidência no último ano, altura em que o Príncipe Regente habitava no Palácio-Convento de Mafra. Cf. "As obras de Marcos Portugal na Basílica de Mafra" (Sarrautte 1979, 83-103; Marques 2012, 99-105, 1017-9, *passim*).

1781	1782-90	1783	1787	1792	1796	1808	1809	1810
1	4	2	1	1	1	1	5	1

Quadro VII: Encomendas de particular(es)

Na realidade estes números dão uma ideia bastante deficitária deste tipo de produção porque apenas estão incluídas as obras com a menção específica de "particular", e porque foram encontradas obras com esta origem (geralmente de pequenas dimensões) não mencionadas na *Relação Autógrafa*[21]. Assim a importância deste tipo de atividade na carreira de Marcos terá sido bastante superior àquela que decorre desta análise. As encomendas particulares começaram logo em 1781 (RA 070)[22], mantendo-se pelo menos até 1810, e são de três tipos: 1. particulares abastados com ou sem títulos nobiliárquicos; 2. instituições religiosas – para utilização nas respetivas capelas; e 3. cantores, estando por vezes os seus nomes mencionados na *Relação Autógrafa* – "Tedelino"[23] (RA 162), "Toti"[24] (RA 163), "Brizzi"[25] (RA 164) e

[21] Exemplos de obras não incluídas na RA – e incluídas no *Catálogo Temático* – encomendadas por particulares ou instituições religiosas, excetuando as capelas reais e o Seminário da Patriarcal: 01.05 Missa Ré M, 01.07 Missa MibM, 01.15 Missa Sol M, 03.04 *Hodie nobis caelorum* Sib M, V1 e 2, 04.01 *O salutaris* Dó M, 04.04 *Tantum ergo* Mib M, V1, 04.05 *Tantum ergo* Mib M, V1, 04.06 *Tantum ergo* Sol M, 05.01 *Ave Maria* Sol M, 05.08 *Lauda Sion* Mib M, 05.10 *Manus ejus* Sol m, 05.12 *La Purissima Concezzione*. É natural que Marcos Portugal tivesse omitido algumas delas na RA, ou por não se lembrar, ou por achar que as suas diminutas dimensões não justificavam a sua inclusão. Dos vários tipos de repertório este será, por razões que se prendem com a falta de associação a um arquivo institucional estabelecido, aquele que sofreu a maior delapidação (perda de obras). Por isso, se foram encontradas algumas obras não incluídas na RA, é altamente provável que, na realidade, tenham existido muitas mais.

[22] Uma *Missa com instrumental*. MP seria ainda aluno no Seminário da Patriarcal, o que significa uma certa notoriedade ainda antes do primeiro emprego na Santa Igreja Patriarcal.

[23] Não consta no Índice II (*Cantanti*) de Sartori (1994).

[24] A estreia operática em Lisboa de Giuseppe Totti (Toti) data de 1780. Figura como soprano da Capela Real em 1788. *Osservazioni Correlative alla Reale e Patriarcal Cappella di Lisbona fatte da D. Gasparo Mariani Bolognese* […], *P-La*, 54-XI-37[192], *apud* Fernandes (2005, 238). Cf. também Sartori (1994, 649) e o verbete da autoria de Cristina Fernandes e Alberto Pacheco (2010) no Dicionário Biográfico Caravelas: <http://www.caravelas.com.pt/dicionario_biografico_caravelas.html> (última consulta 30/09/2012).

[25] Muito provavelmente Antonio Brizzi, *primo buffo* que cantou no Teatro da Rua dos Condes em 1791 e 1792 (este o ano da composição do *Motteto com instrumental a*

"Taddeo Puzzi"[26] (RA 165 e 166). É crível que as obras RA 092[27], RA 121[28] e RA 178[29], escritas para voz solo e instrumento de tecla, se tenham também destinado a cantores amadores[30]. Ressalta também um conjunto de quatro obras compostas em 1808/1809 com a indicação "Para capella particular" e destinadas a 2 sopranos, contralto e *forte piano* (RA 073, 141, 169 e 172)[31]. Com um total de 6 obras[32] no período 1808 a 1810 a conclusão é simples: no período de mais fraca atividade desde o início da sua carreira – consequência da partida da Corte Portuguesa para o Brasil –, e esperando por melhores dias, Marcos Portugal arranjou um suplemento económico compondo por encomenda para particulares[33].

Poucos meses depois de ser nomeado organista da Santa Igreja Patriarcal, em agosto de 1782, recebe a primeira encomenda Real: uma *Missa com instrumental* [para se executar] *no dia de S.ta Barbara na Real Capella de Queluz*, festa da devoção da Rainha habitualmente festejada com grande cerimonial. As últimas três obras a serem incluídas na *Relação Autógrafa* datam de 1816 e incluem o *Requiem* composto para as exéquias de D. Maria I. Na realidade Marcos Portugal deverá ter continuado a compor música

---

solo de Baixo a que se refere a RA 164), e também como *primo mezzo carattere* no Teatro de S. Carlos em 1794 e 1795 (Cranmer [1997], 376-7). Estas informações são confirmadas por Sartori (1994, 119).

26 A sua estreia operática em Lisboa data de 1771. Figura como baixo da Capela Real em 1788. *Osservazioni* […], P-La, 54-XI-37[192], *apud* Fernandes, (2005, 239). Veja-se também Sartori (1994, 541).

27 *Laudate pueri a solo de baixo* (1782-1790).

28 *Laudate pueri a solo de tenor* (1810).

29 *Kalenda a solo de soprano com simples acompanhamento d'orgão* (1809).

30 Mencionados anteriormente, existem também mais três *Laudate pueri* – para serem cantados na Capela da Ajuda – explicitando os cantores mas sem menção de terem sido encomendados por "particular" (RA 093, 094 e 095).

31 Não parece ter sobrevivido nenhuma delas mas foi encontrado um espécime autógrafo de uma obra não incluída na RA que, tudo indica, terá sido composta para a mesma capela: *Original em Almada / No anno de 1808 / Tantum ergo / A dois Tiples, e hum / Contralto com acompanham*to*. / de Fortepiano / Musica de Marcos Portugal*. A capela particular estaria situada em Almada, e a referência parece indicar que MP lá habitou ou, pelo menos, que por lá passou uma temporada (Marques 2012, 598).

32 As outras duas são RA 121 e 178.

33 Com a ida da Família Real para o Brasil, os salários em atraso tornaram-se comuns. Não é impossível que as quatro cantatas italianas não datadas mas compostas em Lisboa, e referidas como *Cantatas com o unico acompanhamento de forte-piano, e sómente a uma voz para pessoa particular* (RA 038 a 041) sejam também do mesmo período.

religiosa – a pedido de D. João VI e depois a pedido de D. Pedro I – até ao final da sua carreira profissional (1830), embora a última obra datada seja de dezembro de 1824. Já foi referido no capítulo I, que a partir de finais do século XVIII, o compositor foi apurando um estilo para potenciar a encenação da pompa e solenidade do Poder Real, possivelmente influenciado pelo gosto pessoal de D. João: um melómano amante de música religiosa. Nas cerimónias de maior impacto social e político "toda a orquestra e bastante número de vozes" eram obrigatórios, mas em festas/cerimónias de menor importância outros tipos de "pequeno" instrumental podiam ser utilizados, incluindo uma especificidade portuguesa: 2 violoncelos, 2 fagotes e órgão (com a possível opção da utilização de timbales e contrabaixo)[34]. Era comum e de utilização regular na Real Capela de Queluz e na Capela Real do Rio de Janeiro, e possivelmente nas outras capelas reais e na Santa Igreja Patriarcal, pelo menos a partir de finais do século XVIII (Fernandes 2010, 455ss.; Marques 2012, 278-83). Ao contrário do que parece estar implícito pela utilização de instrumentos graves, funcionalmente não se trata de um baixo contínuo alargado, dado que as linhas dos violoncelos e dos fagotes são independentes do órgão (*obbligato* ou baixo contínuo). Muitas vezes esta instrumentação servia de base para um instrumental mais alargado, sendo os outros instrumentos de orquestra acrescentados mais tarde (Marques 2012, 281-2). De facto, ou por ser uma prática comum, ou por se inserir na metodologia do desenvolvimento do estilo potenciador da encenação do Poder Real (reutilizando e arranjando obras compostas para a Basílica de Mafra, por exemplo), ou por falta de tempo ou de saúde, Marcos Portugal produziu novas versões de obras antigas por sistema, anotando essas práticas na *Relação Autógrafa*. As variantes de terminologia utilizadas nessa fonte são:

a "[Vésperas, 2 vlc, 2 fag, cb, org] Além do orgão, accrescentou o seu author [...] um acompanhamento completo de todo o instrumental" (RA 123);
b "[Matinas, VV masc., 5 ou 6 org] reduzidas a pequeno instrumental" (RA 130, 134);

[34] A obra religiosa de Marcos Portugal contém bastantes exemplos destas obras com as datas limite 1788 (1789) e 1813: 01.08 Missa Mib M, V1 (Real Capela de Queluz – RCQ), 02.10 *De profundis* Mib M, V1 (RCQ), 02.13 *Dixit Dominus* Dó M, V3, (Real Capela do RJ – RCRJ), 02.14 *Dixit Dominus* Ré M, V1, 02.16 *In exitu Israel* Ré M, V1, (RCQ), 02.23 *Laudate pueri* Lá M, V3, (RCRJ), 02.26 *Magnificat* Fá M, V2, (RCRJ), 02.28 *Memento Domine David* Dó M, V1, (RCQ), 02.32 *Vésperas de N. Senhora* Ré M, V1, (RCQ), 02.35 *Vésperas do Natal* Dó M, V1, (RCRJ), 03.01 *Amavit eum Dominus* Sib M, *Iste est* Dó M, *In medio ecclesiae* Mib M, V1, (Santa Igreja Patriarcal), 05.09 *Lauda Sion* Lá M, V2, (RCRJ), 05.18 *Veni Sancte Spiritus* Sib M, V2, (RCRJ), 05.19 *Victimæ paschali* Dó M, V2, (RCRJ).

c "[Matinas, VV masc., 6 org] reduzidas a grande instrumental" (RA 136);
d "[*Te Deum*, VV masc., 5 org] reduzido a todo instrumental" (RA 152);
e "[Sequência, VV masc., 6 org] Reduzida com violoncellos[35], fagotes, contrabaixos e orgão" (RA 154, 156, 158);
f "[Motete, VV masc., 6 org] Reduzida a instrumentos de vento juntamente com orgão" (RA 161) (Marques 2012, 102-5).

Todos estes nove exemplos são confirmados pelo conteúdo do catálogo temático, em particular o repertório para os 6 órgãos da Real Basílica de Mafra e para as vozes dos monges arrábidos, que viria a ser adaptado para vozes mistas e orquestra (ou 2 violoncelos, 2 fagotes e órgão) na Capela Real do Rio de Janeiro (13 versões), muitas vezes originando obras bastante diferentes do original (Marques 2012, 283-5). Além destes, devem ser mencionados mais dois tipos de versões realizados por Marcos Portugal: primeiro, redução de orquestra para órgão ou baixo contínuo[36]; segundo, substituição de uma ou mais secções individuais (de uma obra) devido à ausência de determinado cantor ou tipo de voz, ou compostas de novo para explorar as capacidades expressivas e técnicas de determinado cantor (*idem*, 278-80, *passim*).

Como se pode verificar pelo quadro apresentando o sumário do catálogo temático da obra religiosa de Marcos Portugal (Quadro I), as versões realizadas por outros autores são em muito maior número do que as realizadas pelo compositor da obra original. Essa é a característica mais marcante e reveladora deste *corpus*, e atesta um fenómeno de alcance ainda não totalmente aferido, embora prove a sua consistente e longa popularidade, ao mesmo tempo que demonstra o seu carácter funcional. Ao longo de mais de um século, 42 obras de Marcos Portugal foram adaptadas a várias situações e contextos. Embora na sua maioria as versões sejam anónimas, foi possível identificar 31 autores em 70 dessas versões (Marques 2012, 214-8, 300-5). Os autores com maior número de versões são: Fr. João da Soledade (11 versões), António José Soares (10 versões), José Maria Sabater (5), e António da Silva Leite (5), os três primeiros com ligações à Basílica de Mafra, e ativos no meio musical lisboeta, e o último o maior compositor português ativo no Porto na transição do século XVIII para o século XIX. Além disso alguns dos maiores compositores ativos em Portugal e no Brasil na primeira

[35] No original "violinos" [*sic*].

[36] Os exemplos mais sintomáticos são 01.09 Missa Mib M e 04.08 *Te Deum* Ré M. Cf. capítulo XIX, "A *Missa Grande*".

metade do século XIX também realizaram versões de obras de Marcos Portugal: Fr. José Marques e Silva (2), Joaquim Casimiro Júnior (2), Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1), e José Maurício Nunes Garcia (1) (Marques 2012, 214-8).

Para se ficar com uma ideia das obras mais disseminadas e, consequentemente, mais paradigmáticas, incluindo aquelas que transpuseram os umbrais das capelas reais, agruparam-se as obras com pelo menos 5 versões e/ou 10 espécimes no quadro seguinte:

	Versões AUT.	Outras versões	Total versões	Espécimes	Data	Instituição
04.08	3	19	22	104	1802	Queluz
01.09	3	12	15	80	[1782-90]	Queluz [?]
03.05	1	13	14 [+13]	63	1802	Queluz
01.17	1	3	4	31	1783-84	Patriarcal
02.32	1	5	6	28	1800/1803	Queluz
01.15	1	2	3	25	1788 [?]	[?]
01.08	2	6	8	22	1788-89	Queluz
01.19	1	8	9	19	12/1806	Basílica Mafra
02.04	1	4	5	15	[1789-90]	Patriarcal
05.11	1	3	4	14	[1800-10 ?]	Seminário da Patriarcal [?]
04.04	1	4	5	12	[1792-1810 ?]	Capela particular [?]
02.33	1	3	4	12	1805/1807	Basílica Mafra
01.12	1	—	1	12	1783-84	Patriarcal
03.11	2	2	4	10	10/1804	Basílica Mafra
04.03	3	—	3	10	12/1800	Patriarcal
02.23	3	3	6	9	5/1807	Basílica Mafra
02.13	3	3	6	8	1807	Basílica Mafra
05.07	1	5	6	7	1811 [?]	Capela Real RJ
03.03	1	4	5	6	1789 [?]	Ig. S. Julião
19	**31**	**99**	**130**	**487**	**← Totais**	

Quadro VIII: Obras com pelo menos 5 versões e/ou 10 espécimes

Esta síntese é clarificadora, mostrando não só quais as obras mais disseminadas e paradigmáticas, mas também o tipo de cerimónia, instituição e período que maioritariamente lhes deu origem. Eis alguns factos e considerações resultantes da análise das informações aí contidas, e do seu cruzamento com outras informações no catálogo temático:

1 Três obras destacam-se claramente pelo número de versões, espécimes e arquivos: 04.08 *Te Deum* Ré M, 01.09 Missa Mib M, e 03.05 Matinas de N. S. da Conceição Dó M, três das mais paradigmáticas obras de todo o século XIX em Portugal e, no caso das duas primeiras, no Brasil[37];

[37] Para uma análise da 01.09 Missa Mib M cf. capítulo XIX, "A *Missa Grande* […]".

2 As cinco obras destinadas à Capela ou ao Palácio de Queluz estão em destaque, constituindo-se como cinco das sete obras com maior número de espécimes; estas sete obras pertencem ao período 1782--1803;

3 As outras duas instituições com maior número de obras são a Basílica de Mafra (5, para o período 1804-1807) e a Patriarcal (4, para o período 1783-1800);

4 Entre as oito obras mais disseminadas contam-se cinco missas;

5 O quadro inclui, sem surpresa, as três únicas obras religiosas de Marcos Portugal que foram editadas no século XIX: 01.17 Missa Sib M, 04.08 *Te Deum* Ré M, e 04.04 *Tantum ergo* Mib M (Marques 2012, 247-56);

6 Duas obras tiveram circuitos de disseminação singulares e únicos: o 04.04 *Tantum ergo* Mib M – provável encomenda de particular estrangeiro que a terá levado para a Bélgica (ou França) sendo editada em Paris, edição que mais tarde deu origem a todos os espécimes existentes na Madeira (a obra só existe na França, Bélgica e Madeira)[38]; e a 05.07 Ladainha Sol m – provavelmente fez parte da *Novena de N. S. do Carmo* (perdida) composta para a Capela Real do Rio de Janeiro e datada de 1811: é uma das duas obras compostas de raiz no Rio de Janeiro que se implantaram no repertório religioso em Portugal, facto a que não deverá ser alheio o seu estilo "acessível" por ser "alternada com o Povo"[39];

7 Das obras incluídas no quadro anterior que não tiveram origem em encomenda particular, contam-se em número de 15 aquelas que extravasaram o circuito das capelas reais, ou com patrocínio real:[40] 04.08 *Te Deum* Ré M, 01.09 Missa Mib M, 03.05 *Matinas da Conceição* Dó M, 01.17 Missa Sib M, 02.32 Vésperas de N. Senhora Ré

[38] Foi provavelmente a única obra de Marcos Portugal que sobreviveu às diretivas emanadas do *motu proprio* do Papa Pio X, *Tra le sollicitudini*, de 22 de novembro de 1903, mantendo-se no repertório das igrejas madeirenses. Segundo testemunho recolhido *viva voce*, o Cónego António Damasceno de Sousa dirigiu a obra até aos anos 50 (Marques 2012, 596-8).

[39] Carta do cónego presbítero da Capela Real do Rio de Janeiro, António Pedro Gonçalves, endereçada ao cónego da Basílica Patriarcal de S. Maria em Lisboa, D. Casimiro Vasques da Cunha, e datada de 30 de dezembro de 1819, *apud* Pereira (1946, 277). A outra obra nas mesmas condições, ainda que aparentemente com menos implantação em Portugal, é 03.16 *Matinas do Natal* Dó M, datada de 1811.

[40] Não são, no entanto, as únicas, apenas aquelas com mais versões e/ou espécimes encontrados.

M, 01.15 Missa Sol M, 01.08 Missa Mib M, 01.19 Missa Breve Mib M, 02.04 *Confitebor tibi Domine* Ré M, 05.11 *O quam suavis* Fá M, 01.12 Missa Fá M, 04.03 *O salutaris Hostia* Mib M, *Tantum ergo* Sib M (parcial), 02.23 *Laudate pueri Dominum* Lá M, 02.13 *Dixit Dominus* Dó M, 05.07 Ladainha Sol m;

8 A maior incidência litúrgica é nas festividades Marianas (03.05 *Matinas da Conceição*, 02.32 *Vésperas de N. Senhora*, 05.07 Ladainha [Lauretana] e, eventualmente os salmos 02.13 *Dixit Dominus* e 02.23 *Laudate pueri*), no Natal (01.19 Missa Breve, "feita para a noite do Natal", e os salmos 02.23 e 02.13 mais tarde reutilizados por Marcos Portugal nas 02.35 *Vésperas do Natal*), e na Cerimónia de Ação de Graças (04.08 *Te Deum* e 04.03 *O salutaris*, *Te Deum*, *Tantum ergo* [parcial]);

9 As 15 obras da alínea **7**) são de quatro tipos vocais/instrumentais cada um deles correspondendo em traços gerais a uma instituição: vozes e orquestra (Palácio Real de Queluz), vozes, 2 violoncelos, 2 fagotes e órgão (Capela do Palácio Real de Queluz), vozes e baixo contínuo (Santa Igreja Patriarcal e Seminário da Patriarcal [?])[41], e vozes masculinas e órgãos (Real Basílica de Mafra);

10 Regra geral pode concluir-se que um maior número de versões está positivamente relacionado com uma maior disseminação;[42] as estratégias de adaptação/arranjo (que estão na génese das diferentes versões) que mais contribuíram para a disseminação das obras de cada um dos tipos descritos na alínea anterior são as seguintes: vozes e orquestra → redução instrumental e/ou outros meios vocais; vozes, 2 violoncelos, 2 fagotes e órgão → acréscimo instrumental e/ou outros meios vocais; vozes e bc → acréscimo instrumental; vozes masculinas e órgãos → redução instrumental e/ou outros meios vocais e/ou instrumentais;

11 Previsivelmente, nenhuma das obras para "toda a orquestra e bastante número de vozes" escritas para realçar as capacidades técnicas e expressivas dos cantores solistas da Capela Real do Rio de Janeiro,

[41] A exceção é 04.03 *O salutaris Hostia* Mib M, *Tantum ergo* Sib M, obra para 8 vozes e orquestra composta para a Patriarcal por ocasião do dia de S. Silvestre, e com uma menor e apenas parcial disseminação (*O salutaris Hostia* e *Tantum ergo*) fora do contexto das capelas reais.

[42] As três obras com maior número de versões, 04.08 *Te Deum* Ré M, 01.09 Missa Mib M e 03.05 *Matinas da Conceição* Dó M, são, de longe, as que atingiram a maior disseminação.

em particular dos *castrati*, conheceu uma disseminação significativa; a maior parte destas obras, dificilmente adaptável a meios mais modestos ou a cantores de nível inferior, foi apenas cantada pelos intérpretes para quem foram compostos os solos ou por outros de capacidades técnicas comparáveis, e num contexto semelhante àquele para que tinha sido inicialmente concebida;

12 As obras que conheceram grande disseminação e extravasaram o circuito das capelas reais têm em comum uma relativa acessibilidade técnica, em particular das secções solísticas, normalmente mais exigentes desse ponto de vista; em vários aspetos, uma parte das versões posteriores tenderam a simplificar, resumir, reduzir e substituir, com o fim de possibilitar a sua integração no repertório de outras instituições de meios mais modestos.

Bibliografia

CRANMER, David. *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*, Tese de doutoramento. London: University of London, [1997]. 2 v.

FERNANDES, Cristina. *Devoção e Teatralidade: as Vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal Pombalino*. Lisboa: Edições Colibri, 2005.

FERNANDES, Cristina Isabel Videira. *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*, Tese de doutoramento. Évora: Universidade de Évora, 2010.

MARQUES, António Jorge. *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762--1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/CESEM, 2012.

PEREIRA, Ângelo. *Os filhos D'El-Rei D. João VI*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1946.

SARTORI, Claudio. *I Libretti Italiani a stampa dalle origini al 1800*. (*Indice II – Cantanti*) Turim: Bertola & Locatelli Editori, 1994.

XVIII

A CONSTRUÇÃO DE UM *MÉTIER* NO DOMÍNIO DA MÚSICA SACRA: OS SALMOS DE VÉSPERAS PARA A PATRIARCAL E PARA A CAPELA REAL DA AJUDA[1]

Cristina Fernandes
FCSH, Universidade Nova de Lisboa[2]

Marcos Portugal estudou durante quase uma década no Real Seminário de Música da Patriarcal, onde ingressou em 1771, e começou a sua carreira profissional como Organista e Compositor da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa, na época a funcionar na Igreja de São Vicente de Fora[3]. Tal como

[1] O presente texto foi originalmente redigido utilizando o acordo ortográfico de 1945 (AO45). A conversão para o acordo ortográfico de 1990 (AO90) é da responsabilidade do editor do livro. Sendo contra a utilização do AO90 e subscritora da Iniciativa Legislativa de Cidadãos intitulada "Acordo Ortográfico de 1990: um conjunto de normas incongruentes, ambíguas, inoportunas e... ignoradas (revogação da Resolução da Assembleia da República nº35/2008)", aceitei a título excepcional as condições impostas tendo em conta a relevância do projecto Marcos Portugal e o amável convite de David Cranmer para participar na obra. A alternativa seria retirar o texto, privando os leitores do seu conteúdo.

[2] Bolseira pós-doutoral da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e membro integrado do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD).

[3] Na sequência da promoção ao estatuto de Patriarcal em 1716 (obtida por D. João V junto da Santa Sé), a Capela Real de Lisboa passou a incorporar as funções de catedral metropolitana. De acordo com este modelo, o Patriarca era o chefe da Igreja Portuguesa e ao mesmo tempo o Capelão Mor do Rei. A destruição do Paço da Ribeira (onde estava sediada a Capela Real e Patriarcal) com o Terramoto de 1755 e a sucessiva mudança de

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 339-354.**

muitos outros músicos portugueses setecentistas, a sua formação de base centrou-se no repertório religioso, que era também a principal atividade do seu pai, Manuel António da Ascenção, na qualidade de cantor da Patriarcal[4]. Apesar da sua fama internacional ter sido construída sobretudo à conta da ópera, o universo da música religiosa foi a área predominante no percurso criativo de Marcos Portugal, desde as obras de juventude às grandes composições tardias destinadas à Capela Imperial do Rio de Janeiro.

Conforme salienta Rui Vieira Nery (2006, 15), na sociedade portuguesa do século XVIII o catolicismo enformava ainda a vida quotidiana e a sociabilidade continuava a revestir-se de padrões eclesiásticos, caracterizando-se "com a excepção de círculos restritos de alguma elite intelectual de estrangeirados, por uma *forma mentis* em que não tem lugar a separação crescente entre as esferas do sagrado e do profano", que entretanto se tinha convertido num dos traços mais evidentes das práticas socioculturais da Europa iluminista. Neste contexto, o calendário litúrgico oferecia numerosas ocasiões de exibição do fausto monárquico, reforçando assim a dimensão sacral do Estado Absoluto. Até ao final do Antigo Regime, a corte portuguesa continuou a investir no carácter espetacular do ritual sacro como principal estratégia de representação simbólica do poder através do bloco formado pela Capela Real e pela Igreja Patriarcal, o qual constituía o núcleo de uma ampla rede de produção e difusão da música religiosa. Esta compreendia outras Capelas Reais (Queluz, Salvaterra, Bemposta, Vila Viçosa, Basílica de Mafra) e um considerável número de igrejas e conventos que beneficiavam do patrocínio da monarquia[5]. A forte presença do repertório sacro no conjun-

residência da família real para o "sítio da Ajuda" veio alterar a logística da estrutura, tendo os dignitários eclesiásticos e os músicos sido repartidos por dois locais. A Capela Real foi anexada à nova residência da corte (a "Real Barraca" da Ajuda) e a Patriarcal transitou por sucessivas residências nos 37 anos seguintes. Inicialmente esteve na Ermida de São Joaquim e Santa Ana (junto ao Palácio do Marquês de Abrantes, em Alcântara), vindo depois a ocupar uma igreja própria no Sítio da Cotovia (hoje Praça do Príncipe Real) que acabaria por ser destruída por um incêndio (1756-69); a Igreja de S. Roque (1769); a Igreja do Convento de S. Bento (1769-72) e a Igreja de S. Vicente de Fora (1772-1792). Em 1792 a Patriarcal foi de novo reunida à Capela Real, passando a funcionar na Ajuda (Fernandes 2010, 2-4 e 21-29).

[4] Em 14 de novembro de 1773, o apontador Lucas Francisco Lombardi comunica o falecimento de Manuel d'Ascensão, "que por ordem de Sua Majestade estava de baixo do meu ponto, como se fosse cantor italiano". Em 1767 o seu vencimento era de 12$500 por mês (*P-Lpa*, Avisos Régios, 1767, s/cota). Sobre as hierarquias dos cantores italianos e portugueses da Capela Real e Patriarcal ver (Fernandes 2007).

[5] As Capelas Reais de Queluz e Salvaterra não tinham músicos profissionais, recebendo os cantores da Capela Real da Ajuda e da Patriarcal e os instrumentistas da Real Câmara, sempre que a corte se instalava nos respetivos palácios. Estes podiam atuar

to das práticas musicais da Lisboa setecentista e os conhecimentos obtidos por Marcos Portugal no Seminário da Patriarcal constituem assim alicerces fundamentais do edifício de toda uma carreira.

O Seminário da Patriarcal e a formação de profissionais da música sacra

Criado por D. João V em 1713, o Real Seminário de Música da Patriarcal reunia características comuns às escolas que formavam os meninos de coro das Capelas Reais e catedrais nos séculos anteriores e aos conservatórios napolitanos, influência reforçada no tempo de D. José mediante o envio de bolseiros para o Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana em 1760 que depois se tornariam mestres da instituição portuguesa[6]. Prescindindo do ensino dos instrumentos de cordas e sopro até à reforma de 1824, a escola de música anexa à Patriarcal de Lisboa visava sobretudo a formação de profissionais no âmbito da música sacra (cantores, organistas e compositores).

Conforme consta do Capítulo III dos *Estatutos* de 1764[7], o plano de estudos assentava na aprendizagem da "música e cantar bem" e, numa segunda fase, no domínio do "contraponto, tocar órgão e acompanhar". Em paralelo com as lições de "solfa" e canto e a prática de instrumentos de tecla como o órgão, o cravo e o clavicórdio, menciona-se também "o exercício do canto de órgão, ou de estante". Este último ponto, correspondente a uma etapa mais avançada, contemplava a interpretação de repertório pré-existente e a composição[8].

Os alunos mais talentosos rapidamente eram desafiados a escrever obras que pudessem vir a fazer parte da vida musical e dos rituais quotidianos da Patriarcal. Quando o tenor italiano da Capela Real da Ajuda Gianbattista Ceccoli escreveu ao Pe. Martini em 28 de julho de 1779, comunicando-lhe que pretendia enviar os seus filhos Luiz Mariano Ceccoli e Tommaso Maria

---

também nas Capelas da Bemposta e de Vila Viçosa e na Basílica de Mafra, ainda que estas últimas tivessem músicos próprios assalariados (Fernandes 2010, 68-69).

[6] É o caso de João de Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco de Lima, Brás Francisco de Lima e Camilo Cabral, que partiram para Nápoles em 1760, conforme o registo dos Passaportes, que se guarda na Torre do Tombo (Fernandes 2010, 358-359) e com quem Marcos Portugal terá posteriormente estudado.

[7] *Estatutos do Real Seminário da Sta. Igreja Patriarcal, 1764*. *P-Ln* Cód. 3693.

[8] A presente contextualização retoma alguns dos conteúdos desenvolvidos no Capítulo III, dedicado ao sistema de formação, da tese de doutoramento *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807* (Fernandes 2010, 362-367 e 390-413). Cf. também Sérgio Dias (2010, 91-203) acerca do sistema de ensino em Nápoles, em Portugal e no Brasil.

Ceccoli, de 18 e 19 anos, para Nápoles a fim de terminarem os estudos de contraponto, explicava que estes já tinham prática na composição de Salmos a 4, 5, 6 e 8 vozes, obtida no Seminário da Patriarcal[9].

O material didático utilizado englobava tratados teóricos, solfejos e *partimenti* (exercícios de baixo contínuo) de autores italianos e portugueses – uma componente que tem sido trabalhada por investigadores como Sérgio Dias (2010, 131-173) e Mário Trilha (2011) – mas também peças de música religiosa, que serviam como treino na prática vocal de conjunto e, no caso dos autores de referência, como modelos para a composição. O conjunto de partituras que pertenceram ao Seminário da Patriarcal integradas na Biblioteca Nacional de Portugal constitui um espelho dessas práticas pedagógicas, indo ao encontro da recomendação dos *Estatutos* para que as aulas fossem bem providas de "Solfejos para todas as vozes, Árias, Música de Órgão e Capela, Acompanhamentos e Sonatas".

A partir do inventário manuscrito oitocentista e da descrição posterior desta coleção realizada por Rui Cabral (1999)[10] é possível discriminar cerca de meia centena de compositores de obras religiosas, incluindo mestres e alunos do Seminário na segunda metade do séc. XVIII e nos inícios do séc. XIX, os principais compositores do reinado de D. João V (ainda que com poucas peças) e vários autores italianos, principalmente ligados às escolas romana (como Giorgi, Basseti ou Pitoni) e napolitana (Perez, Jommelli ou Borghi, entre outros). Dos compositores transalpinos mencionados, cinco viveram em Portugal, nomeadamente Domenico Scarlatti, Giovanni Giorgi, Antonio Tedeschi, David Perez e Giuseppe Totti. O conjunto inclui ainda obras de filhos de músicos italianos ao serviço da Patriarcal e das Capelas Reais, já nascidos em Lisboa, como Gioachino Pecorario, os irmãos Tommaso Maria e Luiz Mariano Ceccoli, João José Baldi e Fortunato Mazziotti.

---

[9] *I-Bc*, Carteggio di Pe. Giovanni Baptista Martini, I.22.90, versão digital da carta em: <http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/images/ripro/lettere/I22/I22_090_001.asp> (última consulta 31/08/2012). No Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa e na Biblioteca Nacional de Portugal guardam-se, com efeito várias obras sacras com os efetivos referidos da autoria dos irmãos Ceccoli.

[10] Quando o Seminário da Patriarcal foi extinto, o seu património foi incorporado no Conservatório de Música da Casa Pia de Lisboa, criado em 1835, passando depois para o novo Conservatório de Lisboa, sediado a partir de 1837 no antigo Convento dos Caetanos. Terá sido nessa época que se procedeu à encadernação dos 134 volumes com as obras musicais que pertenceram ao Seminário (Cabral 1999, 1) e à realização do inventário manuscrito *P-Ln* MM 4987. O fundo do Seminário ficou no Conservatório até 1995, data em que foi transferido para a Biblioteca Nacional. Desconhece-se o paradeiro de algumas partituras da lista manuscrita, mas a maior parte das obras elencadas sobreviveu até ao nosso tempo, conforme se pode verificar a partir do *Inventário Preliminar* realizado por Rui Cabral (1999).

Os compositores mais representados são Giorgi e Perez, respetivamente com 32 e com 30 obras religiosas (excluindo os Responsórios)[11], o que reflete o seu estatuto privilegiado no seio das estruturas musicais da monarquia e o seu papel tutelar na vida musical portuguesa[12]. Logo a seguir encontramos José Joaquim dos Santos (14 peças), José Maria Franchi (14), António Leal Moreira (13), Marcos Portugal (13), Tommaso Maria Ceccoli (12), José do Espírito Santo e Oliveira (11), Fortunato Mazziotti (11) e Antonio Tedeschi (10), Eleutério Franco de Leal (9) e Joaquim Cordeiro Galão (9).

Quanto aos géneros músico-litúrgicos dominam com vantagem os salmos (num total de 115), seguindo-se os motetes (53)[13], as missas (34), os cânticos *Magnificat* e *Benedictus* (21), as sequências (13) e as antífonas (12). No que diz respeito aos salmos, predominam as versões do *Laudate pueri* (31) e do *Dixit Dominus* (13) e são também referidos cinco "Jogos Inteiros" com Vésperas de Nossa Senhora e de Santos (Fernandes 2005, 236-237). Os Responsórios estão ausentes do inventário manuscrito, ao qual faltam algumas páginas, mas sobreviveram em número avultado na coleção de partituras do Seminário em depósito na Biblioteca Nacional. Principalmente na produção de David Perez, José Joaquim dos Santos (Mestre do Seminário e Compositor da Patriarcal) e José do Espírito Santo Oliveira (Organista e Compositor da Patriarcal), são frequentes as séries completas para o Ofício de Matinas, em geral destinadas a ocasiões do calendário litúrgico como a Imaculada Conceição, o Natal, a Epifania, a Semana Santa e ao Ofício de Defuntos. Quase todas as obras foram escritas para vozes e órgão ou baixo contínuo. Dominam as texturas corais a quatro vozes em *stile concertato*, ocasionalmente com árias independentes, mas há também exemplos a oito, cinco e seis partes corais e várias peças em *stile pieno* e *stile misto*.

Combinando em diferentes proporções tradições do passado e novas tendências, este era o universo musical que circundava os alunos formados pelo Seminário da Patriarcal e a que Marcos Portugal teve acesso primeiro como aluno e, depois de regressar de Itália em 1800, como mestre. Uma parte das suas obras sacras viria também a integrar o património do Seminário. Na lista manuscrita oitocentista são referidas treze, mas o Inventário

[11] Tendo em mente uma aproximação à quantidade de obras existentes no Seminário da Patriarcal no seu último período de funcionamento, esta contagem corresponde à lista de obras do inventário manuscrito (*P-Ln* MM 4987). Os Responsórios não constam, pois as páginas respetivas da lista perderam-se.

[12] Sobre o impacto e a disseminação da produção de Giovanni Giorgi e de David Perez na vida musical portuguesa cf. Fernandes (2012, 157-203) e Dottori (1997, 2008).

[13] Originalmente seriam 64 já que os títulos do Motetes no inventário manuscrito começam no nº12.

realizado por Rui Cabral (1999, *passim*) identifica apenas dez: quatro missas, quatro salmos de Vésperas, um responsório e um motete[14].

Marcos Portugal e a música para o Ofício de Vésperas

Tal como as Matinas, as Vésperas assumiam no séc. XVIII a dimensão de grandes celebrações públicas nas principais datas do calendário litúrgico. No caso das Capelas Reais da Ajuda e de Queluz e da Santa Igreja Patriarcal, contavam frequentemente com a assistência da família real. Entre outras fontes da época, o *Diário* manuscrito do Mestre de Cerimónias da Patriarcal, Francisco Braga Lage[15], descreve amiúde a presença da realeza, seja a título oficial compreendendo todas as formalidades do cerimonial áulico, seja a título de devoção pessoal.

Não admira pois que os salmos de Vésperas sejam o género mais representado no legado do Seminário da Patriarcal e que tenham ocupado um lugar privilegiado na formação e na produção da maior parte dos compositores luso-brasileiros setecentistas. A música destinada às Vésperas, incluindo salmos e *Magnificat,* domina também a produção de Marcos Portugal, com destaque para a primeira fase da sua carreira. No catálogo temático realizado por António Jorge Marques encontramos assim 35 entradas para Vésperas/Salmos/Magnificat, enquanto as Missas têm apenas 23 e a secção Matinas/Responsórios 18, tendo os restantes géneros menor representatividade. A maior parte da música situa-se na categoria do *canto de órgão* (ou seja para vozes e baixo contínuo) e foi composta para a Patriarcal na década de 1780.

Das 19 peças em *canto de órgão* para o Ofício vespertino, 15 destinavam-se à Patriarcal (Marques 2012, 92), refletindo assim a prática interpreta-

---

[14] Trata-se da Missa em Si bemol Maior P 01.17 (registada por Rui Cabral como *P-Ln* CN 49//2, com concordâncias em CN 52//2, inc., e CN 140//1); da Missa em Mi bemol Maior P 01.09 (*P-Ln* CN 60//1 e CN 140//2); da Missa em Sol Maior P 01.15 (*P-Ln* CN 61//1); e da Missa em Fá Maior P 01.12 (*P-Ln* CN 61//2). Como exemplos de Salmos de Vésperas encontramos o *Laudate pueri* em Dó Maior P 02.19 (*P-Ln* CN 75//1); o *Dixit Dominus* em Dó Maior P 02.11 (*P-Ln* CN 75//2); o *Confitebor tibi Domine* em Ré Maior P 02.04 (*P-Ln* CN 79//6); e o *Beatus vir* em Lá Maior P 02.02 (*P-Ln* CN 79//2). No legado do Seminário da Patriarcal encontra-se ainda o Motete sobre o texto da antífona *Confirma hoc Deus* P 05.03 (*P-Ln* CN 32//2) e o Responsório *Coenantibus illis* em Sol Maior P 03.02 (*P-Ln* CN 81 e CN 114).

[15] *Diário Histórico e Litúrgico das Funções que se tem feito na Real Capela de N. Senhora d'Ajuda depois que existe ahi a Sancta Igreja Patriarchal desde o anno de 1792 athe 1816. Para lembrança de Francisco Jozé Braga Lage, Beneficiado e Primeiro Mestre de Cerimónias da Real Capela da Sancta Igreja Patriarchal. Tomo Terceiro.* Lisboa 1817 (*P-BRad* Ms. 692).

tiva da instituição. Depois de 1800 encontramos ainda grupos característicos constituídos pelas obras com dois violoncelos e dois fagotes *obbligati* e órgão para as Capelas Reais de Queluz e do Rio de Janeiro (4) e pelas obras para vozes masculinas e o conjunto dos seis órgãos de Mafra (9). Dos sete Salmos com instrumental completo, ou seja com orquestra, três foram escritos para a Capela Real do Rio de Janeiro e pelo menos um (o *Confitebor* de 1805, segundo a *Relação Autógrafa*) para a Capela Real da Bemposta.

Trata-se de um percurso que ilustra quer as diferentes fases da carreira de Marcos Portugal, quer as práticas específicas das Capelas Reais luso-brasileiras. Com efeito, a herança dos modelos das Capelas Pontifícias romanas que remonta ao reinado de D. João V preconizava uma prática musical apenas com o suporte do baixo contínuo na Patriarcal e por acréscimo nas Capelas Reais da Ajuda e Queluz no âmbito dos serviços litúrgicos quotidianos. Recorde-se que a criação da Patriarcal resulta da elevação de estatuto da Capela Real em 1716 e que a divisão logística por espaços distintos entre 1755 e 1792 se deve às contingências do Terramoto. Deste modo, a matriz cerimonial e as práticas de execução na Capela Real transportavam parte dessa herança. Mesmo quando o paradigma começa a dar sinais de mudança, continuava presente a referência e a comparação com a "primitiva" Patriarcal de D. João V, como tantas vezes é referido por Braga Lage:

> Sua Eminencia levantando-se e o Colegio disse Pater Noster Credo secreto, e feito sinal comessarão os Muzicos Vesporas as tres e tres quartos: (e porque Sua Alteza ordenou que os responsorios focem de Muzica comforme o costume desta Capella que nunca o foi desde a premetiva da Capella Patriarchal lhe ajuntarão ao orgão dous fagottes como se praticava nos mais annos nesta capella d'Ajuda (o Magnificat foi cantado hum ramo de cantoxão, outro chamado de fábordão com orgão e fagottes e asim o Benedictus, e os responsorios de Muzica e o mais na forma da Capella Patriarchal as oraçoens de Vesporas, e Laudes as disse Sua Eminencia pello livro vindo os Asistentes na forma do costume com o livro com capa carmezim do ferial, e candella, e dous Monsenhores Acolitos de cottas com os castiçaes: acabou-se as seis e quarenta minutos vindo a durar perto de tres horas[16].

A orquestra era usada a título excecional, quando as cerimónias coincidiam com efemérides da monarquia ou eventos de carácter sociopolítico, em festas de particular devoção de algum dos membros da família real ou no *Te Deum* do Dia de São Silvestre. As obras com fagotes e violoncelos *obbligati*, também em voga na Patriarcal quando esta se uniu à Capela Real da Ajuda

[16] *P-BRad* Ms. 692, f. 48.

em 1792, constituem de certa forma uma maneira de contornar essa restrição, utilizando os instrumentos que antes apoiavam o baixo continuo como veículo dos novos rumos da linguagem musical (Fernandes 2010, 457--458)[17].

Por outro lado, locais como a Capela da Bemposta, pertencente à Casa do Infantado, e as igrejas e conventos com patrocínio real, estavam mais libertas das restrições cerimoniais da Capela Real e Patriarcal, admitindo a orquestra nas celebrações litúrgicas principais. Refira-se a título de exemplo a *Missa com instrumental* para a Igreja do Convento de Nossa Senhora do Livramento composta por Marcos Portugal por ordem de Sua Majestade em 1791[18].

Os salmos de Vésperas de Marcos Portugal para a Patriarcal e para a Capela Real da Ajuda

No plano da música sacra, os compositores luso-brasileiros de finais de setecentos partilhavam uma série de códigos que depois adaptavam à sua linguagem individual. Estes decorriam quer das práticas e estilos coevos ou anteriores, quer dos processos de aprendizagem, nos quais o papel do Seminário da Patriarcal foi determinante. O treino da composição passava por etapas bem delimitadas com uma longa herança histórica como é o caso do domínio do *stile antico* ou do chamado do *vero stile,* para usar a expressão de Girolamo Chiti (identificada com uma abordagem mais livre e expressiva e não tanto com uma imitação rigorosa do contraponto "alla Palestrina")[19]. Na realidade os compositores da época, incluindo italianos com um importante papel na vida musical portuguesa como Giovanni Giorgi e David Perez, usavam como principal distinção nas suas composições as designações *stile pieno* e *stile concertato*.

---

[17] A relação direta entre o tamanho dos efetivos musicais e a solenidade das festas é mais explícita no que diz respeito à Capela Real do Rio de Janeiro nos inícios do séc. XIX do que em relação à Patriarcal e às Capelas Reais de Lisboa na época anterior. Em termos sumários, segundo André Cardoso (2001, 41-42), a orquestra completa era usada nas Festas de 1.ª ordem e os fagotes e rabecões nas de 2.ª e 3.ª ordem.

[18] Trata-se possivelmente da Missa em Si b Maior P 01.18, V1.

[19] Em vez de *stile antico*, Girolamo Chiti preferia usar a expressão *vero stile* (no sentido de *learned style* ou *stile ecclesiastico*). Através da correspondência com o Pe. Martini pode verificar-se que não se pretendia uma pura imitação do contraponto "alla Palestrina", mas sim uma reelaboração desta tradição. Em meados do séc. XVIII, o *vero stile* era uma das possibilidades que os compositores tinham à disposição (juntamente com o *stile concertato*) e não uma diretriz precisa no sentido de uma orientação conservadora da música religiosa (Dottori 2008, 44-45).

Embora o *stile antico* continuasse a ser usado em determinadas datas do calendário litúrgico ou em situações precisas do ritual como as cerimónias de carácter penitencial da Semana Santa (Castagna 2000, 4-6), este ocupou um lugar circunscrito na produção de Marcos Portugal. Era porém uma das bases do *métier* pelo que o seu domínio tinha de ser demonstrado não só em obras a quatro vozes, mas também a oito vozes, uma textura dominante na primeira metade do séc. XVIII no repertório da Patriarcal, conforme demonstra o *Breve Rezume de tudo o que se canta em cantochão e canto de órgão na Santa Igreja Patriarcal*[20] (Alvarenga 2011, 182-183 e 195-198) e uma parte do repertório subsistente.

Depois do *Dixit Dominus a 8 pieno* (P 02.11), escrito possivelmente em 1781, ainda como aluno do Seminário, Marcos Portugal parece ter abandonado essa prática – possivelmente extensiva ao *Te Deum a 8* (RA 147), hoje perdido[21] – pelo menos ao nível da sua aplicação à totalidade de uma peça. No entanto, a experiência adquirida está subjacente a secções pontuais de peças em *stile misto* ou nos diversos *fugati* inseridos como andamentos de obras diversas. O *Dixit Dominus a 8 pieno* é a única partitura com estas características da produção sacra conhecida de Marcos Portugal, sendo o manuscrito que se encontra no Arquivo da Sé de Lisboa[22] o mais antigo autógrafo do compositor.

A tradição da composição de *Dixit Dominus* a 8 vozes como parte da formação no Seminário e o seu uso na Patriarcal, onde a grande maioria de obras era para quatro vozes, reflete-se também em composições do mesmo género da autoria de compositores como Jerónimo Francisco de Lima, José do Espírito Santo e Oliveira, Fortunato Mazziotti, José Maria Franchi, Joaquim Cordeiro Galão e Giuseppe Totti[23].

Como se disse atrás, obras a 5 e 6 vozes surgem também como etapas do ensino no Seminário através da produção de outros compositores (por exemplo
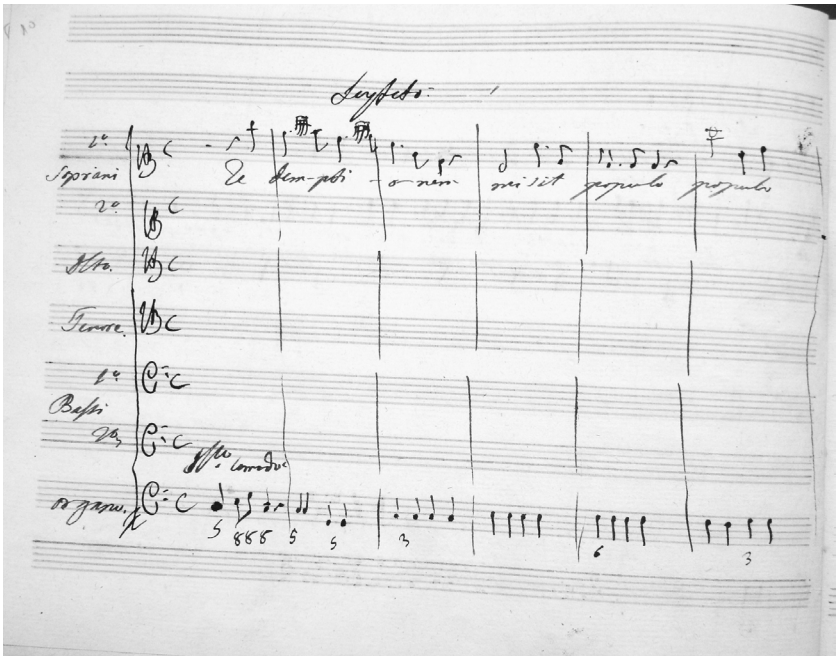
---

[20] *P-La* 49-I-59.

[21] É natural que se tratasse de mais um exemplo de *Te Deum* a dois coros e baixo contínuo, seguindo uma tradição da Patriarcal que remonta ao *Te Deum a 8* de Domenico Scarlatti, muito interpretado na primeira metade do século XVIII e sobrevivente em pelo menos seis fontes portuguesas (Alvarenga 2008, 42-43, 58). A prática do *Te Deum* a 8 vozes (ou dois coros) encontra uma linha de continuidade em compositores como David Perez, José Joaquim dos Santos ou José do Espírito Santo e Oliveira, entre outros, incorporando ao longo do tempo novas tendências e uma exploração mais desenvolvida do *stile concertato*.

[22] *P-Lf* FSPL, 175/20, D.3.

[23] Respetivamente *P-Ln* FSPL, CN 36//13 (Lima); CN 84//3 (Oliveira); CN 94//1 e CN 138//2 (Mazziotti); CN 129//1 (Franchi); CN 129//8 (Galão); e FCR 216//56 (Totti).
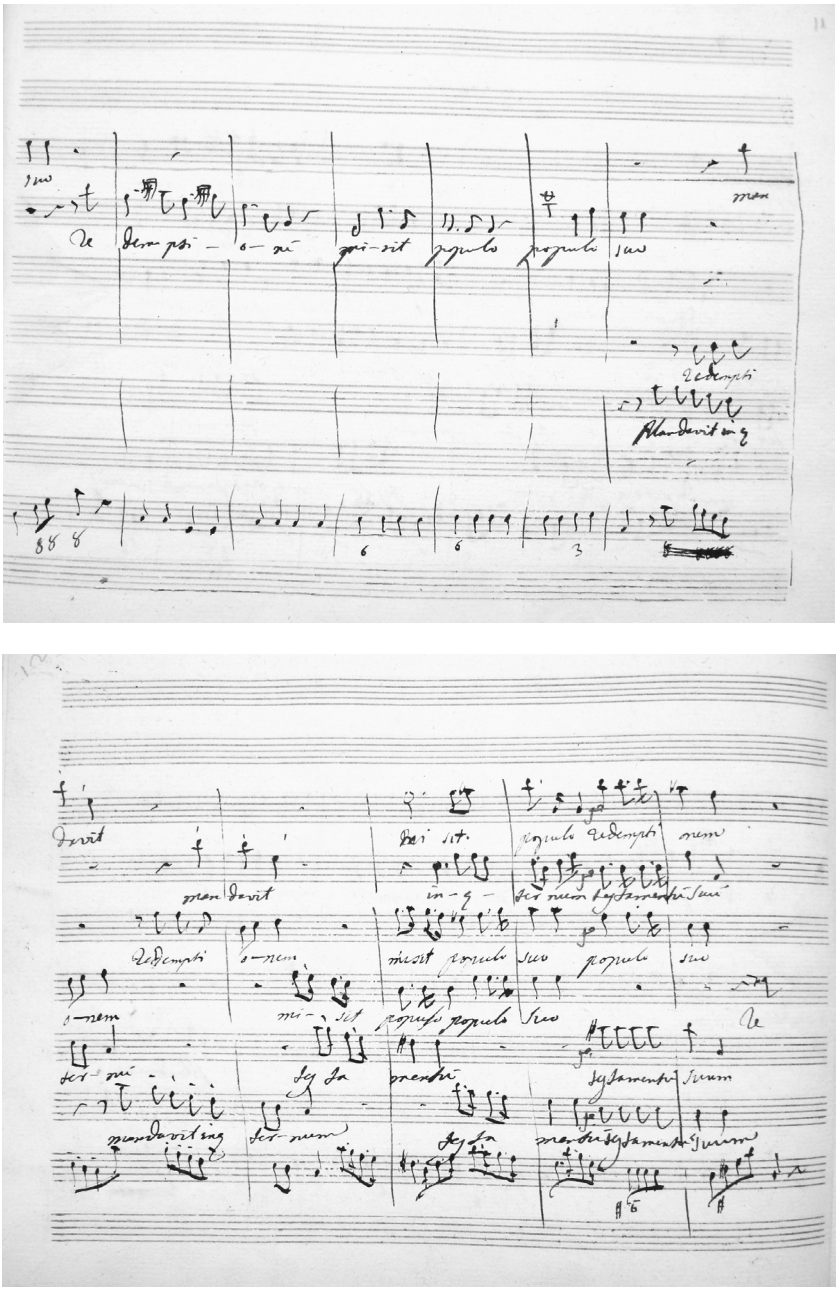
David Perez compôs em Lisboa várias peças a 5 vozes), mas são mais raras no caso de Marcos Portugal. Dois exemplos são o *Confirma hoc Deus a 5* [1792][24] e o *Miserere a 5 Concerttato* em Sol menor, alternado com o cantochão[25]. No entanto, Marcos Portugal inclui essa técnica em andamentos de outras obras, por exemplo no famoso sexteto "Domine Deus" da *Missa Grande*, ou no salmo *Confitebor* em Ré Maior, cujo manuscrito autógrafo se guarda no Arquivo da Sé de Lisboa[26] e cuja secção "Redemptionem misit populo suo" (*Allegro comodo*) é destinada a seis solistas (S I, S II, A, T, B I, B II tal como na *Missa Grande*). Apesar dos ornamentos (*grupetti*) nas linhas melódicas iniciais dos sopranos, o sexteto do *Confitebor* é menos virtuosístico do que o da *Missa Grande*, mas requer na mesma uma grande independência das vozes no conjunto e uma articulação clara e detalhada (Quadro I). Nesse sentido Marcos Portugal faz questão de assinalar as frases e motivos que devem ser interpretadas em *staccato*.



[24] *P-Ln* CN 32//2 (P. 05.03).

[25] *P-La* 48-V-2 (34 a 39) (P. 02.30).

[26] *P-Lf* 175/14, D.3 (P 02.04).



Quadro I: As três primeiras páginas do sexteto do *Confitebor* (P. 02.04)

No contexto da produção destinada às Vésperas do período pré-Itália merecem especial atenção os salmos *Laudate pueri* compostos entre 1782 e 1790 para a Capela Real da Ajuda referidos na *Relação Autógrafa* com dedicatórias aos cantores Valeriano Violani (soprano castrado da Capela Real oriundo de Roma contratado em 1791), [Giuseppe] Martini e Venancio [Aloisi] (ambos contraltos da Patriarcal desde 1782)[27]. A hipotética identificação destas obras com os salmos *Laudate pueri* em Dó Maior (P 02.19, V1) e *Laudate pueri* em Ré Maior (P 02.20) realizada por António Jorge Marques (2012, 456-460) é bastante plausível, já que no primeiro caso é dada grande proeminência ao soprano solista, incluindo uma ária (*A solis ortu*) com extensas e elaboradas coloraturas, e no segundo está em destaque o contralto solista, quer através de árias independentes, quer da agilidade requerida a esta voz nos andamentos em *stile concertato*. Venancio Aloisi e Giuseppe Martini eram contraltos da Patriarcal mas em 1792 esta foi transferida para a Capela Real da Ajuda o que pode justificar o destino das obras. De qualquer forma, é natural que estes cantores tivessem também atuado no local de residência da família real nos anos anteriores.

Um outro *Laudate pueri* (Lá Maior, P 02.22) possivelmente destinado à Patriarcal apresenta características próximas do exemplar em Ré Maior tanto ao nível da estrutura como dos desafios colocados à voz de contralto, mesmo se neste caso as intervenções solísticas cabem também ao soprano e ao baixo. Não é portanto de excluir que esta fosse também uma das peças dedicadas a "Martini" ou a "Venancio" na RA.

As composições baseadas no texto do *Laudate pueri* são muito frequentes nos repertórios setecentistas pois não eram exclusivas de um único tipo de Ofício de Vésperas. Apesar de existir uma considerável variedade no tratamento musical, é notória a tendência ao longo da segunda metade do séc. XVIII para dar protagonismo a uma voz solista neste salmo. Na prática eram peças para um cantor solista, coro *concertato* e baixo contínuo (ainda que, ao contrário dos dias de hoje, os solistas cantassem também as partes de *ripieno*). Sucede por exemplo nalgumas das versões do *Laudate pueri* compostas por Giovanni Giorgi, João de Sousa Carvalho, João de Sousa Vasconcellos (com soprano solo nos três casos) e António Leal Moreira (baixo solo). Um quadro comparativo foi anteriormente publicado pela presente autora (Fernandes 2005, 276-277).

A distribuição do texto por andamentos contrastantes e a escolha de efetivos e texturas segue também traços comuns como a atribuição de árias

[27] Valeriano Violani foi contratado com 60$000 réis por mês (além de outras regalias), enquanto os seus colegas tinham sido admitidos na década anterior com o salário de 50$000 (Fernandes 2007, 267).

independentes aos versículos "A solis ortu" e/ou "Qui habitare" ou o uso frequente de *fugati* no "Excelsis super omnes gentes". Ao versículo "Qui sicut Dominus" é quase sempre atribuído um andamento lento, contrastando com a maior velocidade de "Suscitans a terra". No que diz respeito às árias, nos exemplos de Marcos Portugal referidos verifica-se a tendência da época para uma estrutura formal que se identifica com a primeira secção da ária *da capo,* a qual costuma ser subdividida em duas secções (AA'), correspondendo o A' à repetição do texto com modificações musicais. Esta forma é também conhecida como *cavatina*[28].

Algumas particularidades dos Salmos em *stile concertato* interpretados na Patriarcal de Lisboa nas décadas de 1770 e 1780 podem encontrar-se, por exemplo, no *Beatus vir* escrito por Marcos Portugal em 1787 (P 02.02), cujo autógrafo pertence ao Fundo do Conde Redondo da Biblioteca Nacional de Portugal[29]. Diversas cópias em partitura e partes cavas encontram-se disseminadas por vários arquivos e bibliotecas portugueses (Marques 2012, 432--433). Esta obra encontra-se também representada na coleção que pertenceu ao Seminário da Patriarcal. Possivelmente era um dos exemplos usados na formação dos alunos da geração seguinte.

Neste caso, não existe um solista em evidência nem árias independentes (embora encontremos um terceto de *soli* na doxologia): a escrita concertante percorre as várias vozes de forma bastante equitativa e apesar dos contrastes agógicos, os andamentos encontram-se mais encadeados do que nos exemplos do *Laudate pueri* descritos anteriormente. Nas secções corais a escrita é quase sempre homofónica e nas passagens concertantes os solos mais desenvolvidos não possuem coloraturas demasiado extensas nem grandes rasgos de virtuosismo. A peça inclui porém bastantes detalhes de escrita que mostram que Marcos Portugal estava consciente do resultado interpretativo que pretendia obter e era consideravelmente atento às possibilidades da relação texto/música.

Logo no início deixa claro que o baixo contínuo não deve ser realizado nos primeiros compassos, anotando um contracanto. Dá também indicações em relação ao órgão (*chiuso* e *aperto*) tendo em conta o volume sonoro e a transparência da textura e anota articulações precisas (*legato* e *staccato*) e dinâmicas com fins expressivos sempre que necessário. Como era habitual na época, a linha do baixo mostra vários sinais de transformação inerentes ao
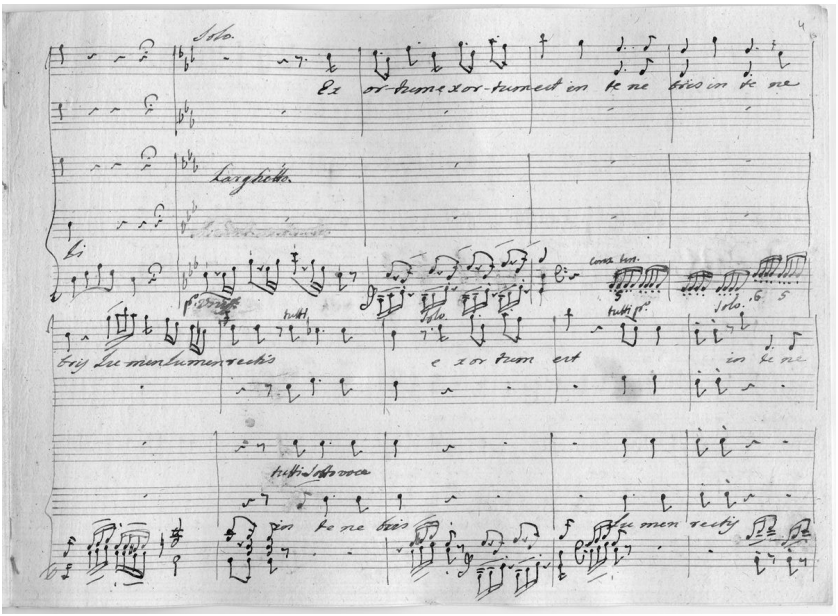
---

[28] Sobre a estrutura das árias na música sacra portuguesa do terceiro quartel do séc. XVIII, em particular sobre o exemplo das Vésperas do organista da Capela Real da Ajuda João de Sousa Vasconcellos e Brito (compositor da geração anterior a Marcos Portugal) cf. Fernandes 2005, 128-137.

[29] *P-Ln* FCR 168//89. Disponível na Biblioteca Nacional Digital: <http://purl.pt/12723> (última consulta 22/09/2012).

período pós-barroco, nomeadamente breves passagens com notas repetidas (*trommelbass*), oitavas quebradas (*murky bass*) e figurações arpejadas resultantes de uma disposição sucessiva das notas do mesmo acorde, o que perpetua o ritmo harmónico tendencialmente lento.

Em momentos específicos o baixo contínuo emancipa-se da sua função de acompanhamento harmónico exibindo figurações *obbligate* de carácter dialogante ou com uma função retórica na tradução musical do conteúdo do texto. Um exemplo evidente pode encontrar-se no contraste entre a luz (cujos raios são simbolizado pelos ritmos incisivos e pelos saltos melódicos do baixo instrumental *obbligato*) e as trevas (acompanhadas por semicolcheias *staccati* no baixo e entoação "sotto voce") do *Larghetto* correspondente ao versículo "Exortum est in tenebris lumens rectis".



Quadro. II: Larghetto do *Beatus vir* (P. 02.02)

Outros detalhes da relação texto/música são visíveis no uso de acordes de sétima, melismas e *staccati* em "Dentibus suis fremet et tabescet" ou no sublinhar da palavra "Desiderium" por uma breve e sugestiva ornamentação em fusas. A procura de um certo equilíbrio formal pode verificar-se também no retomar do motivo de abertura da obra (com ritmos pontuados) no "Sicut erat in principio" bem como na recapitulação na secção final de algum material usado.

Quer como aluno do Real Seminário de Música da Patriarcal, quer como jovem Compositor e Organista da Patriarcal, Marcos Portugal demonstra que adquiriu bases sólidas no âmbito da composição da música sacra (e do idioma da música destinada às Vésperas em particular) que se ligam com a tradição vigente em Portugal e com a herança técnica e estética perpetuada ao longo do século XVIII a partir das criações de compositores portugueses e italianos de várias gerações. Vê-se que partilha códigos com os seus contemporâneos e antecessores imediatos, mas tal não o impede de fazer escolhas próprias (patentes por exemplo no abandono das composições em *stile pieno* e das texturas a oito vozes, quando estas continuavam a ser opções paralelas para compositores ativos nos finais de setecentos como é o caso de José Joaquim dos Santos).

É a partir destes alicerces que Marcos Portugal irá desenvolver nos anos seguintes outras potencialidades da música sacra, em geral relacionadas com o uso de distintos efetivos (como as obras sacras com fagotes e violoncelos *obbligati*, o recurso à orquestra e os órgãos de Mafra) e com as particularidades e transformações dos contextos de execução. Neste plano seria determinante a importância que cada Capela Real (como espaço simbólico e físico dotado de condições musicais específicas) foi ocupando ao longo do tempo no quotidiano da monarquia. O lugar central da Igreja Patriarcal (sediada em São Vicente de Fora a partir de 1772) e da Capela Real da Ajuda nas décadas de 1770 e 1780 foi prolongado pela reunião de ambas a partir de 1792 na Ajuda (regressando-se ao modelo idealizado por D. João V) e acompanhado pela crescente importância da Capela Real de Queluz após o incêndio da Real Barraca em 1794. Seguiu-se o grande impulso da atividade musical em Mafra em 1806 e 1807 e a instituição da Capela Real do Rio de Janeiro após a transferência da corte. A cronologia da música sacra de Marcos Portugal é um espelho bastante nítido deste percurso.

Bibliografia

ALVARENGA, João Pedro d'. "Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling, and the Italianisation of the Portuguese Musical Scene". *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death* (ed. Massimiliano Sala & Dean Sutcliffe), Ad Parnassum Studies 3. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2008, 17-68.

_____. "'To Make of Lisbon a New Rome': The Repertory of the Patriarchal Church in the 1720s and 1730s". *Eighteenth-Century Music* 8/2, 2011, 179-214.

CABRAL, Rui. *Inventário Preliminar dos Livros de Música do Seminário da Patriarcal*. Lisboa: Biblioteca Nacional, Centro de Estudos Musicológicos, 1999.

CARDOSO, André. *A Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro (1808-1889)*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Tese de doutoramento, 2001.

CASTAGNA, Paulo. *Prescripciones Tridentinas para la utilizacion del* Estilo Antiguo *y del* Estilo Moderno *en la musica religiosa católica (1570-1903)*. Instituto de Historia, Pontifícia Universidade Católica de Chile, 2000: <http://www.hist.puc.cl/programa/documentos/Castagna.pdf> (última consulta 20/08/2012).

DIAS, Sérgio. *Análise das Principais Características da Música Mineira através de uma Nova Percepção das suas Fontes – uma Observação Crítico-Analítica da Produção Musical desde a Escola Napolitana até Minas Gerais – Introdução à Teoria Reducionista*, tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010.

DOTTORI, Maurício. *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli, with special emphasis on their funeral music*, Tese de doutoramento. Cardiff: University of Wales, 1997. 2 v.

_____. *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008.

FERNANDES, Cristina. *Devoção e Teatralidade: as Vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal Pombalino.* Lisboa: Colibri/FCSH-UNL, 2005.

_____. "La fortuna del *Coro dos Italianos* della Cappella Reale e della Patriarcale di Lisbona nel secondo settecento". *Rivista Italiana di Musicologia* (Periodico della Società Italiana di Musicologia), vol. XLII, 2007, nº 2, 233-266.

_____. *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*, Tese de doutoramenteo. Évora: Universidade de Évora, 2010.

_____. "Il dotto e rispettabile Don Giovanni Giorgi, ilustre maestro e compositore nel panorama musicale portoghese del Settecento". *Rivista Italiana di Musicologia* XLVII, 2012, 157-203.

MARQUES, António Jorge. *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762--1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/CESEM, 2012.

NERY, Rui Vieira. "Espaço Sagrado e Espaço Profano na Música Luso-Brasileira do Século XVIII". *Revista Música,* São Paulo, v. 11, 2006, 11-28.

PORTUGAL, Marcos. *Missa Grande*, Edição crítica bilingue e ensaio introdutório de MARQUES, António Jorge. Lisboa: Coro de Câmara de Lisboa, 2009.

TRILHA, Mário Marques. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735--1820)*, tese de doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro – Departamento de Comunicação e Arte, 2011.

XIX

MISSA GRANDE: OBRA PARADIGMÁTICA DO SÉCULO XIX LUSO-BRASILEIRO[1]

António Jorge Marques
FCSH, Universidade Nova de Lisboa[2]

A *Missa Grande* (P 01.09) é uma das três obras religiosas de Marcos Portugal que maior disseminação geográfica atingiu, além de uma constância de utilização litúrgica e paralitúrgica que durou mais de um século[3].

As missas ocupam lugar de destaque na produção sacra de Marcos Portugal com um total de 23 obras contemplando apenas as seguintes secções do ordinário: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei (KGCSA)[4]. Além de dois credos (CSA), o catálogo temático inclui dezasseis missas (algumas só com Kyrie e Gloria), duas missas breves, duas missas festivas, e uma Missa de Requiem[5]. O próprio compositor realizou mais sete versões das suas missas.

A obra em análise, um exemplo de escrita *concertata* (com alternância e diálogo entre o coro e os solistas), viria a tornar-se num paradigma da música religiosa portuguesa e brasileira de finais do século XVIII e do século

[1] O texto aqui apresentado foi escrito utilizando o acordo ortográfico de 1945 (cf. a nota do autor na página 40). É uma versão modificada da primeira parte do capítulo "Dois estudos de caso" (Marques 2012, 689-700), também utilizada em Portugal (2009, ix-xxii).

[2] Bolseiro de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e membro integrado do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

[3] As outras duas são as 03.05 *Matinas da Conceição* Dó M (14 versões e 63 espécimes), e o 04.08 *Te Deum* Ré M (22 versões e 104 espécimes). As numerações referem-se às entradas do catálogo temático em (Marques 2012, 309-688). A entrada da 01.09 Missa Mib M está em (*idem*, 352-68).

[4] K = Kyrie, G = Gloria, C = Credo, S = Sanctus, A = Agnus Dei.

[5] Esta é a terminologia utilizada por Marcos Portugal.

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 355-366.**

XIX. Esta constatação advém, não só da grande quantidade de manuscritos e versões sobreviventes, mas também das citações encontradas em obras de outros compositores, e das referências em várias fontes secundárias.

Em meados do século XIX era conhecida como a *Missa Grande*, provavelmente em virtude dos extensos "Domine Deus" (para sexteto de solistas: SSATBB) e "Quoniam tu solus" (dueto de sopranos), e das secções "Christe" e "In gloria Dei Patris", dois desenvolvidos *fugati*.

O seguinte quadro é o resumo de uma proposta do percurso de cerca de 120 anos através de todos os espécimes sobreviventes encontrados – 80 no total.

	Descrição sumária	**Antecedente estemático direto**[6]	**Autor da versão**	**Data**	**Espé--cimes**	**Arquivos/ Fundos**	**Países**[7]
V1	SATB, orq (KGCSA)	—	M. Portugal	[1782--1790]	31	19	2 (P, BR)
V2	SATB, org/bc (KGCSA)	V1	M. Portugal	[1782--1792]	32	19	1 (P)
V3	SATB, orq (Sinfonia, KG)	V1	M. Portugal	1790	1	1	1 (P)
V4	BBBB, 4 org (KGCSA)	V1	Fr. Bernardo J. da Conceição [?]	c.1804	2	2	1 (P)
V5	SATB, orq (KG)	V1	?	?	1	1	1 (P)
V6	SATB, 2 org (KG)	V1/V2	António da Silva Leite	c.1810	1	1	1 (P)
V7	SSSB, org (CSA)	V2	António da Silva Leite [?]	c.1810	1	1	1 (P)
V8	S, S, A, T, B, B, fag I e II, b, org (*Domine Deus*)	V1	P.^{e} Francisco Ignacio Moreira	c.1814	1	1	1 (P)
V9	SATB, orq (KG, cortada)	V1	Eleutério Franco Leal	c.1817	1	1	1 (P)
V10	SATB, org/bc (KGCSA, cortada)	V2	?	?	1	1	1 (P)
V11	STB, org/bc (KGCSA, cortada)	V10	?	?	1	1	1 (P)
V12	TTB, org (KGCSA)	V1	Mathias Jacob Osternold	c.1840	4	2	1 (P)
V13	SATB, cb, org (KGCSA)	V1 (KG) e V2 (CSA)	?	?	1	1	1 (P)
V14	SATB [?], orq [?] (KG, cortada)	?	?	?	1	1	1 (P)
V15	STB, orq (KG, cortada)	?	Couto [?]	1879	1	1	1 (P)
				Total	80	29	2 (P, BR)

Quadro I: Proposta de percurso da *Missa Grande*

[6] A versão (ou versões) que deu (deram) origem à versão considerada. V1 = versão 1, V2 = versão 2, etc.

[7] P = Portugal, BR = Brasil.

Propostas de datação

Existem duas versões principais (V1 e V2) que deram origem à maioria das subsequentes. Note-se que apenas estas versões e a versão 3 (com abertura) estão atribuídas a Marcos Portugal e que nenhum dos autógrafos sobreviveu. A crítica de fontes realizada (marcas de água, tipos de papel, copistas e nome do compositor), as anotações/datas encontradas nos espécimes musicais[8], e as informações encontradas na *Relação Autógrafa*[9], indicam que a versão com orquestra (V1) precedeu a versão com órgão/*basso continuo* (V2), e as datas limite para a datação da V1 são 1782 e 1790[10]. Uma hipótese provável para a origem da obra poderá ser a primeira encomenda real referida na *Relação Autografa*: *Missa com instrumental / Executou-se no dia de S.ta / Barbara na Real Capella de / Queluz* (RA 071, 1782). A santa, devoção particular de D. Maria I, era celebrada com muita pompa em Queluz[11], e disso nos dá conta António Caldeira Pires através das descrições dos efetivos instrumentais e vocais utilizados[12].

Através de uma análise semelhante foi possível estabelecer que a segunda versão é anterior a 1792 e possivelmente posterior em alguns anos à versão 1. A variante do nome "Marcos António" (utilizada no início de carreira) aparece cinco vezes na V1 e nenhuma na V2; por outro lado a variante "Marcos António da Fonseca Portugal", utilizada um pouco mais

[8] Um exemplo dessas anotações encontra-se em *P-Ln* FSPL, CN 140//2: "Partitura / Missa / Primeiram.te feita Com Strum.tos eagora accommoda. / aOrgam / A 4. Concertada / Do Sr. Marcos Anto da Fonceca Portugal / Semro. R".

[9] Uma lista de obras realizada pelo compositor em 1809 e acrescentada até 1816. É a mais importante fonte para o estudo da obra de Marcos Portugal, e foi analisada, transcrita e numerada (RA ###) em (Marques 2012, 81-106).

[10] A data mais antiga (1790) encontra-se em *P-Lant* CF, 72: "MISSA / A 4. / do S.r Marcos Anto- / nio. / 1790".

[11] Considerando as dimensões da capela de Queluz, é possível que esses eventos também tivessem lugar numa sala do Palácio.

[12] Num dos exemplos fornecidos a orquestra é composta por 7 violinos, 2 violas, 4 rabecões, 2 oboés, 2 trompas e 2 trompetes. Com exceção da ausência dos 2 fagotes, pouco habitual nas orquestras desta altura, esta formação corresponde àquela utilizada na V1. A lista também menciona 11 castrados (7 S e 4 A), 2 tenores e 3 baixos, sendo também referidos mais 4 cantores que "cantaram extra" e "nove vozes da caza". Considerando os solos da 01.09 Missa Mib M, V1, os duos e, particularmente, o sexteto de "Domine Deus", o número de vozes fornecido por Caldeira Pires adequar-se-ia perfeitamente a uma obra desta grandeza, estilo e solenidade (Pires 1924-6, 84-5).

tarde[13], foi encontrada seis vezes na versão 2 e nenhuma na versão 1. A proposta (conservadora) de datação da versão 2 situa-se no período 1782--1792. Quanto à versão 3, com *Sinfonia*, foi-lhe atribuída a data que consta no correspondente único espécime musical (em *P-Lant* CF, 72), 1790.

Para a cronologia das versões posteriores não datadas, foi essencialmente utilizado o mesmo método, com ênfase na análise das marcas de água/ tipos de papel e caligrafia dos copistas.

Disseminação geográfica e longevidade

Até à data foram encontrados 80 espécimes completos ou incompletos, da Missa inteira ou de partes. Partindo do princípio que este número representa apenas uma parte do total de cópias que realmente existiram, e considerando que a obra nunca foi impressa, é um número significativo e revelador. Os 29 arquivos/bibliotecas/fundos/coleções onde se encontram os referidos 80 espécimes musicais encontram-se no Rio de Janeiro, São João del-Rei, Angra do Heroísmo, Arganil, Alcainça, Braga, Castelo Branco, Cernache do Bonjardim, Évora, Faro, Lisboa, Porto, Ponta Delgada, Viseu e Vila Viçosa (Marques 2012, 692-3).

Na realidade a disseminação da obra foi ainda superior. Naquele que foi o arquivo particular de Filipe de Sousa existem dois espécimes que vieram da ilha de S. Jorge nos Açores[14]. A obra também não era desconhecida no Funchal: Alberto Artur [Sarmento][15], escrevendo no *Diário de Notícias do Funchal* a 7 de fevereiro de 1930, refere o facto de ter sido "especialmente a música sacra de Marcos Portugal" que aí foi apreciada, referindo especificamente as *Matinas da Conceição* (P 03.05) e a *Missa Grande* (P 01.09).

Quanto ao Brasil, e para além dos dois espécimes no Rio de Janeiro e em S. João del-Rei, são reveladoras as referências a obras de Marcos no inventário *post-mortem* de Salvador José de Almeida Faria, professor do Padre José Maurício Nunes Garcia: duas *Missas Pequenas* (2$400 e 0$400),

[13] A partir de 1787 de acordo com os espécimes encontrados, mas possivelmente a partir de ca.1784 quando Marcos Portugal foi nomeado *Maestro* do Teatro do Salitre.

[14] O primeiro data de 1825 e contém a inscrição: "Pertence a / João Caetano de Souza / Alferes de Melicias de São Jorge"; no segundo existe a anotação: "Pertence a João Joze de Bettencourt e Ávila / que a copiou na Villa do Topo [S. Jorge, Açores] em / 1853". Ambos os espécimes são da versão 2.

[15] "Oficial do Exército, escritor, professor e naturalista", Alberto Artur Sarmento era, em 1893, aluno de piano e órgão do seu tio José Sarmento, grande conhecedor de música sacra, professor do Seminário Diocesano do Funchal, e mestre de capela da Sé do Funchal. "Alberto Artur Sarmento" *Revista Saber Madeira*, junho de 2004, p. 8.

uma *Missa Grande* (3$200), uma *Missa de Trito* (0$600), e um *Credo* (0$600)[16]. Se a missa em epígrafe for esta *Missa Grande* avaliada em 3$200 réis, então a obra já era conhecida no Brasil nos anos 90 do séc. XVIII. Além disso, o arquivista da Capela Imperial, Joaquim Maciel, menciona no seu catálogo de 1888[17] 10 missas de Marcos Portugal, sendo pouco crível que esta missa não estivesse incluída nesse número, até porque existe uma cópia (provavelmente anterior a 1810) na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que deverá ter pertencido ao arquivo da Capela Real/Imperial[18].

Além de uma transcrição moderna do "Quoniam tu solus"[19], dos restantes 79 espécimes musicais apenas 12 ostentam data: 1790, 1807, 1825, 23/10/1844, 1847, 1850, 1851, 1853, 1879, 7/10/1879, 1891 e 16/8/1916. Estas datas não se reportam necessariamente à ocasião da produção da cópia, podendo também indicar uma determinada execução ou outro evento/informação que o seu proprietário decidiu registar no espécime. Um exemplo digno de nota diz respeito à última data, 16 de agosto de 1916, que assinala talvez o cessar da utilização do espécime pelo capelão de Vila Viçosa: "Junta ao Archivo de Musicas da Capella Ducal de Villa Viçosa pelo actual Capellão P^{e}. Jose Nunes Sereno". O que se torna manifesto pela análise dos espécimes, é que a obra foi copiada, adaptada e/ou cantada, desde pelo menos 1790 até inícios do século XX.

Ernesto Vieira oferece-nos, não só uma apreciação favorável da obra, como também uma preciosa indicação acerca da época e da frequência com que era cantada:

> [...] no tempo em que eu comecei a exercer a arte se executava ainda com frequência em Lisboa e era muito conhecida pela designação de "Missa Grande", é muito notável por um grande sextetto no "Domine Deus", para dois sopranos, contralto, tenor e dois baixos, bella e graciosa peça

[16] Inventário transcrito em Cavalcanti (2004, 415-18). A obra *Missa de trito* não deverá ser de Marcos Portugal, devendo o subtítulo referir-se à autoria do compositor napolitano Giacomo Tritto.

[17] Este catálogo, realizado logo a seguir ao catálogo das obras de José Maurício de 1887, perdeu-se, mas as obras de Marcos Portugal nele incluídas foram transcritas em Blake (1900, [VI] 221).

[18] *BR-Rem* MS P-XI-14 (só KG). O espécime em *BR-SJls* (só CSA) deverá também ter origem no arquivo da Capela Real/Imperial. Não é impossível que a primeira cópia tenha tido origem no espólio de Salvador José Faria, visto que o seu aluno dileto, José Maurício, era mestre de capela na Sé do Rio de Janeiro à data da morte do seu professor, e foi depois mestre das capelas Real e Imperial até à sua própria morte em 1830.

[19] Realizada por Santos Nunes em 1985, a partir do espécime na Sé de Viseu.

> concertante; o "Cum Sancto Spirito" é também uma explendida fuga a dois sujeitos. [...] (Vieira 1900, II 227)

Nascido em 1848, Ernesto Vieira começou a tocar em orquestras e a dar aulas ainda antes dos vinte anos, e por isso, o "tempo em que comecei a exercer a arte" deverá referir-se à segunda metade da década de 1860.

O número de versões e de espécimes, e a sua disseminação, expressam o carácter eminentemente funcional desta obra e a sua extraordinária popularidade. Numa das partes cavas no Seminário das Missões em Cernache do Bonjardim um dos cantores não se conteve e expressou o seu júbilo escrevendo: "isto é que é uma missa"[20]. Mais recentemente, o cantor e maestro Luiz Alves da Silva ilustrou novamente essa funcionalidade: para a estreia integral (KGCSA) moderna que teve lugar em Zurique a 8 e 9 de março de 2006, concebeu uma versão modificada da versão 2 para dois solistas (S, A), coro (SATB), violoncelo, guitarra e órgão.

Em dezembro de 1962, por ocasião da comemoração do bicentenário do nascimento de Marcos Portugal, o Grupo-Coral Polyphonia, dirigido pelo seu cantor-mor, Mário de Sampaio Ribeiro, organizou um concerto preenchido com obras do compositor. Entre elas figuraram trechos da 01.09 Missa Mib M, das 03.05 *Matinas de N. S. da Conceição* Dó M, e do 04.08 *Te Deum* Ré M. Da Missa foram cantados o "Domine Deus" e o *fugato* "In gloria Dei Patris". No ano seguinte, por ocasião da comemoração dos 25 anos do Círculo de Cultura Musical, a 16 de março no Teatro Rivoli, Sampaio Ribeiro dirigiu novamente o Grupo-Coral Polyphonia em algumas obras de Marcos Portugal, incluindo o "In gloria Dei Patris".

Estes dois concertos ilustram o fenómeno da *individualização e autonomização parcial*[21], mas desta vez num contexto concertístico. No entanto, historicamente, pelo menos dois excertos desta obra conheceram a individualização e autonomização e foram utilizados em contextos litúrgicos: o "Domine Deus" para sexteto de solistas e orquestra foi "arranjado para capela na letra *Dignare Domine*", versículo do *Te Deum laudamus*[22]; e o "Quoniam tu solus", na segunda versão para dois sopranos e baixo contínuo[23]. São ambas obras de efeito que deverão ter conhecido utilização litúrgica, paralitúrgica ou mesmo, mais modernamente, concertística, como parece indicar a transcrição datada de 1985.

---

[20] *P-CE* 160 (2).

[21] Os casos em que uma ou mais partes de uma obra adquire um estatuto individual porque a *praxis* musical determinou a separação da obra singular original e, por vezes, a utilização em contextos litúrgicos ou paralitúrgicos diferentes (Marques 2012, 317-9).

[22] Espécime em *P-EVc* Diversos-VII-171.

[23] Espécime em *P-Vs* 18.

Comparação das principais versões – algumas práticas de adaptabilidade funcional e estética ilustradas

Como se pôde observar no Quadro I, as duas principais e mais disseminadas versões são as duas primeiras, para orquestra (V1) e baixo contínuo (V2), a partir das quais foram realizadas (quase) todas as posteriores. Além disso, e juntamente com a versão 3 que inclui uma *sinfonia*, são as únicas que datam de finais do século XVIII. O quadro seguinte compara o número de compassos em cada uma das secções, além de fornecer os meios vocais utilizados e tonalidade respetiva:

	Kyrie Mib M	**Christe** Sib M	**Kyrie** Mib M	**Gloria** Ré M	**Laudamus** Sib M	**Gratias** Mib M	**Domine** Dó M	**Qui tollis** Fá M
	SATB	SATB (conc.)[24]	SATB	SATB conc.	S	SATB	S, S, A, T, B, B	SATB conc.
V1	39	227	24	136	75	75	173	75
V2	30	226	24	110	68	51	163	60
	Qui sedes Ré M	**Quoniam** Sib M	**Cum Sancto** Ré M	**In gloria** Ré M	**Credo** Mib M	**Et incarnatus** Dó M	**Crucifixus** Fá m	**Et resurrexit** Fá M
	A	S, S	SATB	SATB (conc.)	SATB conc.	S	SATB	SATB conc.
V1	84	214 (203)	11	278	91	24	41	77
V2	70	155	5	238	79	14	31	72
	Confiteor Sib M	**Et exspecto** Mib M	**Et vitam** Mib M	**Sanctus** Ré M	**Benedictus** Sol M	**Agnus Dei** Mib M		
	T	SATB	SATB	SATB conc.	S, A	SATB conc.		
V1	16	16	69 (70)	82	35	77		
V2	14	14	70 (68)	74 (75)	28	67		

Quadro II: Número de compassos, meios vocais e tonalidades de cada secção

O que salta imediatamente à vista é a desproporção entre as duas partes que constituíam a Missa, reflexo do paradigma vigente em Portugal e mais tarde no Brasil: a Missa (Kyrie, Gloria) é muito mais longa e desenvolvida do que o Credo (Credo, Sanctus, Agnus Dei)[25]. É possível que este tipo de modelo tenha origem na *messa di Gloria* napolitana, onde apenas pontifica-

[24] Conc. = *concertato*.

[25] No caso em apreço o Kyrie e Gloria perfazem mais de dois terços da obra: cerca de 40 minutos para menos de 18 minutos do Credo (CSA). Na prática litúrgico-musical da época a Missa e o Credo eram consideradas entidades separadas, não raro resultando em emparceiramentos da mesma Missa (KG) com diferentes Credos (CSA) e vice-versa.

vam o Kyrie e Gloria com tratamento desenvolvido e por secções autónomas, à maneira de *missa-cantata*[26], o que também acontece na Missa em epígrafe. De acordo com Gustav Fellerer (1961, 157-8), a *messa di Gloria* (e a consequente omissão do Credo, Sanctus, Agnus Dei) resultou de um distanciamento da música com relação à liturgia, ao ponto de comprometer o equilíbrio da cerimónia. Compreensivelmente esta prática parece ter sido mais comum em ambientes cortesãos, onde os princípios norteadores da liturgia mais facilmente ocupavam um lugar secundário em relação a considerações de natureza sociopolítica, e ao subjacente aparato e grandiloquência. A desproporção referida no início deste parágrafo indicia justamente que a *Missa Grande* deverá sido concebida para um contexto semelhante[27]. A versão 2, para baixo contínuo, terá sido consequência do sucesso da obra e da necessidade do compositor satisfazer os pedidos de figuras da aristocracia ou do próprio clero, desejosos de poderem ouvir esta música nas suas capelas, mas dispondo de meios instrumentais mais modestos do que aqueles da Real Câmara.

As partes vocais mantêm-se essencialmente inalteradas nas duas versões. As diferenças no número de compassos advêm principalmente das introduções e dos finais orquestrais mais alargados, que são elucidativas quanto à prática vigente. Assim, por exemplo, o "Kyrie" da versão orquestral (V1) tem 8 compassos de introdução, o "Gloria" tem 20, o "Qui tollis" tem 7, o "Qui sedes" tem 5, o "Cum Sancto Spiritu" tem 6, o "Credo" 7, o "Et incarnatus" tem 5, o "Crucifixus" tem 6, o "Et resurrexit" tem 2, o "Confiteor" tem 2, o "Et exspecto" tem 2, o "Et vitam venturi" tem 4, o "Benedictus" tem 3, e o "Agnus Dei" tem 3 compassos de introdução, enquanto que na versão com basso continuo (V2) as vozes começam imediatamente (no primeiro compasso). As introduções instrumentais de outras secções também foram reduzidas na versão 2: o "Laudamus te" tem 5 compassos de introdução em vez de 12, o "Gratias agimus tibi" tem 2 em vez de 13, o "Domine Deus" tem 2 em vez de 8, e o "Quoniam" tem 2 compassos em vez de 29. No que diz respeito às vozes, as maiores diferenças ocorrem no início do Sanctus, com seis repetições da palavra "Sanctus" (V2) em vez de quatro (V1), e no final do "Christe" e do "In gloria Dei Patris". No caso destes dois extensos *fugati*, na versão com *basso continuo* a escrita de cariz polifónico é sucedida por uma secção de alternância entre *soli* e *tutti* vocais que não existe na versão com orquestra, visto que nesta os *soli* correspondem a

[26] Também referida como "number mass", ou seja, com secções compostas enquanto obras separadas e completas (Fellerer 1961, 155).

[27] O que corrobora a hipótese apresentada anteriormente de ter sido concebida para o dia de S. Bárbara festejado na Capela/Palácio de Queluz em 1782.

secções orquestrais. Ou seja, os *soli* vocais da versão 2 substituem os instrumentos, mas utilizam motivos melódicos diversos. Estas diferenças realçam o papel estruturante da orquestra, bastante diferente do papel de suporte harmónico do *basso continuo* que só em raras ocasiões de escrita *obbligata* origina curtas passagens puramente instrumentais.

No "Qui tollis" o compositor utiliza um tipo de escrita mista que parece refletir um período de mudança e transição na sua prática compositiva: o instrumento, "organo", é especificado – excecionalmente – e a escrita *obbligata* torna-se repetitiva e baseada em arpejos ou oitavas quebradas, revertendo para o baixo contínuo cifrado somente nos últimos 17 compassos a partir da indicação "acompanhamento". O carácter transitório desta escrita mista fica claro, se atentarmos ao facto de que, por volta de 1802, quando Marcos Portugal realizou uma segunda versão de outra obra para orquestra com fins idênticos (meios instrumentais mais acessíveis, para capelas ou igrejas mais modestas e/ou de menores dimensões)[28], já não foi utilizado o baixo contínuo mas sim o órgão *obbligato*.

As restantes versões ilustram algumas outras práticas utilizadas para adaptar o repertório a diferentes meios vocais e instrumentais, ao contexto litúrgico, à *praxis* performativa, a nova legislação eclesiástica, ou à mudança de paradigma estético ou temporal[29]:

1 Diferentes meios vocais: V4 (BBBB, 4 org), V7 (SSSB, org), V11 (STB, org/bc), V12 (TTB, org), V15 (STB, orq);
2 Diferentes meios instrumentais: V2 (SATB, bc), V4 (BBBB, 4 org), V6 (SATB, 2 org), V7 (SSSB, org), V8 (SSATBB, fag I e II, b, org), V12 (TTB, org), V13 (SATB, cb, org);
3 Diferente contexto litúrgico: V8 (SSATBB, fag I e II, b, org, só "Domine Deus" a que foi adaptado o versículo "Dignare Domine");
4 Diferentes práticas performativas:
  a) órgão *obbligato* em vez de bc – V6 (SATB, 2 org), V7 (SSSB, org), V12 (TTB, org), V13 (SATB, cb, org);
  b) substituição dos ob I e II por cl I e II – alguns espécimes da V1 (SATB, orq), V5 (SATB, orq), V15 (STB, orq);
5 Diferente paradigma estético/temporal:
  a) substituição de uma ou mais secções – V5 (SATB, orq, música

[28] Trata-se do já mencionado *Te Deum* (P 04.08), obra de 1802 composta para o batizado do Infante D. Miguel.

[29] A mudança do paradigma temporal terá sido uma das causas para a prática de "cortar", ou seja, reduzir a música, eliminando uma parte ou todas as repetições do texto. No caso em análise o exato termo encontrado é "Missa Cortada". Um exemplo é a *MISSA CORTADA / DE / MARCOS* em *P-Ln* M.M. 229.

diferente no "Domine Deus", "Qui tollis", "Quoniam" e "Cum Sancto spiritu"), V15 (STB, orq, Credo [CSA] de Couto);
b) supressão de uma ou mais secções: V5 (SATB, orq, *Christe*), V12 (TTB, org, *Christe* e *Kyrie* II), V15 (STB, orq, *Christe* e *Kyrie* II);
c) missa cortada: V9 (SATB, orq), V10 (SATB, org/bc), V11 (STB, org/bc), V14 (SATB [?], orq [?]), V15 (STB, orq).

Citações musicais e outras influências

Embora não tenha sido realizada uma pesquisa específica para encontrar exemplos concretos de citações musicais em obras anónimas ou de outros autores, os milhares de espécimes investigados acabaram naturalmente por fornecer, assistematicamente, alguns resultados que enriquecem esta análise e contribuem para o conhecimento da *praxis* composicional, para além de reforçarem o indiscutível carácter paradigmático da obra.

Na Sé de Évora[30], existe um *Hymno p.ª as Chagas de / S. Francisco com VV. / e acompanhamento:* de autor anónimo. Em Ré Maior, está escrito para SATB *concertato*, violinos I e II, basso, e tem 93 compassos. O único espécime existente deverá datar de inícios do século XIX[31]. Os primeiros 18 compassos correspondentes às vozes e ao baixo instrumental (marcado "AComp.º a 4" e não cifrado) são – com pequenas diferenças que advêm da adaptação ao novo texto, "Proles de cælo prodiit, novis utens prodigiis" – uma citação quase literal dos primeiros 19 compassos do Credo da 01.09 Missa Mib M, V2, com a supressão do 12.º compasso.

Outro exemplo de citação musical encontra-se no arquivo do Seminário Diocesano de Beja. Trata-se de um *Credo a 3* em Fá Maior de autor anónimo, de que existem apenas as partes cavas de T e B para Credo, Sanctus e Agnus Dei. A crítica de fontes não permitiu datar o espécime com exatidão[32], mas deverá ser cópia do primeiro quartel do século XIX. A frase inicial com o texto "Credo in unum Deum" é em uníssono e corresponde quase exatamente[33] aos cinco compassos introdutórios do Credo de 01.09 Missa Mib M, V2; além disso, o andamento indicado é *Allegro* ao invés de *Andante*.

---

[30] *P-EVc* Hinos-VII-89.

[31] O tipo de papel (a conjugação da marca de água e do tipo de *rastrum* utilizado) encontrado é: 087. estrela/EGA:meia lua (var.3), Tipo3 (Marques 2012, 936).

[32] O tipo de papel é desconhecido: 323 x 236 ou menor, pássaro/V C (12 / 264,5-265 / 9,5-10).

[33] A última semínima do compasso 4 é precedida de uma apogiatura inexistente na obra de Marcos Portugal.

Numa altura em que Marcos Portugal ainda não tinha chegado ao Rio de Janeiro, o Mestre da Capela Real, o Padre José Maurício Nunes Garcia compôs para a festa de Nossa Senhora da Conceição (8 de dezembro de 1810) uma Missa para vozes e orquestra[34]. O "Domine Deus", para sexteto de solistas, SSATBB, tem claras semelhanças estilísticas com o "Domine Deus" da missa em epígrafe, sendo provável que este tenha servido de modelo ao compositor brasileiro. A sua fonte poderá ter sido a cópia que, provavelmente, pertenceu ao referido espólio do seu professor, Salvador José de Almeida Faria, referido anteriormente[35].

O mesmo se poderá dizer do "Domine Deus" da Missa a 4 vozes de José Luís Silveira (*P-Ln* M.M. 290), para S, S, A, T, B, B, vl I e II, vla, vlc, cb, tr I e II (*clarini*), possivelmente modelado no "Domine Deus" da missa em epígrafe. Obra de 1795, foi composta para ser cantada na "Festa do Snr. Jezus", e deverá ter tido origem numa encomenda do Marquês de Marialva.

Bibliografia

BERNARDES, Ricardo. *A Missa de Nossa Senhora da Conceição de 1810 de José Maurício Nunes Garcia como sua principal obra de transição estilística*. Dissertação de mestrado, S. Paulo: Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de S. Paulo, 2006.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brazileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional/Imprensa Nacional, 1883--1902. 7 v.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

FELLERER, Karl Gustav. *The History of Catholic Church Music*. Baltimore: Helicon Press, 1961 (1ª. ed. em alemão, 1949).

GARCIA, José Maurício Nunes. "Missa de Nossa Senhora da Conceição, 1810" in BERNARDES, Ricardo (ed.). *Música no Brasil: séculos XVIII e XIX. Real Capela do Rio de Janeiro. 1808-1821*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002, v. I.

MARQUES, António Jorge. *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762--1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/CESEM, 2012.

[34] CPM 106 (Mattos 1970, 153-6). Existe uma edição moderna (Garcia 2002).

[35] Ricardo Bernardes (2006, 97-105, *passim*) analisa o "Domine Deus" da referida Missa de José Maurício, comparando-o a uma sequência a 6 vozes de Niccolò Jommelli (*Victimae Paschali*, Hochstein B.I.2.3), e ao "Domine Deus" da *Missa Grande* de Marcos Portugal.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo Temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Conselho Federal de Cultura, 1970.

PIRES, António Caldeira. *História do Palácio Nacional de Queluz*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924-6, 2 v.

PORTUGAL, Marcos. *Missa Grande*. Edição crítica bilingue (português/inglês) e ensaio introdutório de MARQUES, António Jorge. Lisboa: Coro de Câmara de Lisboa, 2009.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Lisboa: Lambertini, 1900. 2 v.

XX

DEFESA DO ESTILO TEATRAL NA MÚSICA SACRA

Luiz Alves da Silva
FCSH, Universidade Nova de Lisboa[1] / Ensemble Turicum

Este trabalho baseia-se em uma carta de Sigismund von Neukomm ainda pouco conhecida no universo da musicologia luso-brasileira. O musicólogo austríaco Otto Biba apontou para sua existência no seu opúsculo "Sigismund Neukomm – Ein österreichischer Komponist am brasilianischen Hof in Rio de Janeiro", em 2002, publicação que não teve repercussão no mundo lusófono (Biba 2002, 321-330). O manuscrito da carta de Neukomm foi comprado pela *Gesellschaft der Musikfreunde* em Viena em 1990 e se encontrava até então em mãos de um particular. Ela vem aqui apresentada pela primeira vez na sua integralidade traduzida para o português[2].

A carta escrita no Rio de Janeiro, datada de 15 de novembro de 1817, era destinada a Joseph Leopold Edler von Eybler. Eybler foi aluno de Salieri, Albrechtsberger e de J. Haydn. Era amigo de Wolfgang Amadeus Mozart, cuja esposa, depois da morte deste, pediu a Eybler que completasse o Requiem que Mozart deixara fragmentário, trabalho este que acabou sendo feito por Franz Xaver Süssmayr, por Eybler não se achar capaz devido ao seu respeito e veneração pela obra de Mozart. A partir de 1792, Eybler foi diretor do coro do Convento das Carmelitas e entre 1794 e 1824 do Schottenkloster em Viena. Em 1824 foi nomeado Mestre de Capela da Corte como sucessor de Antonio Salieri.

Na primeira parte da carta, escrita doze dias depois da chegada ao Rio de Janeiro daquela que seria a primeira Imperatriz do Brasil ocorrida a 5 de

[1] Membro integrado do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

[2] Nossa transcrição e tradução foi citada parcialmente por António Jorge Marques em sua tese de doutoramento, em 2009.

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 367-377.**

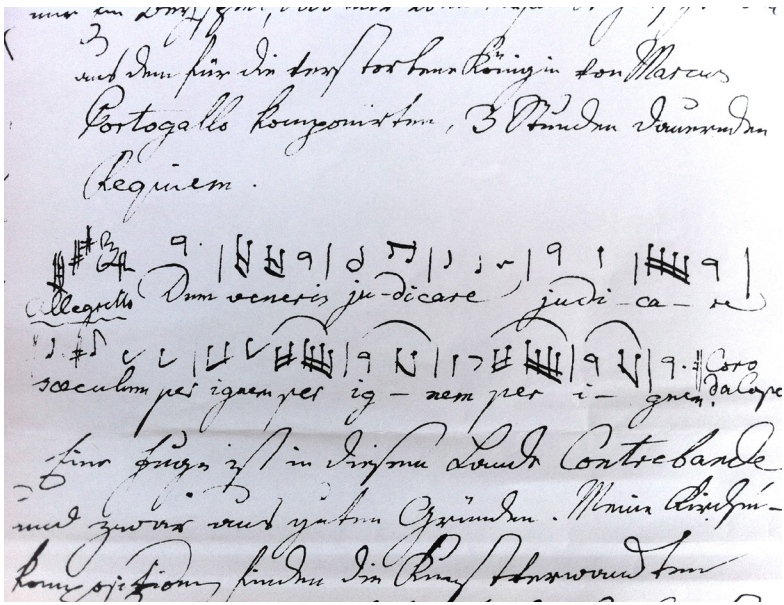
novembro de 1817, Neukomm ainda a chama de Carolina e afirma que o povo do Rio de Janeiro também ainda a saudava com "viva Carolina". Carolina Josefa Leopoldina Francisca Fernanda de Habsburgo-Lorena, passou mais tarde a assinar como Maria Leopoldina ou Leopoldina, nome com o qual ficou conhecida e é citada até hoje no Brasil, provavelmente para evitar confusões com o nome e o título de sua madrasta que também se chamava Carolina e era imperatriz da Áustria[3].

Neukomm descreve o entusiasmo popular durante a acolhida da nova princesa e o seu primeiro encontro com a filha do imperador Francisco I, para depois, na segunda parte da carta, passar a falar sobre a qualidade da música religiosa executada no Rio de Janeiro. Passaremos agora a leitura da integralidade da carta, em tradução feita diretamente do original obtido em forma de microfilme na Gesellschaft der Musikfreunde em Viena:

> Para Eybler, Viena
> Rio de Janeiro, 15 de novembro 1817
>
> Caríssimo amigo!
>
> Finalmente estamos felizes em saber que nossa ansiosamente esperada, altamente venerada, Princesa, se encontra em nosso meio. A sua entrada foi tão festiva que todos os jornais deverão dar notícias detalhadas sobre o evento. Por isso contentar-me-ei, caro amigo, em assegurar-lhe que nada foi economizado para receber honrosamente a nobre filha do Imperador. Tudo o que possa vir a ser escrito sobre o entusiasmo do povo, acredite--me, estará sempre aquém da realidade. Durante a ida para a igreja a carruagem onde ela se encontrava com seu marido e Suas Majestades o Rei e a Rainha, recebeu constantemente uma chuva de pétalas de rosas atiradas das janelas, densa como flocos de neve nos nossos dias de inverno, e os ares se encheram de mil e eternos: "viva Carolina, viva o Principe, viva toda a familia Real!!" [em português no original] O rei, cuja felicidade se via brilhar nos olhos, disse à princesa: "Todo isto he para vós – todos já vos amão" [em português no original]. Por uma, para mim, feliz coincidência, a carruagem do Rei parou debaixo da janela de onde eu observava a comitiva. O Rei, que me viu, teve a graça de me saudar com a amabilidade que lhe é natural; ele apontou para cima chamando a atenção de seu filho e sua augusta esposa, que se dignaram em me dar a honra de lançar-me um olhar. Como eu evito escrupulosa-mente comparecer nas habituais apresentações de gala da corte, só ontem pude apresentar os meus respeitos a nossa venerada princesa. O príncipe

[3] Karoline Charlotte Auguste von Bayern, no seu primeiro casamento foi princesa de Württemberg e no segundo casamento, com Francisco I, imperatriz da Áustria.

herdeiro teve a graça de me apresentá-la pessoalmente e ela recebeu-me com a benévola condescendência e afável generosidade que são típicos de sua augusta família. Ela teve a gentileza de me dar de si, caríssimo amigo, a feliz notícia: eu me convenci, com verdadeira comoção, que Sua Alteza Real e Imperial o conhece muito bem, o tem por uma pessoa nobre e quer fazer-lhe justiça como sendo um dos nossos melhores compositores. Sua Alteza Imperial honrou-me também tocando uma sonata de Mozart, depois tive que improvisar, e mais tarde tocamos juntos, à quatro mãos, uma sonata igualmente de Mozart. Vivenciei duas horas muito felizes na presença deste amável casal real e tive a oportunidade de apreciar o espírito vivo e culto de nossa gentil princesa. Vim a saber com que caloroso zelo amigo o Senhor me recomendou a Sua Alteza Real e Imperial: aceite meu profundo agradecimento. Hoje estive em casa da Senhorita Rudolph; falamos muito sobre si e os seus. Ela me deu os exemplares assim como sua adorável carta de 22 de Março. Mil vezes obrigado pelo seu gentil esmero. Sua carta do dia 19 não recebi, ela deve estar junto com os outros valores a mim endereçados que ainda não foram descarregados. Queira o céu que Sua Alteza Real e Imperial influencie aqui a ruindade da assim chamada música sacra. O deplorável trá-lá-lá de ópera bufa aqui neste lugar me aborrece tanto que evito aparecer na Capela Real. Para dar-lhe uma idéia da coisa, em vez de mil, dar-lhe-ei um só exemplo que me vem à mente agora, tirado do Requiem de 3 horas que Marcus Portogallo compôs para a falecida Rainha.



Quadro I: Tema de Marcos Portugal citado por Neukomm

Neste país uma fuga é contrabando e com bons motivos. Os amantes das artes daqui acham minhas composições sacras tristes. Contra isso tenho o clero do meu lado que acha mais decoroso rezar na igreja do que arranhar polonaises e valsas. Não se tem a mínima idéia de que além de Mozart e Haydn existam também outros compositores na Europa; mesmo estes dois são conhecidos mais pelo nome – ouve-se, quando muito, na entrada ou na saída de uma missa, um rondó alegre de uma sinfonia de Haydn. Os músicos são quase todos verdadeiros biscateiros; desde que aqui cheguei não consegui juntar um quarteto. A música está na sua infância, mas é, porém, uma criança travessa e muito mal educada de onde um inútil vai crescer. O príncipe herdeiro ama sem dúvida a música, mas será difícil curar seu estômago deteriorado. No começo eu sentia dentro de mim um clamor de apóstolo, mas o meu santo fervor já está muito mais morno, pois tenho pouca vontade de alcançar a coroa de mártir. Transeat cum caeteris! Espero, caríssimo amigo, que tenhamos ainda muitas oportunidade de nos escrever. Saúde de minha parte sua querida esposa e guarde amavelmente seu imutável amigo,

S. Neukomm

Mande-me quando for possível seu retrato gravado em cobre[4].

[4] "An Eybler, Wien / Rio de Janeiro, am 15ten Nov. 1817 / Theuerster Freund! / Endlich sind wir so glücklich unsere sehnsuchtsvoll / erwartete hochverehrte Kron-Prinzessin in/unserer Mitte zu wissen. Ihr Einzug war zu / feyerlich als dass nicht alle öffentlichen Blätter / davon umständliche Nachrichten geben sollten. Darnach / werde ich mich auch begnügen, Ihnen, lieber Freund, / bloss die Versicherung zu geben, dass nichts / gespart wurde um die erhabenen Kaisertochter / würdig zu empfangen. Was man aber auch über / den Enthusiasmus des Volkes schreiben mag, so / glauben Sie dass die Schilderung immer unter der / Wirklichkeit zurückbleiben wird. Während des / Ganges zur Kirche wurde der Wagen in dem sie / sich mit ihrem Gemahl und J. J. M.M. dem Könige / und der Königin befand mit einem unaufhörlich / Regen von Rosenblättern die aus allen Fenstern / dicht wie Schneeflocken in unseren Wintertagen, flogen, / bedeckt, und die Lüfte erschollen von einem / tausend und tausendfältigen ewigen viva Carolina / viva o Principe, viva toda a familha Real!! / Der König dem man die Seligkeit aus den / Augen leuchten sah, sagte (?) der Prinzessin / "Todo isto he para vós – todos já vos / amão" – (:All das ist für Sie – alle / lieben Sie schon:) Durch einen für mich günstigen / Zufall hielt der Wagen des Königs unter dem / Fenster still von welchen aus ich den Zug mit / ansah. Der König der mich erblickte, hatte die / Gnade mich mit der ihm eigenen Freundlichkeit zu / grüßen; er zeigte seinem Sohne und dessen er- / lauchten Gemahlin nach mir herauf, die mir / auch die Ehre erzeugten mich eines gnädigen Blickes zu würdigen. Da ich es sorgfältig ver- / miede bey den gewöhnlich großen Gala-Präsen- / tationen bey Hofe zu erscheinen, so habe ich unsrer / verehrten Prinzess erst gestern meinen Ehrfurcht / bezeugen können. Der Kronprinz hat die / Gnade gehabt mich ihr selbst vorzustellen / und sie hat mich mit der ihrer ganzen

Na realidade o texto musical citado por Neukomm pertence ao 9.° Responsório das *Matinas de Defuntos* de Marcos Portugal, e não à sua Missa de Requiem, mas foi cantado também na execução do Requiem, conforme a

---

erlauchten / Familie so eigenen Herablassung und Huldvoller / Güte empfangen. Sie hat mir gnädigst von Ihrem / Liebsten Freund, die erfreulichste Nachricht / mitzutheilen: ich habe mich mit wahrer Rührung überzeugt / daß Ihre K.K. Hoheit Sie hinlänglich genau kennen von / Ihnen als edler Mensch und als einer unsrer / Größten Tonsetzer alle Gerechtigkeit wieder- / fahren zu lassen. Ihre K. Hoheit hat auch die / Ehre erzeugt mir eine Mozartsche Sonate darzuspielen, / dann mußte ich phantasieren, später spielte / sie auch mit mir zusammen eine Sonate für 4 Hände eben- / falls v. Mozart. Ich habe zwey recht glückliche / Stunden in der Nähe dieses liebenswürdigen Königlichen Paares erlebt und dabey viele Gelegenheit / gehabt den so gebildeten als lebhaften Geist / unserer gütigen Prinzess zu bewundern. / Ich habe erfahren mit welcher warmen Freundes- / Eifer sie mich Ihrer K.K. H. empfohlen haben, / nehmen Sie meinen innigsten Dank dafür. / Heute war ich bei Fräulein Rudolph; wir / haben recht viel (von) Ihnen und den lieben Ihrigen / gesprochen. Sie hat mir die Exemplare nebst / Ihrem lieben Briefe von 22. März eingehändigt. / Tausend Dank für Ihre gütige Sorgfalt. / Ihren Brief von 19ten habe ich nicht erhalten, / er befindet sich vermutlich noch unter den übrigen / an mich adressierten Effekten die noch nicht / ausgeladen sind. / Der Himmel wolle daß Ihre K. K. Hoheit / dem Unwesen der hiesigen sogenannten Kirchen- / Musik steuern (?) mögen – Das erbärmliche / Opera-buffa-Gedudel am hiesigen Orte ärgert / mich so sehr daß ich mich hüte in der Hof Kapelle / zu erscheinen. Um Ihnen ein Begriff von der Sache / zu geben will ich Ihnen statt tausend / nur ein Beispiel, das mir eben einfällt herschreiben / aus dem für die verstorbene Königin von Marcus / Portogallo komponierten 3 Stunden dauernden Requiem. / *Allegretto Dum veneris judicare saeculum per ignem. Coro Da Capo* / Einen Fuge ist in diesem Lande Contrebande / und zwar aus guten Gründen. Meine Kirchen- / Kompositionen finden die Kunstverwandten / traurig. Dagegen habe ich aber die Geistlich- / keit auf meiner Seite, welche finden dass es / schicklicher ist in der Kirche zu beten, als Polonaisen und Walzer abzufiedeln. / Man hat gar keinen Begriff daß es außer / Mozart und Haydn auch noch andere Tonsetzer in / Europa gebe; selbst diese beiden kennt man / kaum dem Namen nach – man hört höchstens / zuweilen beym Eingang oder Ausgang der / Messe ein lustiges Rondo einer Haydnschen / Sinfonie. Die Musiker sind fast durchaus / wahre Tagelöhner; so lange ich hier bin ist es / mir noch nicht gelungen ein Quartett zusammen / zu bringen. Die Musik ist hier ganz in ihre / Kindheit, sie ist aber ein ungezogenes / äußerst übelgeartetes Kind, aus dem / wohl ein Taugenichts hervorwachsen wird. / Der Kronprinz liebt zwar Musik, aber / es wird schwer fallen seinem verdorbenen / Magen herzustellen. Ich habe anfänglich / einen gewissen Apostel-Ruf in mir gefühlt; / aber mein heiliger Eifer ist schon viel / lauer geworden, denn ich habe wenig Lust / mir die Märtyrkrone zu erringen. / Transeat cum caeteris! / Ich hoffe liebster Freund, daß wir / nun öfter Gelegenheit haben werden, uns / zu schreiben. Empfehlen Sie mich Ihrer / lieben Frau Gemahlin, und behalten Sie lieb Ihren / Unveränderlichen Freund / S. Neukomm / Schicken Sie mir doch / gelegentl. Ihr in / Kupfer gestochenes Portrait." Tradução nossa.

indicação no manuscrito: "o liberame é o mesmo do Officio"[5]. O mesmo texto aparece no responsório N.º 6 do Ofício de Defuntos, e no caso do Ofício de Marcos Portugal de 1816 a mesma música se repete. Vários compositores optaram por acrescentar o nono responsório do Ofício de Defuntos, *Libera me*, às suas missas de Requiem, como Gabriel Fauré e Giuseppe Verdi, inclusive Neukomm compôs um *Libera me* para ser acrescentado ao Requiem de Mozart quando de sua execução sob a regência do Pe. José Maurício no dia de Santa Cecília de 1819 (Meyer 2005, 777).

Com a palavra francesa utilizada no alemão, *Contrebande*, Neukomm talvez tenha querido dizer que a fuga como forma musical só entraria lentamente e por vias sinuosas no ambiente musical brasileiro. Quando Neukomm felicita Eybler pela "feliz notícia", não podemos saber qual seria a razão, mas podemos imaginar que se trate da coroação da imperatriz Carolina como Rainha da Hungria, acontecida em 1816 e para a qual Eybler escreveu uma Missa em Dó Maior, sendo esta honra merecedora de elogios da parte de Neukomm.

Chegado ao Rio de Janeiro em 1816, já fazia um ano que Neukomm se encontrava no Brasil, mas apesar disso ainda não estava entrosado no ambiente musical da cidade e o que mais ressalta é que provavelmente ainda não tinha tido contato com o Pe. José Maurício Nunes Garcia. Se no frequentemente citado artigo no jornal *Allgemeine musikalische Zeitung*, editado em 1820, o tom de Neukomm com relação a José Maurício é sempre "em termos de indiscutível apreço" (Mattos 1997, 143), Neukomm não teria deixado de dizer a seu amigo Eybler que no Rio de Janeiro existia pelo menos uma pessoa no ambiente musical que merecia sua estima. Francisco Manuel da Silva, que sabe-se ter tido lições com Neukomm, era neste ano ainda um jovem de 21 anos. Também é importante ressaltar que todos os comentários elogiosos de Neukomm no *Allgemeine musikalische Zeitung* sobre o Pe. José Maurício referem-se a este sempre como intérprete e nunca como compositor e que estes foram proferidos em um jornal e não na esfera íntima de uma carta. Em outra carta de Neukomm, citada por Castro Meyer (2000), escrita no Rio de Janeiro no mesmo ano de 1817, a 12 de agosto, e endereçada a uma amiga de Paris, Neukomm já tinha afirmado que "Embora exista aqui uma multidão de homens que têm o atrevimento de se dizerem professores de música, não há entretanto um único que seja sequer medíocre". Também não podemos esquecer que no mesmo ano de 1816 em que Neukomm ouviu as exéquias da rainha D. Maria I, com a música de Marcos Portugal por ele tão criticada, o Pe. José Maurício Nunes Garcia havia escrito uma de suas

[5] Informação dada por Antonio Campos, Rio de Janeiro, a quem agradecemos.

mais profundas obras, o Ofício dos Defuntos[6], obra composta com grande mestria. Se Neukomm conhecesse esta obra e continuasse a afirmar que no Rio de Janeiro não havia nem um músico que fosse "sequer medíocre" isto o desqualificaria totalmente como crítico e o colocaria na lista dos muitos viajantes estrangeiros que escreveram sobre o Brasil cheios de preconceitos. Prefiro acreditar que Neukomm, além de não frequentar a Capela Real, segundo ele mesmo afirma, também não frequentava as outras igrejas, nem mesmo a Igreja da Ordem Terceira do Carmo, onde teria tido a oportunidade de ouvir esta obra do Pe. José Maurício.

Mas o mais importante assunto que quero extrair desta carta de 1817 é o tom altamente crítico de Neukomm quanto ao espírito verdadeiramente religioso, ou não, da música executada nas igrejas do Rio de Janeiro naqueles anos.

Em ensaio exemplar publicado em 2006 na revista *Música* da Universidade de São Paulo, Rui Vieira Nery deixa claro que os soberanos da casa de Bragança investiam majoritariamente em uma "encenação litúrgica espectacular", e Marcos Portugal e o Pe. José Maurício também não podiam deixar de acatar o gosto musical de D. João VI. Vieira Nery, depois de explicar em seu artigo que a "natureza estética, estilística e técnico-musical da música sacra luso-brasileira do século XVIII [características estas que se podem estender à música de Marcos Portugal e José Maurício] acumula características sacras e profanas", afirma, acertadamente, que "nenhuma destas características pode ou deve ser lida como indicador de um factor de 'atraso' em função de uma suposta bitola única da evolução musical europeia" (Nery 2006, 11-28). O próprio Neukomm fez concessões ao gosto musical de D. João VI e ao público carioca compondo sua *Missa Solemnis pro Die Acclamationis Joannis VI* em um "estilo híbrido com influências do operismo italiano" (Cardoso 2008, 219).

Frequentemente vem citado o "mau caráter", o "oportunismo" e a "inveja" de Marcos Portugal, e chega a ser divertido ler os artigos onde ele é criticado e outros onde ele é defendido. Na maioria deles sinto a falta de uma discussão sobre a música. Os anos da musicologia nacionalista já passaram, e sobre o caráter de Marcos Portugal só poderemos, através das fontes existentes, continuar a conjecturar, o que não é uma atitude científica. O que importa é a qualidade da música e a história de sua criação e de sua recepção. Mesmo que o mau caráter de Marcos Portugal fosse comprovado historicamente e cientificamente, que diferença isto deveria fazer na nossa postura com relação à sua música? Existem suficientes exemplos na história da música de compositores e intérpretes que na vida particular não foram "flor

[6] CPM 186.

que se cheire", mas que assim mesmo suas produções são consideradas de alta qualidade. Usarei o termo de Cernicchiaro que, falando de Marcos Portugal, postula que deveríamos "deixar as misérias humanas de lado e passar ao mérito do homem" (Cernicchiaro 1926, 84)[7].

Se Sigismund von Neukomm não gostava da música de Marcos Portugal, não existem razões científicas para acatarmos esta opinião como uma verdade histórica, mas sim, o que devemos fazer é estudar aprofundadamente esta música, promover publicações de partituras e execuções públicas em concerto, para que possamos falar de algo que conhecemos e não continuarmos a citar opiniões de outros. "Para os historiadores que têm interesse pela música não basta somente a linguagem escrita para compreender e traduzir o passado; eles têm que levar em conta os sons desse passado e sua escuta no presente" (Moraes e Saliba 2010, 10).

Se o público brasileiro e português gostava de música sacra de estilo teatral, não cabe à musicologia atual repetir opiniões estéticas que vêm sendo proferidas durante os últimos 200 anos. A música sacra de Neukomm é de excelente qualidade, a de Marcos Portugal também o é. Cada uma delas era a música certa para o seu público. O próprio Neukomm afirma que o povo carioca achava sua música "triste", e eu me recuso a aceitar como verdade histórica que o público carioca tinha mau gosto[8]. Neukomm partia do princípio de que a sua música, e a música alemã em geral, seria melhor que a de Marcos Portugal e este é um equívoco ao qual não devemos hoje continuar a nos sujeitar. Ademais, a discussão se um repertório musical histórico é ou não digno do culto divino, no caso de músicas que dificilmente voltarão a ser ouvidas em ambiente litúrgico e que passaram a fazer parte de um repertório ouvido em sala de concerto, é hoje, do ponto de vista do artista que irá executá-la em concerto, perfeitamente dispensável.

Quanto à afirmação de Neukomm de que o clero estava "do seu lado", também tenho dificuldades em acreditar que se tratasse de uma postura generalizada no clero carioca, embora vigorasse em Portugal o regime de padroado, no qual o chefe da igreja era o rei, e o clero trabalhava como se fossem funcionários públicos, e assim sendo, também tinham que acatar as vontades e gostos do soberano. Curt Lange informa que Francisco Manuel da Silva teria apresentado em 1844 o *Stabat Mater* de Pergolesi no Rio de Janeiro, como tentativa de lutar contra as "lamentáveis deturpações" introduzidas na música sacra, principalmente por Pedro Teixeira de Seixas, com seus arranjos de música de salão e de teatro com textos sacros (Lange 1983, 143). Não acreditamos que um músico como Teixeira de Seixas pudesse

[7] "[…] passiamo senza indugio dalle miserie umane per arrivare al merito dell'uomo".

[8] Sobre o gosto do público carioca na época de Neukomm, cf. Monteiro 2008.

impor suas músicas sem o consentimento do clero, ou pelo menos uma parte dele. Por outro lado, o *Stabat Mater* de Pergolesi é um perfeito exemplo de música que, em certos trechos como o "Quae moerebat et dolebat", cantado com outro texto, poderia perfeitamente fazer parte de uma de suas óperas bufas, mas mesmo assim, ninguém jamais reclamou da falta de espiritualidade ou de sacralidade na música de Pergolesi. A um fenômeno semelhante, Vieira Nery chama a atenção, no mesmo artigo acima citado, lembrando que também Händel "transpôs múltiplas árias da esfera religiosa para a profana ou vice-versa".

A música de Marcos Portugal, em minha opinião, tem grande chance de aceitação pelo público atual, pela sua leveza, fluência, virtuosidade vocal, vivacidade e belíssima inventividade melódica; por outro lado a música sacra de Neukomm, excelente em sua complexidade e com suas longuíssimas e magistralmente compostas fugas, encontrará mais e mais dificuldades de aceitação pelo público atual por causa dos textos pietistas, profundamente influenciados por Klopstock, que são hoje difíceis de se ouvir sem ocasionar o mesmo mal-estar que já vem sendo observado nas execuções de obras corais de Mendelssohn, por exemplo, e em algumas cantatas de Bach.

E para voltar ao assunto *Stabat Mater*, lembraremos as repetidas críticas de excessiva "secularidade" que o *Stabat* de Rossini recebeu, e que, porém, já havia em 1844 um espírito suficientemente esclarecido para defendê-la, na pessoa do poeta Heinrich Heine, que, apesar de ser alemão, não achava que a maneira alemã de tratar a música sacra era a única aceitável e que seus mestres eram detentores da verdade absoluta. Utilizarei a opinião de Heine sobre o *Stabat* de Rossini como se fosse minha para expressar minha opinião sobre a música sacra de Marcos Portugal:

> A mais interessante curiosidade da temporada passada foi o *Stabat* de Rossini, que continua a ser comentado, e a repreensão, do ponto de vista norte-alemão, ao grande mestre, só vem confirmar a originalidade e profundeza de seu gênio. O tratamento seria demasiadamente profano, sensual, brincalhão para uma matéria sacra; ele seria demasiadamente leve, agradável, divertido – assim gemem as queixas de alguns pesados e chatos críticos que, mesmo sem fazê-lo propositalmente, se atormentam com noções confusas que tentam explicar uma espiritualidade que limita muito a música sacra. Assim como com os pintores, reina entre os músicos um falso juízo sobre o tratamento a ser dado a assuntos cristãos. Os primeiros acreditam que o cristianismo verdadeiro deve ser representado com contornos sutis e magros e o mais descarnado e incolor possível; neste ponto de vista os desenhos de Overbeck representam o seu ideal. Para contradizer esta ilusão chamo à atenção as imagens de santos da escola espanhola; aqui reinam os contornos plenos e as cores vivas, e

> ninguém negaria que estas pinturas espanholas respiram o cristianismo em sua versão menos enfraquecida e que seus criadores não eram menos ébrios de fé do que os mestres que em Roma se converteram ao catolicismo para poderem pintar com fervor. Não é a aridez e a palidez que caracterizam o cristianismo verdadeiro na arte, mas sim, uma certa exuberância que não pode ser adquirida nem através do batismo nem do estudo, na música assim como na pintura. Assim, eu acho o *Stabat* de Rossini verdadeiramente mais cristão que o *Paulus* de Felix Mendelssohn-Bartholdy, o qual é elogiado pelos opositores de Rossini como sendo o modelo de cristianidade[9].

Tudo é relativo à sua época: hoje ficaríamos felizes se uma orquestra tocasse um "rondó alegre" de Haydn no começo ou no final de uma missa nas igrejas do Brasil, e acharíamos que isto significaria um grande melhoramento no deplorável nível musical das igrejas.

---

[9] Heinrich Heine, carta "Rossini und Mendelssohn" de Paris, meados de abril de 1842 (Heine s.d., V, 510). "Letzteres, das Stabat von Rossini, war die hervorragende Merkwürdigkeit der hingeschiedenen Saison, die Besprechung desselben ist noch immer an der Tagesordnung, und eben die Rügen, die von norddeutschem Standpunkt aus gegen den großen Meister laut werden, beurkunden recht schlagend die Ursprünglichkeit und Tiefe seines Genius. Die Behandlung sei zu weltlich, zu sinnlich, zu spielend für den geistlichen Stoff, sie sei zu leicht, zu angenehm, zu unterhaltend – so stöhnen die Klagen einiger schweren, langweiligen Kritikaster, die, wenn auch nicht absichtlich, eine übertriebene Spiritualität erheucheln, doch jedenfalls von der heiligen Musik sehr beschränkte, sehr irrige Begriffe sich angequält. Wie bei den Malern, so herrscht auch bei den Musikern eine ganz falsche Ansicht über die Behandlung christlicher Stoffe. Jene glauben, das wahrhaft Christliche müsse in subtilen magern Konturen und so abgehärmt und farblos als möglich dargestellt werden; die Zeichnungen von Overbeck sind in dieser Beziehung ihr Ideal. Um dieser Verblendung durch eine Tatsache zu widersprechen, mache ich nur auf die Heiligenbilder der spanischen Schule aufmerksam; hier ist das Volle der Konturen und der Farbe vorherrschend, und es wird doch niemand leugnen, daß diese spanischen Gemälde das ungeschwächteste Christentum atmen und ihre Schöpfer gewiß nicht minder glabenstrunken waren als die berühmten Meister, die in Rom zum Katholizismus übergegangen sind, um mit unmittelbarer Inbrunst malen zu können. Nicht die äußere Dürre und Blässe ist ein Kennzeichen des wahrhaft Christlichen in der Kunst, sondern eine gewisse innere Überschwenglichkeit, die weder angetauft noch anstudiert werden kann, in der Musik wie in der Malerei, und so finde ich auch das Stabat von Rossini wahrhaft christlicher als den Paulus, das Oratorium von Felix Mendelssohn-Bartholdy, das von den Gegnern Rossinis als ein Muster der Christentümlichkeit gerühmt wird." Tradução nossa.

Bibliografia

BIBA, Otto. "Sigismund Neukomm. Ein österreichischer Komponist am brasilianischen Hof in Rio de Janeiro". *Musikblätter der Wiener Philharmoniker*, vol. 56, 2002, 321-330.

CARDOSO, André. *A Música na Corte de D. João VI*. São Paulo: Martins Editora, 2008, 219.

CERNICCHIARO,Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile, dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

HEINE, Heinrich (ed. Wilhelm Bösche). *Heinrich Heines sämtliche Werke*. Berlin: Verlag von R. Trenkel, s.d. 6v. V, 510.

LANGE, Francisco Curt. "A Música no Brasil durante o século XIX", separata de GÜNTHER, Robert (ed.). *Musikkulturen Lateinamerikas*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1983.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia, Biografia*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ Fundação Biblioteca Nacional/Departamento Nacional do Livro, 1997.

MEYER, Adriano de Castro. "O catálogo temático de Neukomm e as obras compostas no Brasil". Departamento de Artes da UFPr/Revista Eletrônica de Musicologia, Vol. 5, N°. 1, 2000.

_____. "A produção musical de Sigismund Neukomm no Brasil". ANPPOM, 15°. Congresso, 2005, 777.

MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto – Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editora, 2008.

MORAES, José Geraldo Vinci de e SALIBA, Elias Thomé. "O historiador, o luthier e a música", in *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010, 9-32.

NERY, Rui Vieira. "Espaço Profano e Espaço Sagrado na Música Luso-Brasileira do Século XVIII". São Paulo: Revista Música/Departamento de Música ECA/USP, II 2006, 11-28..

XXI

O DISCURSO MUSICAL NO *REQUIEM* ATRAVÉS DE UM ESTUDO COMPARATIVO DAS TÓPICAS: CIRCUNSTÂNCIAS HISTÓRICAS E CONTEXTOS ESTILÍSTICOS

Diósnio Machado Neto
Departamento de Música, FFCLRP, Universidade de São Paulo

A música como pensamento no conhecimento musical português

Para os círculos cultos do século XVII e XVIII o padrão de comunicação era um domínio de protocolos que representavam tanto uma forma de distinção social quanto um modo operante do mundo. Tradição enraizada na Antiguidade Clássica, vinculados principalmente pela recepção de autores como Cícero e Quintiliano, a crença numa forma de oratória por estruturas rígidas de organização do dizer foram impulsionadas, e adaptadas às necessidades da relação comunicação/ideologia, desde os anos seiscentos por plataformas múltiplas: do Humanismo florentino à Contra-Reforma; do Luteranismo ao Jesuitismo; do Absolutismo ao Iluminismo.

O alcance desse modelo de pensar em instâncias de regularidades das formas de traduzir os fenômenos naturais e mover as paixões, ou seja, de comunicar, pode ser visto ordenando as bases de sermões, da música, da poesia, da pintura, inclusive das conversações em reuniões privadas e cerimonial de celebrações públicas. Ademais, não era um conhecimento que dependia de uma descoberta ou um modismo; era o exercício de uma autoridade, de uma forma de compreender e falar sobre a condição humana.

Esta projeção da identidade humana na mais elementar estrutura de comunicação era provocada por cisão até mesmo na estrutura do aprendizado

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 379-395.**

básico, ou seja, o *Trivium*. Compreendendo o mundo a partir da sintaxe verbal, da dedução aristotélica e suas categorias, o homem de letras e ciências projetava-se nas instâncias superiores do saber, que também eram ajustadas por uma busca das regularidades do dizer e observar. Ou seja, tudo o que era necessário para formar o raciocínio estava compreendido na articulação da gramática, retórica e dialética.

Como afirma Herbert Schueller (1953, 345), essa concepção de comunicar, condensada como *ars rhetorica*, era sustentada por um campo teórico no qual:

> The theoretical result was that the universe was thought in the eighteenth century to be a *plenum formarum* in which the range of conceivable diversity of kinds of living things is exhaustively exemplified. Every link in the Chain exists not only for the benefit of any other link, but also for the sake of the realization of the completeness of the series of forms: Reality is rationally organized, it is orderly, and it is both static and complete.

Ampliando a afirmação de Schueller, Timothy Erwin afirma que tal postura, que impulsionou a valorização da retórica da Antiguidade Clássica, era mais do que um capital cultural; era a crença no reestabelecimento de uma autoridade:

> The practice, and the underlying affinity that feeds it, extend from personal predilection and the cultural capital of traditions learning through the divisions, schemes, and topics of the rhetoricians down to a bedrock belief in classical rhetoric as a formal *ars artium* upon which all the other arts were based (Beghin & Goldberg 2007, 72).

Assim, até meados do século XVIII, o efeito do que modernamente entendemos por condição do pensável desde o vínculo temporal/acumulativo com o conhecimento encontrava-se "suspenso" no âmago de uma visão sacralizada e regulada por categorias universais que constituíam o campo possível para qualquer expressão. Era uma razão mediadora, onde prevalecia a ideia de uma consciência exterior ao homem que dava a qualquer forma de expressão e ciência uma inerência na harmonia universal.

Essa "harmonia" justificava *per se* qualquer princípio, independente da autonomia criativa e das formas particulares de percepção e/ou recepção de uma teoria específica da técnica artística. Desdobravam-se aqui as filosofias e teorias das artes desde um fundamento cosmológico-teológico, de uma "grande cadeia do ser", numa perspectiva de fundamento divino. Este princípio, ademais, regia um conceito de que todas as artes estariam vinculadas inerentemente. E o modelo de raciocínio resgatava justamente fundamentos aristotélicos, onde:

> Os *locos communes* (lugares-comuns) são pontos de incidência de uma pluralidade de raciocínios oratórios, isto é, são células de onde se podem extrair argumentos sobre todo tipo de assunto, pois substituem relações de inferência espontânea, realizada entre termos particulares, por relações comuns e gerais aplicáveis a qualquer caso. O potencial desses argumentos reside não na matéria a que se referem, mas na apresentação da matéria como a expressão de uma inferência universal que deve ser admitida por todos (Barros & Jank 2007, Internet).

Assim podemos considerar que os fundamentos da composição musical com os problemas que, aparentemente seriam da literatura, eram absolutamente justificáveis. Toda a cultura de origem greco-romana trazia essa marca. Sabe-se hoje que até mesmo o cantochão, sempre imaginado como uma música "sem corpo" utilizava figuras retóricas. Enfim, no decorrer da cultura musical ocidental a música regeu-se pelos princípios discursivos da gramática, retórica e dialética.

A título de introdução podemos resumir, seguindo as afirmações de Mark Evan Bonds, que o objetivo do compositor, em meados do século XVIII, era criar situações compreensíveis para o ouvinte (Bonds 2006, 32). Vários tratados ou comentários ressaltavam a necessidade de manter a música dentro da lógica da gramática. Tais fundamentos migraram sem uma lógica de recepção de Mattheson a Forkel, de Agricola a Sulzer; de Joaquim José dos Santos a André da Silva Gomes. O resultado dessa preocupação foi um índice que hoje chega a 2.000 títulos sobre problemas de retórica e poética literária, escritos entre os séculos XV e XVIII. Em música, somente do século XVIII, se conhecem ao menos dezenove autores que versaram sobre o que denominavam *musica poetica*.

Como universo do pensável, o fundamento da música como *ars rhetorica* não era estranho para os autores luso-brasileiros. Para sublinhar a importância dessa concepção destacamos aqui dois autores portugueses coevos a Marcos Portugal: Frei Domingos de São José Varella e o mestre de capela da Sé de São Paulo, André da Silva Gomes. O primeiro, em seu *Compendio de Musica, theorica, e pratica, que contém breve instrucção para tirar musica*, de 1806, aponta para a razão retórica que governa a composição.

> Depois d'o Discípulo saber debaixo de que harmonia está feita qualquer peça de Música, o Mestre dirá o tema, passo, ou motivo, que o Autor tomou, mostrando-lhe o modo com que o seguiu, e variou; as imitações que fez, as Elypses, e mais figuras de que usou, tanto em melodia, como na harmonia; e esta é a melhor regra de composição prática (Varella 1806, XII).

André da Silva Gomes é ainda mais enfático na *Arte explicativa do contraponto*, escrito provavelmente no início do século XIX. Discorrendo sobre

como a arte musical depende da imitação de grandes mestres, que por "virtude particular e oculta" dominam e desembaraçam os "dons da Natureza", termina afirmando:

> Releva pois saber manejar, para que se consigam estas vantagens, os preceitos da Imitação, que se define um empréstimo de ideias, de pensamentos, de sentimentos e passagens dos escolhidos exemplares que nos propomos a imitar ou aproximando-nos, ou diminuindo ou aumentando, os quais preceitos, próprios da Faculdade da Retórica e Poética, nos quais supomos o nosso aluno de Composição de Música bem instruído, como preparatórios desta Faculdade que tratamos; por isso deixamos aqui de os explicar (Duprat et al. 1998, 170).

O fenômeno estava consubstanciado numa relação retroativa causada por uma perspectiva passiva na relação estética. Por ela os autores "bons" eram aqueles que, como dizia Mattheson, localizavam padrões necessários e essenciais para mover a escuta. Este é o fundamento da imitação que, pela afirmação de Silva Gomes, aplacaria o "espírito de presunção [...] que sufoca o vigor da Natureza" (*ibid.*).

Porém o conceito da retórica não era regular durante o século XVIII. A partir de meados do século uma profunda transformação nos padrões de compreensão da natureza trouxe uma lenta transformação nos padrões de discurso. A mudança para um espírito empírico-experimental impulsionou uma negação das categorias estáticas de representação da Natureza (Machado Neto 2008, 234).

Para Leonard Ratner (1980), essa mudança de espírito crítico, de observador para "manipulador" do conhecimento, alterou as bases estéticas. Afetou principalmente o modelo de expressão que, sem deixar de reconhecer os índices de representação da Natureza, modelaram alterações nas estruturas relacionais, criando inúmeras situações discursivas por composições de tópicas ou mesmo alterações, ou seja, assumindo particularidades pelo conceito de tropos que sem desconsiderar a doutrina dos afetos, individualiza-os. Assim, sem perder o valor de significação, de uma expressão musical que "formaliza a vida", continua a garantir a estabilidade da expressão sem a quebra de decoros, fundamentais para uma sociedade estamental.

Para Kofi Agawu (2009, 42), essa busca definia a mudança do princípio do afeto para o das tópicas, pois:

> Although the universe of eighteenth-century topics is yet to be formulated definitively as a fixed, closed category with an attendant set of explicit discovery procedures, many of Ratner's core topics and his ways of reading individual compositions have served in recent years to enliven

> interpretations of music by Mozart, Haydn, Beethoven, and their contemporaries. The concept of topic provides us with a (speculative) tool for the imaginative description of texture, affective stance, and social sediment in classic music.

Em síntese, os compositores na era da Revolução Francesa, na busca de racionalizar a linguagem musical, recorreram em grande parte a um sistema articulado de gestos musicais (tópicas) que tencionava tornar a própria música instrumental um veículo de ideias objetivas, através de uma potencialização de significados arquetipados, tradicionais na própria concepção da música como sistema eloquente.

Para críticos da doutrina da mimese (a música que representa algo – Rousseau), a música instrumental, no entanto, teria esse problema, ou seja, uma escuta que não definiria um objeto. Porém Mark Evan Bonds (2006, 30) argumenta que a estética do idealismo assegurava uma diversidade de interpretação sobre o fenômeno musical. Ademais, Bonds assevera que o problema não era só considerar uma impossibilidade da música instrumental, mas a questão de "ter que trabalhar" (mentalmente) enquanto se escutava a música. É nesse domínio que o trabalho sobre as tópicas permeou as formas discursivas, sempre considerando uma tangência absoluta dentro dos padrões gramaticais e retóricos (*id.*, 31).

Estruturas de discurso no *Requiem* de Marcos Portugal (1816)

O objetivo deste texto é apresentar um estudo preliminar sobre as formas discursivas de Marcos Portugal em seu *Requiem*. O método de análise é mapear as tópicas e compará-las com obras de autores coevos, dentro do mesmo gênero e seção. Para tanto, a metodologia empregada foi comparar Marcos Portugal a autores de forte impacto e índice de reprodução que potencializavam inclusive uma subjetivação discursiva, como Michael Haydn, Mozart, Cherubini, assim como José Maurício Nunes Garcia. Eis a relação dos réquiens analisados:

Michael Haydn	Dó menor	1771
Mozart	Ré menor	1791
Salieri	Dó menor	1804
Cherubini	Dó menor	1816
Marcos Portugal	Mi bemol Maior	1816
José Maurício	Ré menor	1816

Inventio

O primeiro problema que abordaremos é a questão da *inventio*, ou seja, a escolha do material. Segundo Sulzer, pelas palavras de Barros & Jank (2007, Internet):
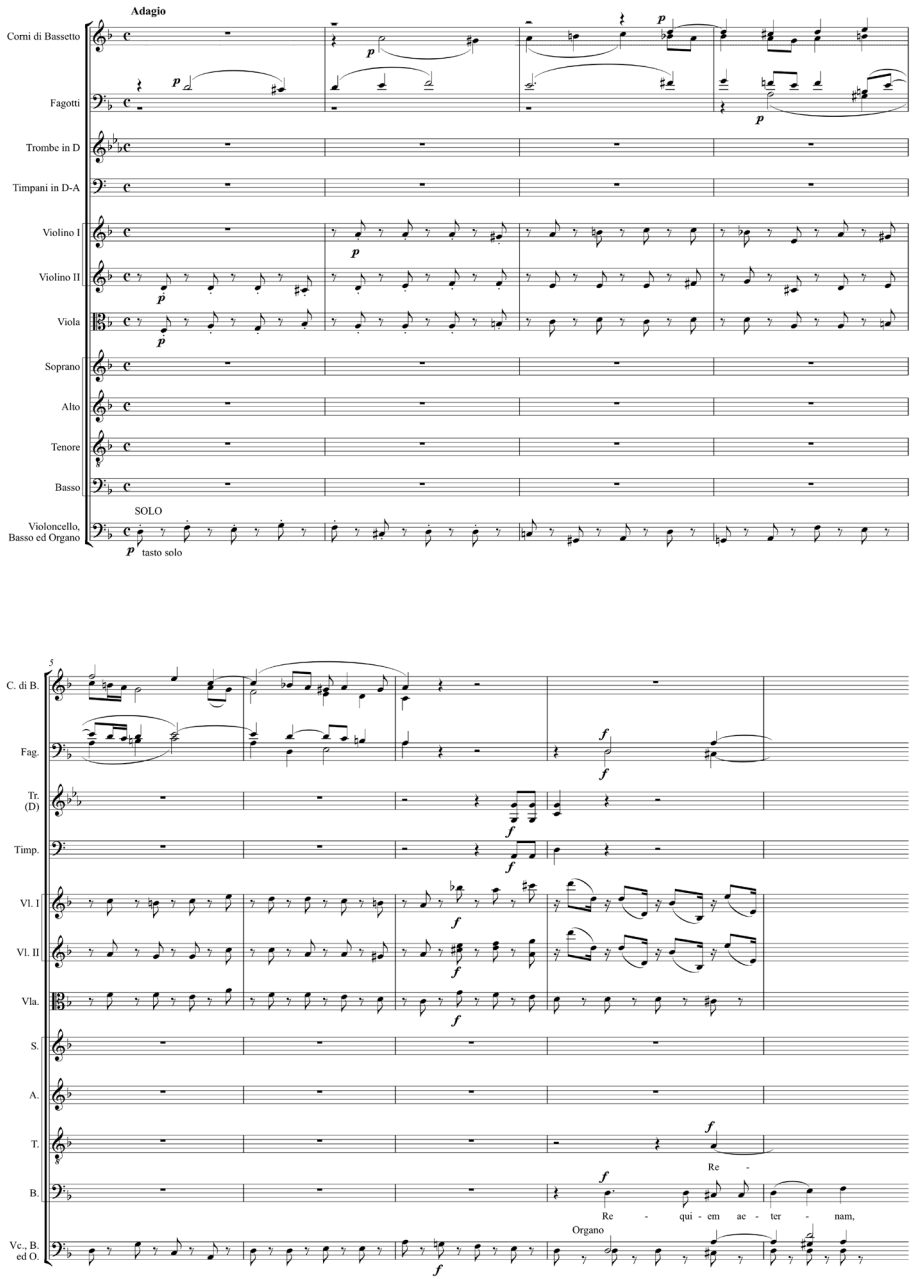
> A invenção artística é a etapa em que são preparados os materiais que constituirão a obra de arte. Para isso, o artista deve ter um objetivo e fazer com que uma ideia muito clara dele domine sua alma; deve ainda ser imaginativo e ter clareza de ideias. A existência de um objetivo claro é condição *sine qua non* para todas as etapas do processo de criação e para a própria existência da obra de arte.

Assim, as relações de tonalidade, padrão rítmico, tópicas, instrumentação, cadência, entre outros, formam parte de uma consciência representacional. É um índice prévio que estabelece um índice que determina certos signos que devem ser reconhecíveis, mesmo quando tropificados. Aliás, os tropos justamente seriam consequência da adequação tópica ao destino da composição: a tonalidade maior do *Requiem* de Marcos Portugal; a modulação à subdominante na composição de José Maurício; o compasso ternário usado por Salieri. Enfim, são elementos que se justificam como alteração do padrão para realçar uma situação específica que usa um gênero universal; esse trabalho é o que se denomina como "estética tópica".
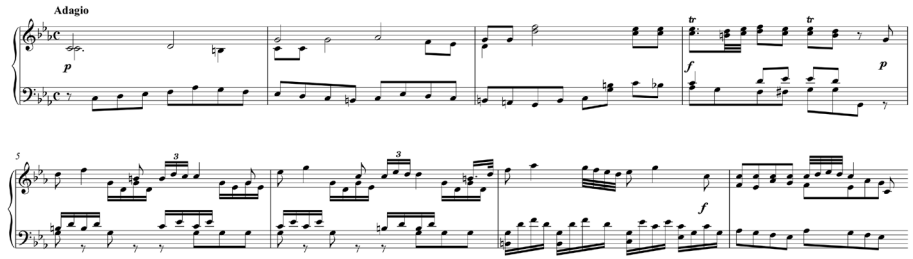
A primeira definição necessária é a do "lugar-comum" do réquiem: a marcha fúnebre. Essa tópica se justifica no *Introitus* pelo caráter processional (Exemplos 1 a 3): o baixo "marcando passo" e o *levare* com valor curto ou simulando a batida solene de três toques, antes da tesis (*arsis* breve).

Assim sendo, o pulso duplo e lento é uma necessidade que pode ser marcado numa conjunção da estrutura rítmica com a marcha harmônica. No Quadro I vemos como o caráter grave da marcha fúnebre parece também definir o metro dáctilo ou troqueu como base, principalmente pela característica de ambos os pés métricos determinar uma batida breve na *arsis*, ou para o tempo da *arsis* (Christensen 2008, 665), exemplificado em Salieri.
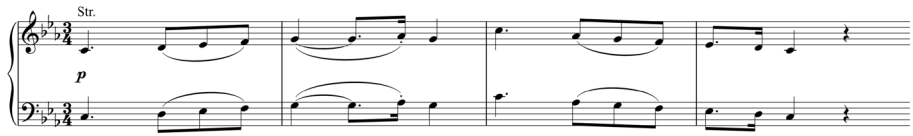
Tal tópica também define o modo menor, sempre relacionada a partir de Josquin des Près aos momentos da morte e de dor, como o *Crucifixus*. Outra determinação geral que induz à *inventio* é a gestualidade de arco da frase ou do período (de notas graves a notas agudas, voltando outra vez a notas graves), talvez consequência da metáfora da vida: ou seja, da criação ao juízo final (ver Exemplo 1, em cima, que sobe nos *corni di bassetto* até c. 5, antes de descer; no Exemplo 3; e no Exemplo 4, que se segue, onde os fagotes sobem até o lá bemol, antes de descer).
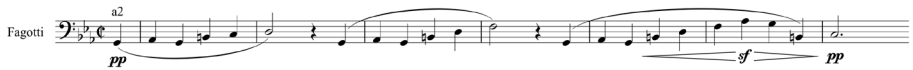


Exemplo 1: Mozart – marca passo nas cordas; *levare* nos trompetes e tímpanos (cc. 7-8) logo antes da tesis (entrada das vozes)



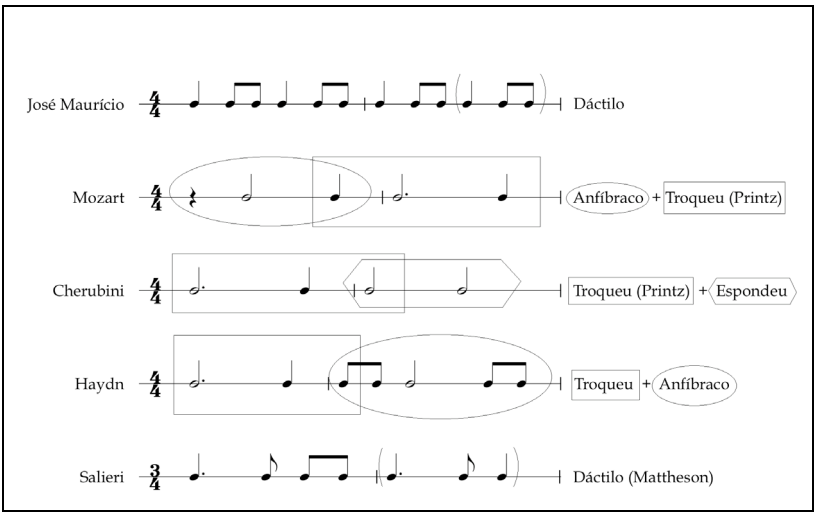
Exemplo 2: M. Haydn – marca passo no baixo; *levare* na mão direita c. 3, nota iii a c. 4, nota i, e no baixo c. 5, nota iii a c. 6, nota i



Exemplo 3: Salieri – marca passo implicitamente no ritmo subjacente dos cc. 1 a 4; *levare* no c. 1 nota ii a c. 2, nota i; arco que sobe e desce
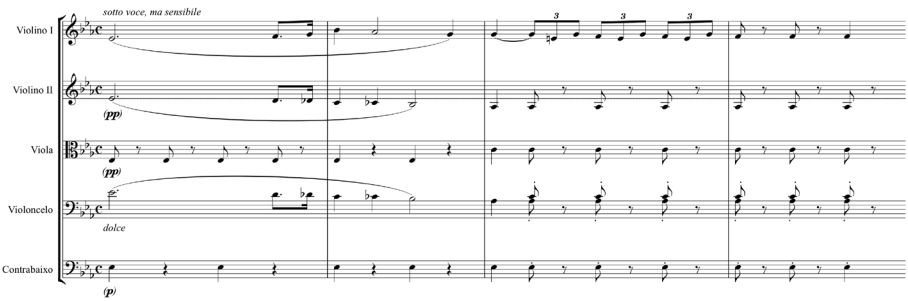


Exemplo 4: Cherubini – arco que sobe e desce



Quadro I: Uso dos metros *dáctilo*, *troqueu* e *anfíbraco*

Em Marcos Portugal, todos os elementos característicos de um réquiem se apresentam claramente (Exemplo 5):



Exemplo 5: No Introitus do *Requiem* de Marcos Portugal, a viola e contrabaixo, desde o início, com o violino II e violoncelo a partir do compasso 3, "marcam passo"; o violino I apresenta a "tesis", começando com um "arco", no metro de dáctilo mais anfíbraco

Esquema de seções

O *Requiem aeternum* como Introitus da *Missa pro defunctis* é uma antífona salmódica, com dois versículos (o 2º e 3º do salmo 64) e cada qual com dois hemistíquios, ou seja, possibilita uma escrita por períodos, como vemos em todos os autores de Mozart a Marcos Portugal. Há uma tendência generalizada de observar o problema das antífonas e salmos a elas relacionadas desde uma perspectiva de forma ternária ou até mesmo como uma forma peculiar de rondó.

Christoff Wolff (1994, 149 *et seq*.) é um dos autores que, analisando o *Requiem* de Mozart, opta por essa abordagem de pequena forma ternária. Porém, é a força da estrutura literária que determina o seccionamento, e a sua estrutura se prende aos modelos de seccionamento da tradição retórica. O que induz a interpretação contemporânea à forma ternária é o condicionamento da teórica formal herdada do século XIX, principalmente com a concepção que se enraíza dos escritos de Adolf Marx (1845 em diante).

Observando as obras dos autores selecionados dentro do conceito de *ars dicendi* (a arte do discurso) nota-se uma coerência teórica regular. Somente por uma questão de metodologia vejamos o problema dentro de uma perspectiva da teoria tripartita de Dressler (a outra seria a de Matthesson e sua divisão em seis partes), revivida muito por teóricos do século XVIII. Dentro de uma estrutura de *exordium*, *medium* e *finis* os problemas da divisão ternária desaparecem. Isso porque o que era considerado material de contraste formal, e por vezes parecia desequilibrado, como em Marcos Portugal ou até mesmo em

Michael Haydn, Salieri e por que não em Mozart, são seções articuladas dentro do *medium.* Alterar esses padrões ou indicava uma quebra de decoro, como conscientemente o irmão mais velho de Michael Haydn, o celebrado Franz Joseph, ou até mesmo particularidades idiossincráticas onde se pode manejar alguns conceitos de exotismo como expõe Ralph Locke (2011).

Estilo (uso das tópicas)

O estilo empregado por todos os autores, ao iniciar o *medium*, é o eclesiástico. Este estilo define-se pelo emprego de texturas como a imitativa e o *pieno*, na asserção de Ottavio Pitoni. Podemos classificar em três grupos o uso do estilo eclesiástico:

- Uso pleno do *pieno*: Marcos Portugal e Cherubini
- Uso mitigado do *pieno*: Salieri e José Maurício
- Uso de textura imitativa + *pieno* (*et lux perpetua luceat eis*): Mozart, Michael Haydn

Dentro da lógica de seções determinadas pelo texto, a entrada do salmo abre inúmeras possibilidades. O mais comum é, diante da tradição de recitação declamada do salmo, até mesmo como reflexão íntima e não oração, vermos um canto solista (Mozart e Marcos Portugal) ou algum artifício de contraste como o coro feminino em Haydn e a distenção imitativa em Cherubini, ambos com linhas bastante declamadas. Tanto em Mozart como em Michael Haydn, o salmo mostra uma técnica de variação e utilização de "economic motif" bastante sugestiva. Michael Haydn inclusive usa um conceito de *gradatio* (típico do *médium*) através de uma alteração do padrão métrico (de tercina para quartina, no Exemplo 2, cc. 5/6 para 7/8, tal como Marcos Portugal varia constantemente os ritmos no violino I do Exemplo 5). Mozart por sua vez explora as variações numa figuração de semicolcheias pontuadas em pé dactílico, sobre o canto em um estilo próximo ao amoroso, o que cria um efeito de unidade dramática através de sobreposição de figuras; aliás, essa é a principal característica do trabalho de Mozart no *Requiem*, o que não acontece, por exemplo, em Marcos Portugal.

Vemos que na "composição" estilos são ferramentas absolutamente comuns. Por exemplo, nos réquiens é recorrente o uso do *empfindsamer Stil* ao lado do estilo eclesiástico. Essa justamente uma opção que revela os códigos e, também, a relação entre o discurso e a conjuntura da obra.

Outro detalhe importante é a ampliação do material temático para o *Kyrie*. Essa é uma escolha particular que podemos interpretar desde uma

perspectiva semântica, justificada numa lógica da própria consagração da missa: o descanso eterno deve ser sempre acompanhado da piedade de Deus!

Análise da questão métrica

Um elemento fundamental de determinação tópica é a questão rítmica do material temático. Como já antecipei (Quadro I), analisando os réquiens de Michael Haydn, Mozart, Salieri, Cherubini, José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal, percebe-se o decoro já na questão rítmica: a observância do metro dáctilo ou troqueu.

Segundo Willian Caplin (2010), a música da segunda metade do século XVIII ainda se esforça para quebrar um padrão de uniformidade do padrão rítmico, herdado da música barroca e seu princípio da expressão dos afetos. Exemplo disso são as teorias rígidas de classificação rítmica de Mattheson e Prinx, definidos pelos termos de *rhythmopoeia*. Para Koch, o músico deveria buscar um esforço de variação do padrão rítmico análoga à natureza da linguagem, e não da fala, ou seja, as tópicas determinam as variações ou hibridações do que, para Mattheson, seria uma ordem rígida das qualidades métricas da música, os pés métricos (Caplin 2010, 664).

Nessa perspectiva da discussão da organização rítmica podemos observar em todos os autores que a questão retórica do réquiem induz a concepção da estrutura melódica. Sem exceção todos escrevem o antecedente em metro de *arsis* breve, seguindo a tradição da marcha fúnebre, e que é recorrente inclusive aos autores românticos como Chopin, Berlioz e Verdi.

José Maurício, Mozart, Michael Haydn e Marcos Portugal utilizam principalmente para o fechamento do antecedente uma figura que Mattheson classifica como um tropo do dáctilo: o anfíbraco, cuja característica é a síncopa (cf. Quadro I). Tal elemento rítmico é característico de expressões de agitação e associam-se na música da segunda metade do século XVIII frequentemente ao estilo *Sturm und Drang*. Logo a sua presença nos réquiens é bastante justificável como símbolo de uma agitação diante da morte.

Podemos afirmar então que a questão rítmica, determinada pela tópica de marcha fúnebre é uma *instância elementar* de relação retórica.

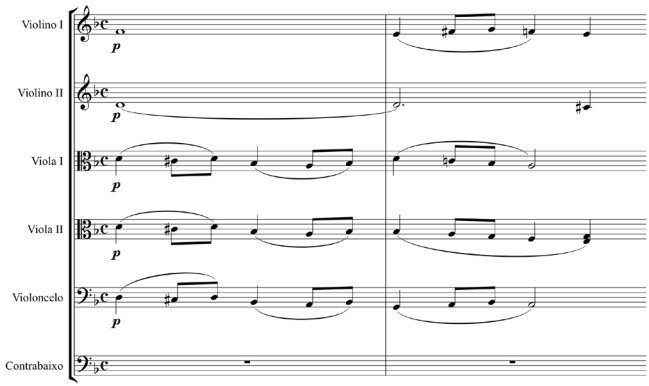
Instância média – a definição da *pathopoeia*

Na experiência do pensamento musical nos âmbitos da *musica eloquente*, pós-Monteverdi, algumas expressões tornam-se um verdadeiro desvelamento em presença. Um signo que consubstancia o índice da expressão da morte, da dor, do desespero, ou seja, a dissonância áspera de segundas e

sétimas, relaciona-se a partir do barroco até Wagner e Mahler com a construção da inquietação da relação vida-morte-transfiguração e, ao mesmo tempo, encontro com o último destino. Este *topos*, enraizado à tradição do *lamentio*, do *planctus Marie* (*Planctus Obitu Karolli*) medieval, espacializa o sentido cromático descendente da linha melódica para uma sobreposição de forte dissonância que afeta a harmonia e, consequentemente, a rítmica, como vimos pelo aparecimento do anfíbraco em fins de frase.

Desde *Orfeu* de Monteverdi a suspensão harmônica por dissonância sobreposta torna-se um signo isomórfico na retórica, definindo inclusive um "efeito estilo", como afirma Rubens Lopez Cano (2000, 161): a *pathopoeia*. Para Thuringus (apud Bartel 1997, 359), a *pathopoeia* é usada para a expressão de uma intensa emoção. Para o autor citado, o seu uso induz inclusive a alteração cromática do *modus*, mesmo quando surge no *exordium*. Assim, podemos dizer que a associação da *pathopoeia* com o réquiem é uma necessidade de identidade.

Alguns exemplos em autores romanos, como António Lotti e Ottavio Pitoni são claros no uso da *pathopoeia*. Pitoni, em seu *Requiem*, já no segundo compasso, colide um contraponto em sétima maior, que ele mesmo define na sua *Guida Armonica* como passagem que expressa momentos ásperos. Nos autores estudados, a *pathopoeia* é também uma marca de identidade. Alguns de forma mais aguda, como Mozart (Exemplo 1, c. 2), Michael Haydn (Exemplo 2, c. 1) e José Maurício (Exemplo 6, c. 2, nos violinos), outros de forma mais branda, mas igualmente explícita, como Cherubini e Marcos Portugal (Exemplo 5, c. 2, entre os 1º e 2º violinos).
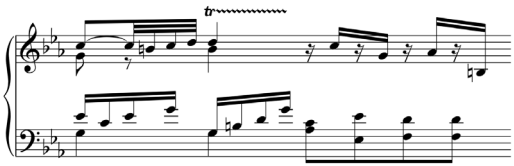


Exemplo 6: Exemplo de *pathopoeia* (José Maurício Nunes Garcia)

Porém não só o contraponto dissonante é um fenômeno que caracteriza a *pathopoeia*. Figuras como o *passus duriusculus* e o *saltus duriusculus*, as

hyperboles e *hypoboles*, e inclusive as *elipses* formam a topicontologia da *pathopoeia*.

Por fim, resta dizer que além de figuras, a *pathopoeia* consubstancia a composição de algumas tópicas como o *Sturm und Drang* (principalmente pelo uso de figuras de suspiro – pausas e appoggiaturas) e o *estilo eclesiástico*. Assim, é possível, como em Mozart e Michael Haydn encontrar-se uma composição como um jogo de tópicas, onde sobre a tópica hegemônica da marcha fúnebre ocorrem *topoi* inseridos que criam espaços intersubjetivos, ampliando a capacidade semântica da música.
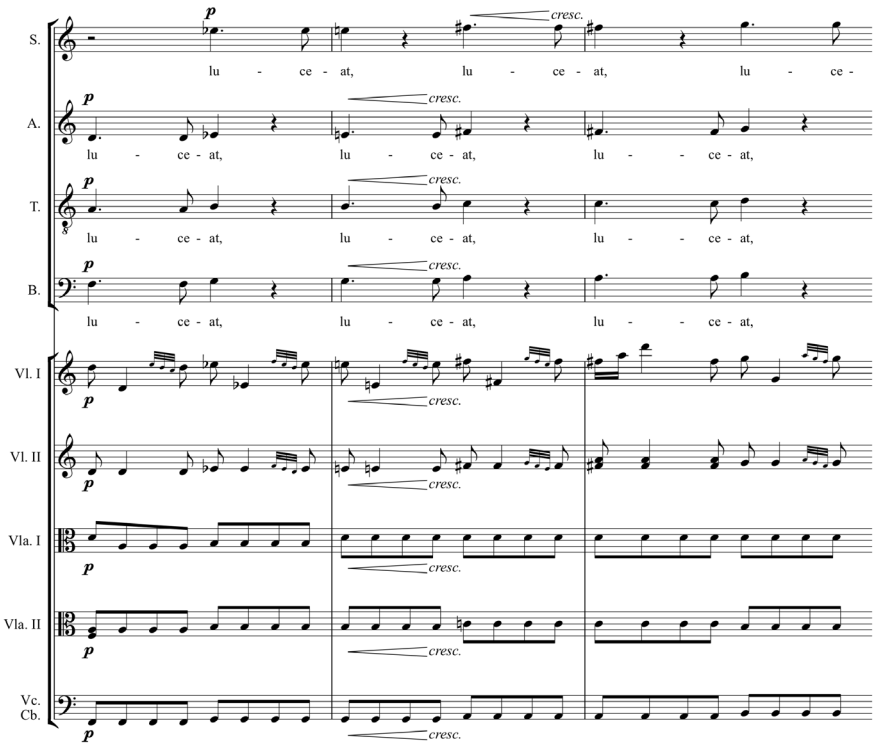


Exemplo 7: *Suspiratio* através de pausas (Michael Haydn)

Nos réquiens estudados, a figura mais presente é o *saltus duriusculus* (M. Haydn: Exemplo 2, compasso 3, mão direita; Cherubini: Exemplo 4, compasso 4 e 6, notas iii-iv). Está presente em praticamente todos os autores, na modelação de suas melodias ou contrapontos, principalmente no *exordium*. Chama a atenção o uso tropado que faz Cherubini, mas absolutamente efetivo ao desenhar um objeto musical àspero, duro.

Outra figura igualmente importante para o réquiem é o *passus duriusculus*. Basicamente é o movimento cromático descendente de um intervalo de quarta (porém, não necessariamente, como se vê em José Maurício e Mozart). Entre os autores, Marcos Portugal é o que usa mais explicitamente, fazendo o contracanto logo no primeiro compasso (Exemplo 5, violino II), dando a aura fúnebre e dolorosa, mesmo utilizando um tema de singela leveza, ao contrário de Mozart (Exemplo 1, compassos 1 e 2) e José Maurício (Exemplo 8).

Enfim, assim como na questão rítmica, a definição do *pathos* do réquiem associa todos os autores num índice absolutamente claro. É uma exploração do *locus* e do *habitus* do réquiem e do próprio senso comum que recorre a um potencial da simbologia, adquirido pela experiência imitativa e/ou reflexiva.



Exemplo 8: *Passus duriusculus* em *hyperbole*
(José Maurício Nunes Garcia)

Jogos ocultos das recepções locais: os tropos

Como afirma Carlos Couto, o trabalho tópico constitui "uma peça fulcral da *inventio*, *heuresis*, que é a fase da *concepção-germinação* (pensamento, *cosa mentale*, *logos-topos*) de toda uma classe retórica: a tópica é a região do argumento, círculo [...] espaço fundante". Porém, "a tópica é o espaço onde emergem múltiplas tópicas, mil e um e muito mais, como uma papeleira cheia de gavetas e fundos falsos, fundos *possíveis* e actualizáveis de argumentos" (Couto 2001, 76). A tópica é inerentemente uma expansão hermenêutica das possibilidades da teoria do afeto, principalmente articulada no jogo das transformações de sentidos das categorias estáticas do discurso barroco. Dentro desse círculo hermenêutico, a tópica considera-se apenas na imanência do tropo, da alteração endógena, que nasce da *res publica* e do imaginário que parte e regressa do *locus* do vivido. Esse é o sentido de transformação que desvela um jogo comunicacional do *reservato*.

A afirmação de Couto é precisa para definir a grande transformação comunicacional da música da segunda metade do século XVIII. A transformação do afeto em tópica ampliou em escala logarítmica a possibilidade do léxico musical por "canais múltiplos de comunicação" (*ibid*.), que se formam nas particularidades do *locus* retroativo, no agenciamento de figuras reconhecíveis, mas mutáveis pela condição do dizer, que a partir dos românticos terá feição de individualidade radical, confortando os filhos da Revolução Francesa pela ilusão da "metáfora do absoluto" (*id.*, 77).

Através da análise dos réquiens em questão podemos observar inúmeros tropos que dão sentidos particulares a expressões universais das razões das mentalidades que buscam as razões universais; desejo primeiro da elite intelectual da era "esclarecida". Até mesmo a falta de tropos aparentes, como nos réquiens vienenses, revelam pertenças próprias dos tropos, ou seja, do local da cultura. Mesmo assim, o solo de baixo na *narratio* de Salieri; o uso do *gradatio* nos primeiros compassos de Cherubini construindo um *saltus duriusculus* por tensionamento (aliás, argumento bastante próximo de Salieri); a modulação para região de subdominante no *Requiem* de José Maurício; ou até mesmo o modo de uso do dáctilo por Salieri, são expressões tropadas que induzem a considerar os motivos de tais *inventiones*.

Porém, em matéria de tropo nenhum réquiem acumula mais trabalho de tropificação do que o de Marcos Portugal. O recurso de modificação do sentido *lato* das tópicas fúnebres seria inclusive motivo para pensar em um exotismo de rara particularidade. Porém, como veremos, a conjuntura dessa obra justifica o que para muitos seria uma licença ou mesmo exotismo.

Marcos Portugal incide sobre os principais signos que caracterizam o réquiem: (1) a escolha por um modo maior (Mi bemol Maior), que contraria o sentido tradicional do *Introitus* dos réquiens (tradicionalmente numa sequencia menor-maior-menor); (2) o caráter singelo do tema, quase pastoral – tema "sensível", na própria indicação do compositor; (3) a liquidação da principal característica da tópica fúnebre – o metro de arsis breve – usando uma figura de contraste por tercinas, (4) transformadas no motor do *exordium* através de uma *gradatio* (Exemplo 5) que se desenvolve até o fim do *exordium*.

Nesse índice poderíamos incluir, ainda, algumas escolhas secundárias como o excessivo número de cadências "em Mi"; o uso de um estilo de ária nos versículos do salmo; ou até mesmo o que seria uma particularidade vista num vulto de regularidade ao insinuar uma modulação para o sexto grau (Dó menor) que daria sossego tópico aos mais conservadores. Porém nota-se a consciência da escolha de Marcos Portugal por alguns aspectos bastante velados como um encadeamento por nota comum (V – bVI), ou seja, o que poderia ser um espaço de modulação a uma região menor, é negado por uma bemolização da fundamental do acorde. No nosso modo de entender esse gesto

é uma sutileza que ao "contaminar" o sexto grau bemolizando-o, assim como esconder o *pianto* num contracanto ou a figura de suspiro por uma *circulatio*.

Todo esse conjunto afirma o principal tropo dessa obra: o caráter de agradecimento implícito desse *Requiem*. Inclusive a *gradatio* em tercinas, que já se desdobra de um tema singelo, é um signo fundamental para a interpretação do seu tropo. Entre muitas interpretações da *gradatio* encontra-se o seu uso referindo-se "ao divino" de forma singela. Também é possível encontrá-la em passagens afirmando o dever cumprido.

Ora, um réquiem escrito para uma rainha que sofreu de grave enfermidade, mas que ao mesmo tempo era a detentora da coroa em época de invasão do reino justifica a opção por sublinhar uma figura representativa de "dever cumprido" e ao mesmo tempo de sossego do corpo.

Assim, o produtivo e o reprodutivo encontram-se na interpretação tropada de Marcos Portugal mantendo, diga-se ressaltando o belo projeto de composição, o índice figurativo da dor intacto: a tópica de marcha fúnebre nas batidas do contrabaixo; o *pianto*; o suspiro etc. Porém, pelo domínio dos estilos tópicos, altera o sentido lato do réquiem, dando a ele características de Ação de Graça. Pelos pontos fulcrais da tópica de um réquiem, Marcos Portugal encarrega-se da cena: na *Missa pro defunctis* para uma rainha como Dona Maria I só caberia mesmo um *Introitus* que aos poucos se metamorfoseia em *Te Deum*.

Em conclusão, o que poderia ser considerado exótico para um ouvido preso a convenções estruturais fora de contexto sócio-histórico torna-se, numa visão ampliada dos usos dos tropos, um exemplar da capacidade de contextualização semântica do compositor, diga-se, absolutamente elogiável.

Por fim, ao falar do *Requiem* de Marcos Portugal podemos sintetizar uma conclusão observando a consciência estilística de seu tempo e inclusive o domínio de suas espécies ao vermos o trato trópico da obra aqui analisada. Ora, um autor de aproximadamente 800 obras religiosas não teria problemas de identificar as tópicas em um momento tão singular da vida da corte. Assim, pelos jogos dos componentes retóricos e estruturas discursivas, projetou uma multiplicidade de tropos trabalhando justamente nas nuances da vida, morte e transfiguração.

Além dessa observação, assegura esse réquiem o desvelamento de um conhecimento por vezes negado por musicólogos luso-brasileiros: o domínio das estruturas de discurso no único conhecimento possível das estruturas de composição, ou seja, os princípios da arte retórica. Imprópria na própria ordem da polaridade entre a teoria e a empiria, a crítica positiva hoje pretendida nega a universalidade que, em tempos de Marcos Portugal, traspassava os limites físicos dos caminhos ordenados apenas pela pretensão do inquérito documental. Pelos fundos falsos das imitações ou metáforas constituía-se uma consciência que era a única possível, ou seja, uma consciência que parece que se

projetou sobre os espelhos do conhecimento documental, diluída sempre entre a ilusão e a realidade, para quem observa do tempo vivido.

Bibliografia

AGAWU, Kofi. *Music As Discourse – Semiotic Adventures in Romantic Music.* New York: Oxford University Press, 2009.

BARROS, Cassiano de Almeida & JANK, H. "As observações sobre o ensino da composição musical, no compêndio de música do Frei Domingos de S. J. Varella". XVII Congresso da ANPPOM, 2007, São Paulo. *Anais do XVII Congresso da ANPPOM.* <http://www.anppom.com.br/anais/ anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_CBarros_HJank.pdf> (última consulta 05/03/2012).

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music.* Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

BEGHIN, Tom & GOLDBERG, Sander M. *Haydn and the Performance of Rhetoric*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

BONDS, Mark Evan. *Music as Thought; Listening to the symphony in the age of Beethoven.* Princeton: Princeton University Press, 2006.

CANO, Rubén López. *Música y Retórica en el Barroco.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

CAPLIN, Willian E. "Theories of musical rhythm in the eighteenth and nineteenth centuries". In: CHRISTENSEN, Thomas. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

COUTO, Carlos. *Tópica estética: filosofia, música, pintura*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.

DUPRAT, Régis et al. *A "Arte Explicada do Contraponto" de André da Silva Gomes.* São Paulo: Art&Ciência, 1998.

LOCKE, Ralph P. "Uma ampla visão do exotismo musical". *Revista Brasileira de Música*, UFRJ, Escola de Música, vol.24, nº1, 2011, 17-60.

MACHADO NETO, Diósnio. *Administrando a festa: Música e Iluminismo no Brasil colonial*. 2008. 470 fls. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

RATNER, Leonard G. *Classic Music – Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

SCHUELLER, Herbert. "Correspondence between music and the Sister Arts, according to 18th century aesthetic theory". *The Journal Aesthetics and the Art Criticism*, vol.11, 1953, 345-55.

VARELLA, Frei Domingos de São José. *Compêndio de Música, theorica, e pratica, que contém breve instrucção para tirar musica*. Porto: Tipografia de Antonio Alvarez Ribeiro, 1806. <http://purl.pt/64> (última consulta em: 15/03/2012.

WOLFF, Christoff. *Mozart's Requiem; historical and analytical studies*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

XXII

AS MODINHAS
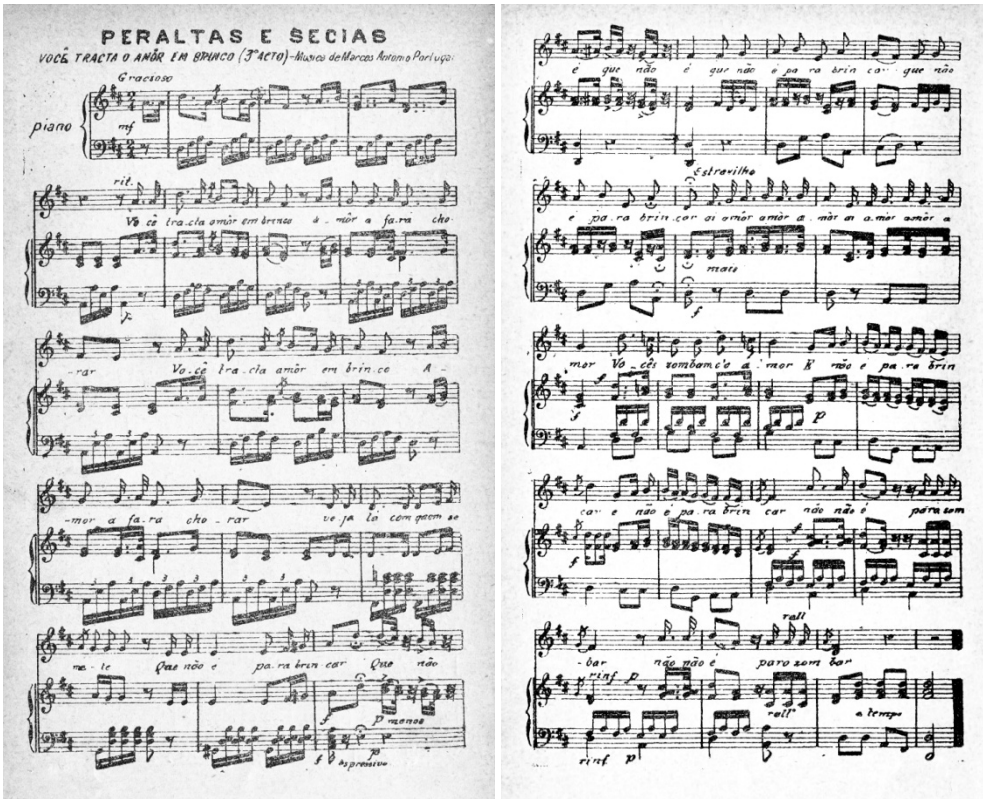
David Cranmer
FCSH, Universidade Nova de Lisboa

Unicamente entre a obra de Marcos Portugal, as modinhas nunca caíram completamente no esquecimento. Se as últimas óperas desapareceram dos palcos na década de 1820 e as últimas obras de música religiosa no início do século XX, é precisamente neste último momento que ressurge uma das suas modinhas, "Você trata amor em brinco", gozando de uma chamada de atenção quando foi escolhida para se inserir na aclamada comédia de Marcellino Mesquita, *Peraltas e sécias*, estreada no Teatro D. Maria II, a 11 de fevereiro de 1899, chegando a ser impressa em 1911 (Mesquita 1911). No final da edição, esta modinha é reproduzida numa transcrição atualizada (com a parte da voz na clave de sol), transposta uma terceira maior para baixo.

E no Brasil, ainda em meados do século XX, quando, em ambos os lados do Atlântico, o nome de Marcos Portugal suscitava mais desprezo do que elogio (quando não desconhecimento total), Mozart de Araújo, no seu *As modinhas e o lundu no século XVIII*, apesar de confessar uma quase-verdade de que "Sua obra nos é inteiramente desconhecida" (1963, 73), reeditou em fac-simile cinco das suas modinhas, todas tiradas do *Jornal de Modinhas*: "Cuidados, tristes cuidados", "Raivas gostosas", "Se dos males que eu padeço", "A doce união de amor" e, mais uma vez, "Você trata amor em brinco". Tratando-se de uma edição fac-similada, as claves de Dó na primeira linha para as vozes mantêm-se.

Foram igualmente modinhas as primeiras obras do compositor a serem gravadas em CD: "Você trata amor em brinco" (ainda) e "Cuidados, tristes cuidados", no disco "Música de salão do tempo de D. Maria I" (1994), e

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 397-402.**



Exemplo 1: "Você trata amor em brinco" (Mesquita 1911)

"Perdoar com condições" (com o texto inicial "Vem meu bem, que eu te perdoo"), em "Modinhas e lunduns dos séculos XVIII e XIX" (1997), ambos realizados pelos Segréis de Lisboa, sob a direção de Manuel Morais.

Para além da facilidade da sua execução (bastam um ou dois cantores e um piano ou guitarra), terá ajudado, sem dúvida, nesta continuidade a acessibilidade relativa das partituras, graças ao facto de elas terem sido editadas, no *Jornal de Modinhas*, publicado quinzenalmente em Lisboa, entre 1792 e 1796, por Pedro Anselmo Marchal e Francisco Domingos Milcent, sendo esta a fonte principal das suas obras neste género. No Quadro I, constam os dados essenciais.

Para além destas nove composições, foram identificadas até agora apenas três modinhas de atribuição segura: "Sinto, Amor, de dia em dia" (para duas vozes e pianoforte, *Jornal de Modinhas Novas Dedicadas às Senhoras*,

Ano de publicação	Ano e edição	Recursos	Título e incipit textual
1792	I, 3	2 vozes, pf	Duo del S.r Marcos Antonio: "Fui me confessar"
	I, 7	2 vozes, pf	Duetto del Signor Marcos Antonio: "Você trata amor em brinco"
1793	I, 13	2 vozes, pf	Duo del S.r Marcos Antonio: "Se dos males q'eu padeço"
	I, 18	Voz, pf	Raivas gostosas, Moda nova del Sig.r Marcos Antonio a voce sola: "Eu gosto muito d'Armenia"
	II, 2	2 vozes, pf	Moda nova, A doce união de amor, composta pello Signor Marcos Antonio: "Nem fora ditozo o mundo"
	II, 4	2 vozes, 2 bandolins, cravo	Moda del S.r Marcos Ant.º com accompag.to de cravo, e 2 mandolinos. Perdoar con condições: "Vem meu bem q'eu te perdôo"
	II, 8	2 vozes, baixo	Duetto Italiano del Sig.r Marcos Antonio: "Così dolce amante sposo"
	II, 12	Voz, pf	Del Signor Marcos Antonio a voce sola: "Cuidados, tristes cuidados"
1795	IV, 1	Voz, pf	Moda nova a solo do saboeiro, Composta por Marcos Antonio: "Venturozo q.m inda não teve"

Quadro I: As modinhas de Marcos Portugal publicadas no *Jornal de Modinhas* (1792-95)[1]

1801[2]), "Quando minha Márcia bela" e "Marília, teus olhos" (ambas para uma voz e pianoforte, em manuscrito[3]).

Como um conjunto, este *corpus* apresenta grande variedade, evidenciando, de facto, a abrangência do termo "modinha". Por um lado, existem modinhas mais "clássicas", num estilo já muito habitual na década de 1780, com duas vozes a cantar sobretudo em terceiras ou sextas paralelas, com um acompanhamento simples. Na sua forma mais básica pode-se citar como exemplo "Sinto, Amor, de dia em dia", que foge apenas ligeiramente deste padrão ao ornamentar mais a primeira voz (sobretudo nos compassos 33 e 40). O acompanhamento não tem qualquer introdução, o que implica uma introdução "improvisada" (entre outros motivos, para dar o tom) com base, em princípio, nos quatro primeiros compassos. (Repara-se no *Jornal de Modinhas* que as introduções instrumentais impressas, quando houver, nunca são uma mera repetição do início do canto – no mínimo, como em "Você

[1] Informação retirada da edição fac-similada (Albuquerque 1996).

[2] Lisboa: S. B. Waltmann. O único exemplar conhecido encontra-se em *E-Mn*, cota MC/3895/52.

[3] Respetivamente *P-EVp* Códice 658 (Fundo Manizola), ff. 24v-25r, e *P-Ln* M.M. 1821.

trata amor em brinco", cuja introdução parece à primeira vista ser, de facto, igual à primeira frase do canto, consta a indicação importante de que a mão direita é para se tocar uma oitava para cima; mas mais habitualmente qualquer introdução contrasta com o início do canto.) Outra característica desta modinha, também muito comum, é a sua divisão em duas secções distintas, uma primeira lenta, com o andamento "Larghetto non tanto", mas na realidade, neste caso, uma espécie de gavota, e uma segunda mais rápida e alegre, designada "Estribilho" com o andamento "Allegro". Esta divisão encontra-se igualmente em "Você trata amor em brinco" e "Cuidados, tristes cuidados", que tem a mudança adicional do modo menor para o modo maior, um fenómeno também bastante comum noutras modinhas deste período.

A questão das introduções instrumentais, assim como breves "interlúdios" instrumentais entre versos cantados, merece uma atenção especial no caso das modinhas de Marcos Portugal, porque se repara este aspeto ser por vezes mais desenvolvido do que o habitual nas de outros compositores. Um formulário que muitas vezes aparece é uma repetição exata da combinação da introdução instrumental seguida pelo primeiro verso, o que implica intrinsecamente uma alternância entre instrumento e voz. No resto da modinha pode haver pequenos motivos, ou mesmo de acompanhamento (por exemplo, uma figura do tipo baixo "Alberti"), ou mais raramente também um motivo melódico. Em "Fui me confessar", por exemplo, a seguir da repetição do primeiro verso, a mão direita do pianoforte toca uma escala descendente em terceiras que depois sobe para terminar a frase. Em "Perdoar com condições", o compositor aproveita a instrumentação pouco habitual de dois bandolins e cravo para estes se ouvirem, por brevemente que seja, em respiros entre versos, permitindo aos instrumentos uma participação em termos de clara igualdade com as vozes.

De longe o mais elaborado dos acompanhamentos é o da "Moda do saboeiro", que tem indicações explícitas de que se trata de uma redução de uma partitura orquestral, pela indicação a certos momentos de "*ob.*", "*cor.*" e "*vln.*". É muito provável esta modinha ter tido a sua origem no Teatro do Salitre, num entremez intitulado *O saboeiro* ou que tinha uma personagem saboeira, mas não foi encontrada até agora qualquer referência num folheto ou documento que a comprova. O que é certo, contudo, é que foi usado no teatro na ópera *Lo spazzacamino principe* (Veneza, 1794), na ária "Fortunato colui che d'amore", cantada pelo Príncipe (tenor), e na versão portuguesa *O basculho de chaminé*, poucos meses depois, com o texto da modinha "Venturozo quem inda não teve", cantado pelo Barão (barítono). Em qualquer caso, a versão teatral precedeu a publicação no *Jornal de Modinhas* (em julho de 1795)[4].

[4] Foi anunciado na *Gazeta de Lisboa* de 18 de julho (Albuquerque 1996, sem página).

"Fui me confessar" apresenta o caso contrário. Tendo sido publicado no *Jornal de Modinhas*, já na terceira edição do seu primeiro ano, anunciada na *Gazeta de Lisboa* de 4 de agosto de 1792 (Albuquerque 1996, sem pág.), e portanto logo antes da viagem do compositor para Itália, os temas, quer vocais, quer instrumentais, serviram como base do célebre terceto "Che bel diletto", de *Le confusioni della somiglianza* (Florença, 1793), que por sua vez circulava em arranjos nos salões florentinos como "La lucciola, e la dama"[5].

Marcos Portugal terá composto outras modinhas teatrais, com certeza, entre as "muitas Arias, Duettos, Tercetos, e outras peças soltas, que não é possível lembrar", referidas na *Relação Autógrafa*. Se o compositor era, de facto, diretor musical do Teatro do Salitre já em 1784, como foi proposto no capítulo II, terá sido autor, por exemplo, das modinhas explícitas ou implícitas nas peças de José Daniel Rodrigues da Costa: "Esses olhos marotinhos" e a "Modinha da Lívia" ("Tu podes amada Lívia"), em *A casa de pasto*, "Os olhos dos namorados", em *Esparrella da moda*, e "Toda a mulher inconstante", em *Os carrinhos da feira da Luz*[6].

As modinhas para apenas uma voz davam aso mais facilmente a uma maior criatividade solística, inspirada pelo conteúdo dos próprios textos, tipicamente "serenatas" masculinas de saudades pela amante. Se em "Raivas gostosas" a linha vocal se mantém mais ou menos simples, com as "raivas" da adorada Arménia bem retratadas no acompanhamento, "Quando minha Márcia bela me mostra sua afeição" e "Marília, teus olhos" possuem uma parte vocal bastante mais florida e um acompanhamento extremamente simples.

"Così dolce amante sposo", com a sua designação simples de "duetto" e o seu texto em língua italiana, sublinha a abrangência do termo "modinha". Comparada com as restantes modinhas de Marcos Portugal, é uma peça que combina a maior subtileza e estilo mais florido de algumas das suas modinhas a solo, com a textura do dueto. O acompanhamento dado é apenas uma linha de baixo, sem cifras, permitindo várias opções na sua realização.

À exceção de "Marília, teus olhos", cuja autoria não suscita dúvidas, é altamente questionável a atribuição a Marcos Portugal do conjunto de modinhas com textos sobre Marília de Dirceu, do poeta brasileiro Tomás António Gonzaga, publicadas por César das Neves (1893-99) como sendo do nosso compositor[7] e reproduzidas por Mozart de Araújo (1963). Este reforça Neves

[5] Cf. capítulo III, págs. 158-159.

[6] Cf. nota 13 no capítulo II, pág. 153.

[7] Numa nota no fim da "Aria XII" (II, 299), César das Neves afirma "Terminam aqui as doze arias da segunda parte do poema *Marilia de Dirceu* que possuimos, e cuja musica nos parece ser de Marcos Antonio Portugal, um dos mais illustres musicos portuguezes."

nesta opinião, citando a já referida frase da *Relação Autógrafa* "muitas Arias, Duettos, Tercetos, e outras peças soltas, que não é possível lembrar", apesar de esta dizer respeito explicitamente à atividade teatral do *maestro* no Salitre, e não a composições de salão. Estilisticamente, sem querer, de maneira nenhuma desvalorizar um conjunto de modinhas francamente bonitas, pouco se assemelham aos exemplos conhecidos de Marcos Portugal, que mostram sempre uma maior sofisticação.

Quanto à forma e ao estilo de "Dos lindos olhos", atribuído a Marcos Portugal num manuscrito conservado na Biblioteca Nacional de Portugal (*P--Ln* M.M. 665), é nitidamente anterior, talvez da década de 1770.

Bibliografia

ALBUQUERQUE, Maria João Durães. *Jornal de Modinhas Ano I*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996.

ARAÚJO, Mozart de. *As modinhas e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

MESQUITA, Marcellino. *Peraltas e sécias: comédia em prosa.* Lisboa: J. A. Rodrigues & C.ª Editores, 1911.

NEVES, César das. *Cancioneiro de musicas populares*. Porto: Typographia Occidental, 1893-1899. 3v.

PORTUGAL, Marcos. *Modinhas: para uma ou duas vozes com instrumento de tecla*, Edição crítica bilingue (português/inglês) de PAIVA, Rejane e CRANMER, David. Lisboa: Ministério da Cultura/Direcção Geral das Artes, 2006.

XXIII

OS ÁLBUNS DE SUAS ALTEZAS REAIS: FONTES, CONTEÚDOS E PARTICULARIDADES

Manuela Morilleau de Oliveira
FCSH, Universidade Nova de Lisboa[1]

Se hoje em dia Marcos Portugal é, finalmente, considerado um compositor de grande relevo, reconhecendo-se a importância do seu contributo para a história do património musical luso-brasileiro, o que permanece desconhecido pela maior parte do público em geral são as funções que desempenhou enquanto Mestre de Música de Suas Altezas Reais (SS. AA. RR.). Foram localizadas, até ao momento, na Biblioteca Nacional de Portugal, na biblioteca do Palácio Real, em Madrid, e no Museu Imperial, em Petrópolis (Brasil), para além de dez motivos e de duas aberturas para fortepiano, um total de 71 peças (trechos operáticos e canções) para canto, com acompanhamento de fortepiano ou orquestra, conforme o caso, reunidas em quatro álbuns[2] e um conjunto de cadernos soltos. Sem datas, apresentam dedicatórias às

[1] Bolseira do projeto "Marcos Portugal: a obra e sua disseminação", com financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

[2] Os dois álbuns da Biblioteca Nacional de Portugal têm respetivamente as cotas *P-Ln* C.N. 198 (álbum de Maria Francisca de Assis) e *P-Ln* C.N. 271 (álbum de Isabel Maria), e o conjunto de cadernos soltos, conservado no Fundo do Conde de Redondo, a cota *P-Ln* F.C.R.//168. A cota do álbum de Petrópolis é *BR-PETm* 780.262 P852c R, sendo a da biblioteca do Palácio Real, em Madrid, *E-Mp* MUS/MSS/684. Para facilitar a leitura, os álbuns serão identificados ao longo deste texto como "álbum de" Petrópolis/Madrid/Maria Francisca/Isabel Maria, conforme o caso, enquanto os cadernos soltos serão designados através da respetiva cota. Nos álbuns, sempre que necessário, as peças serão identificados adicionalmente por um número conforme a ordem em que aparecem na fonte.

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 403-417.**

infantas D. Maria Isabel, D. Maria Francisca de Assis, D. Isabel Maria e ao infante D. Pedro de Alcântara (futuro imperador D. Pedro I do Brasil, e rei D. Pedro IV de Portugal), filhos do Príncipe Regente (ou, a partir de 1816, rei D. João VI) e de sua consorte, D. Carlota Joaquina. Estes arranjos e composições elaborados por Marcos Portugal terão servido de material didático no ensino musical (vocal e instrumental) dos infantes. Este facto leva-nos a uma primeira reflexão acerca da questão do nível dos seus conhecimentos musicais e, por consequência, do grau de exigência do ensino que lhes era ministrado, nomeadamente através do estudo do conteúdo deste património musical destinado ao uso privado (as dedicatórias, os géneros musicais arranjados, texturas, âmbitos vocais, comparação entre autógrafos e cópias, etc.). Propõe-se igualmente fazer a comparação, a título de exemplo, entre os arranjos do *dramma giocoso L'oro non compra amore* (1804) realizados para SS. AA. RR. e a própria versão original da ópera[3], no intuito de verificar até que ponto houve alterações (especialmente simplificações) nas partes vocais.

Segundo António Jorge Marques (2012, 34-35, especialmente a nota 67), para além das funções que já exercia na corte portuguesa, Marcos Portugal terá iniciado as aulas de música para SS. AA. RR. ainda em 1807, após ter recebido uma mercê concedida pelo Príncipe Regente a 18 de janeiro desse ano, a qual lhe permitia o uso da farda dos Mestres de Suas Altezas Reais, embora sem referência a um ordenado correspondente. D. Pedro de Alcântara tinha nessa altura nove anos de idade, e suas irmãs D. Maria Isabel, D. Maria Francisca de Assis e D. Isabel Maria respetivamente dez, sete e seis anos. O compositor terá assim desempenhado o seu cargo de Mestre de Música em Portugal durante dez meses, até à transferência da corte portuguesa e da Família Real para o Brasil a 29 de novembro de 1807. Foi confirmado na mesma posição a 23 de junho de 1811, com um salário de 480$000 réis, tendo viajado para o Brasil por insistência do Príncipe Regente (Marques 2012, 46-48). Portanto, após um intervalo de três anos e sete meses, Marcos Portugal volta a ser o Mestre de SS. AA. RR., agora com idades entre os treze e os nove anos, um cargo que continuaria a exercer até à sua morte a 17 de fevereiro de 1830, e pelo qual recebeu a 12 de outubro de 1820, da parte de D. João VI, a Comenda da Ordem de Cristo, em agradecimento pelo serviço prestado aos infantes (Marques 2012, 60). Em 1825 foi ainda confirmado no cargo de Mestre de Música da Imperial Família durante

[3] Para este efeito foi usada a partitura manuscrita conservada no Royal College of Music, em Londres, com a cota *GB-Lcm* Parry MS. 514 (2 volumes), uma cópia realizada por Joaquim Casimiro da Silva, copista principal do Teatro de S. Carlos na altura da sua composição.

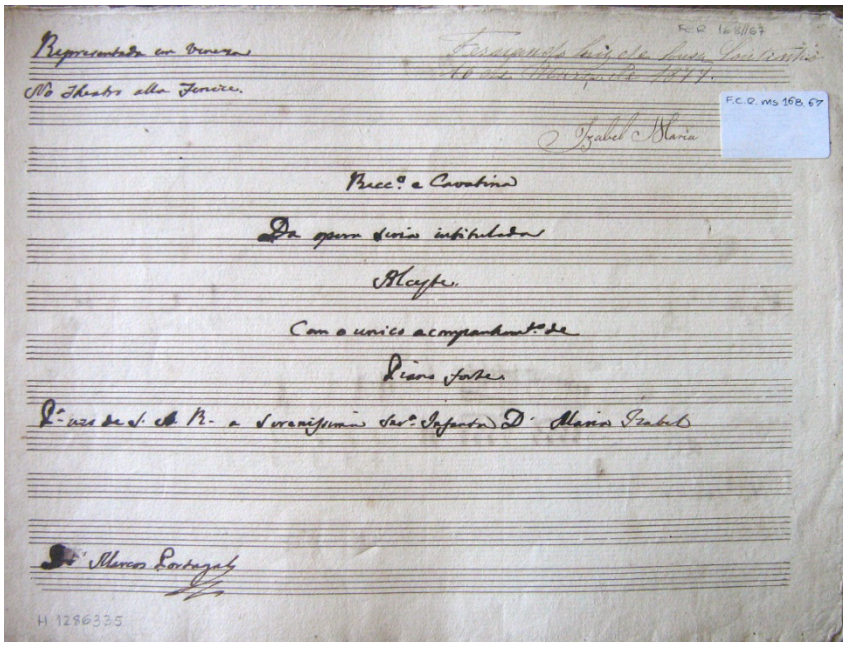
o reinado do seu discípulo, e agora imperador, D. Pedro I do Brasil. Assim, as infantas D. Maria da Glória, futura rainha D. Maria II de Portugal, e D. Januária Maria seriam também por sua vez alunas do célebre compositor (Marques, 2012, 66). De facto, Marcos Portugal consagrou uma parte muito significativa da sua atividade enquanto músico ao serviço da corte real, e depois imperial, ao ensino e aos seus reais/imperiais alunos.

Em conclusão, D. Pedro de Alcântara, ele próprio músico dotado e compositor, passou 23 anos da sua vida em contacto com Marcos Portugal. E tanto D. Maria Isabel (Rainha de Espanha a partir de 1816, com 19 anos) como D. Maria Francisca de Assis (que no mesmo ano, com 16 anos, se casou com o irmão de Fernando VII, Carlos de Bourbon) receberam os ensinos do Mestre durante cinco anos. Já D. Isabel Maria esteve 10 anos em contacto com o compositor, até regressar a Portugal em 1821 (onde seria Regente de Portugal, de 1826 a 1828), o que, a par do afeto e do colecionismo, talvez possa explicar o facto de, das três irmãs, ser aquela que manteve na sua posse o maior número de peças musicais do seu Mestre de Música. Assim, encontramos o acréscimo posterior do que parece ser a assinatura desta, "Infante [*sic*] D. Izabel Maria", nas primeiras páginas do álbum de Petrópolis, que terá pertencido originalmente a D. Maria Isabel, bem como no álbum de D. Maria Francisca de Assis. No que diz respeito ao conjunto de cadernos soltos presentes no Fundo do Conde de Redondo, sete cadernos autógrafos apresentam o acrescimento posterior do nome da Infanta[4]. Ainda neste último fundo, 21 dos cadernos possuem a indicação de terem sido adquiridos por Fernando Luiz Burnay de Sousa Coutinho Castelo Branco e Menezes, 3.º Marquês de Borba, 16.º Conde de Redondo, no leilão, realizado a 10 de março de 1877, do património e posses de D. Isabel Maria, falecida no ano anterior[5]. Nesse leilão foram igualmente adquiridos os outros álbuns na posse de Sua Alteza Real, à exceção do álbum de Madrid pertencente a D. Maria Isabel, a única fonte em estudo não adquirida por D. Isabel Maria e, por este motivo, também não pelo Conde de Redondo.

Uma análise dos conteúdos dos vários álbuns e cadernos soltos, após a realização de um levantamento de autógrafos e cópias, dedicatórias, géneros, instrumentação e âmbitos vocais, permite-nos chegar a várias constatações. Num *corpus* de um total de 71 peças, 48 são autógrafos e 23 cópias; dos quatro álbuns, os de D. Maria Francisca de Assis e de Petrópolis (com exceção

[4] São eles os F.C.R.168//56, 65, 67, 71, 74, 76 e 77, dedicados a D. Maria Isabel, à exceção de dois dedicados a D. Maria Francisca (F.C.R.168//56 e 74) e outro sem dedicatória (F.C.R.168//76).

[5] Nas fontes mencionadas encontramos a seguinte referência com variantes: "Fernando Luiz de Sousa Coutinho/Comprado no leilão de S.A./em 10 de Março de 1877".



Quadro I: Recitativo e ária de *Alceste* (*P-Ln* F.C.R.168//67), com a assinatura de D. Isabel Maria, assim como a referência à compra do Conde de Redondo, no leilão de 1877 (no canto superior direito)

dos itens 3, 12 e 13)[6] são constituídos por autógrafos, enquanto os de Madrid e de D. Isabel Maria integralmente por cópias. É de realçar o facto de estes dois álbuns serem cópias de apresentação, encadernados de forma luxuosa, em pele encarnada, dourada com motivos e com o brasão da Família Real, assim como com as suas iniciais: respetivamente J. D. M. J. (Infanta Dona Maria Isabel) e J. D. J. M. (Infanta Dona Isabel Maria). No conjunto de cadernos no Fundo Conde de Redondo, à exceção de quatro cópias, todos são autógrafos.

De todas as peças, apenas a primeira do álbum de Petrópolis é dedicada a D. Pedro de Alcântara. Das restantes, 25 têm inscrito o nome de D. Maria Isabel, oito o de D. Maria Francisca (mais o caso particular da ária de Lisetta "Io non reggo"[7]), 22 o de D. Isabel Maria e somente três peças não possuem qualquer dedicatória.

---

[6] Para cada referência particular a um fundo, consultar a tabela correspondente.

[7] Cf. Quadro III – peça 9.

Em termos de instrumentação, à exceção de seis árias com acompanhamento de orquestra, todas as peças preveem o acompanhamento de "fortepiano" (como o instrumento é designado sistematicamente). O número relativamente elevado de peças com várias vozes é revelador, na nossa opinião, do hábito de uma prática musical vocal envolvendo os irmãos em conjunto, para além da prática individual. Também de realçar são os pontos de partida para o repertório didático de Suas Altezas Reais. Por um lado, Marcos Portugal elaborou 48 arranjos de óperas da sua autoria (com acompanhamento de fortepiano), dos quais 30 são para uma voz (denominados *aria*, *arietta* ou *cavatina*, conforme o caso), dezasseis são duetos e dois tercetos, sendo que em vários casos entram mais vozes (ou coro) pontualmente, sobretudo nos recitativos com que estes trechos muitas vezes arrancam. À exceção da [*arietta*] "Assai m'inganasti" (N.º 8 no álbum de Petrópolis), o autor dos textos de todas as canções (seis *canzonette* e uma *arietta*) foi Pietro Metastasio.

Após um estudo do âmbito das vozes foi possível apurar que D. Maria Francisca, a infanta com mais peças a si dedicadas, era soprano, e que D. Maria Isabel e D. Isabel Maria eram antes mezzo sopranos, tendo a segunda uma voz mais grave do que a primeira.

Na apresentação que se segue de cada fonte, para além de uma tabela e descrição resumida, procuramos apresentar principalmente as características que achamos de maior relevância. O álbum de Petrópolis é constituído por treze peças (dez autógrafas e três cópias), dedicadas a D. Maria Isabel, à exceção da terceira peça (de *La madre virtuosa*), sem dedicatória, e da primeira, dedicada a D. Pedro de Alcântara (a ária "Per quel paterno amplesso", de *Artaserse*), com um recitativo para quarteto vocal, sem indicação de quem iria cantar as restantes personagens. O mesmo ocorre no recitativo para duas vozes da ária "Alle vesti ed all'aspetto" (*L'oro non compra amore*), em que consta apenas a dedicatória a D. Maria Isabel, sem outra indicação. Dos onze arranjos operáticos, nove são para canto e fortepiano e dois para canto e orquestra (3 e 13). O álbum contém ainda a *canzonetta*, "Placa gli sdegni tuoi", sobre o texto da *Palinodia a Nice* de Metastasio (*Canzonetta IV*, de 1746), e a já referida *arietta* "Assai m'inganasti". No caso da cavatina "Mie care donnette" (*O diabo a quatro* [= *Le donne cambiate*]), existe uma cópia exata igualmente na Biblioteca Nacional de Portugal[8], com dedicatória desta vez a D. Maria Francisca de Assis.

[8] *P-Ln* F.C.R.168//23.

N.º	Pp.[9]	Ópera e Cena	Género e *Incipit*	Dedicatória	Comentários
1ª[10]	003--016	*Artaserse* (II 8)	Rec.º e Ária (Arbace) Vacilla o Padre >[11] "Per quel paterno amplesso"	Pedro de Alcântara	
2ª	019--038	*L'oro non compra amore* (II 14)	Rec.º e Ária (Giorgio + Lisetta) Tu vedi oh caro > "Alle vesti ed all'aspetto"	M.ª Isabel	
3ª	039--054	*La madre virtuosa* (U 10)	Ária (Sofia) "Consolatevi carino"	Sem dedicatória	Versão orq.
4ª	055--062	*La donna di genio volubile* (II 7)	Ária (Canto [Contessa]) "Per amar abbiamo il core"	M.ª Isabel	
5ª	063--069	*La donna di genio volubile* (II Ult)	Ária (Canto [Contessa]) "Saria pur la bella cosa"	M.ª Isabel	
6ª	071--078	*La maschera fortunata* (U 11)	Cavatina (Nerina) "Cari mi gho qua un flor"	M.ª Isabel	
7ª	079--082		Canzonetta a voce sola "Placa gli sdegni tuoi"	M.ª Isabel	
8ª	083--086		Arietta "Assai m'inganasti"	M.ª Isabel	
9ª	087--101	*L'oro non compra amore* (I 8)	Rec.º e Ária (Alberto) Tutta, o Lisetta > "Padrona di quest'alma"	M.ª Isabel	
10ª	103--115	*O diabo a quatro* [*Le donne cambiate*] (U 10)	Cavatina (Biagio) "Mie care donnette"	M.ª Isabel	Cópia *P-Ln* F.C.R.168//23 M.ª Franc.ª de Assis
11ª	119--136	*Artaserse* (II 13)	Rec.º e Ária (Mandane) A tante acerbe pene > "Sospirando afflita, e sola"	M.ª Isabel	
12ª	139--156	*Artaserse* (I 2)	Rec.º e Ària (Arbace) Che giorno è questo > "Quanti affetti in un momento"	M.ª Isabel	
13ª	159--189	*La Zaira* (I 4)	Cavatina (Zaira) "Povero cor ti sento"	M.ª Isabel	Versão orq.

Quadro II: Álbum de Petrópolis (*BR-PETm* 780.262 P852c R)

[9] À exceção do de Madrid, que foi foliado, os álbuns foram todos paginados.

[10] Nesta e nas restantes tabelas, a letra ª ou ª é acrescentada sistematicamente para indicar que a fonte é autógrafa ou cópia, conforme o caso.

[11] O símbolo > é usado sistematicamente, nesta e nas restantes tabelas, como seta, para indicar "seguido por".

No Fundo do Conservatório Nacional da Biblioteca Nacional de Portugal, existem dois álbuns, o de D. Maria Francisca de Assis (C.N.198) e o de D. Isabel Maria (C.N.271). O primeiro, de carácter mais sóbrio na sua capa, contém um total de onze autógrafos, todos para canto e fortepiano. Num total de oito arranjos de ópera, cinco são duetos, com ou sem recitativo. Destes, nos quatro primeiros, logo no início do álbum consta uma dedicatória não só a D. Maria Francisca de Assis, mas também à sua irmã, D. Isabel Maria. A julgar pela extensão das respetivas vozes, noutras peças a solo, D. Maria Francisca terá cantado a parte mais aguda (soprano), e D. Isabel Maria a mais grave (mezzo soprano). Chamamos a atenção para o facto de a quarta peça ter uma terceira voz no recitativo, sendo que, a nosso ver, a única intervenção desta poderia perfeitamente ter sido cantada igualmente pela segunda voz, ou seja, neste caso por D. Isabel Maria. O quinto e último recitativo e dueto do álbum, "Idol mio" (*Artaserse*), é dedicado a SS. AA. RR., abreviatura utilizada para designar qualquer combinação de infantes, ou até qualquer individual entre eles, como, por exemplo, na ária "Io non reggo" (*L'oro non compra amore*) (N.º 9 neste álbum). No caso desta última ária, é de salientar que a versão aqui difere da cópia (*P-Ln* F.C.R. 168//73), por esta ser bastante mais curta e por manter a tonalidade de Ré Maior tanto no recitativo como na ária.

Outra curiosidade neste álbum, por ser a única vez que ocorre em todo este *corpus*, é a existência de duas versões autógrafas de "Ah che per me non v'è" (*Ginevra di Scozia*[12]), havendo outra, com música inteiramente diferente, no Fundo do Conde de Redondo (*P-Ln* F.C.R.168//25). A do presente álbum (N.º 5) é escrita em Sol Maior, com um âmbito vocal Ré3-Sol4, enquanto a outra versão é dedicada a D. Isabel Maria, em Mib Maior, com um âmbito vocal Dó3-Mib4.

Encontram-se ainda neste volume três canções com textos de Metastasio, a *arietta* "È la fede degli amanti", e duas *canzonette*, "Sol può dir che sia contento" e "Ecco quel fiero istante", esta última com o título *La partenza*.

[12] Nos arranjos desta ópera nunca é assinalada a personagem, encontramos sempre a indicação "canto".

N.º	Pp.	Ópera e Cena	Género e *Incipit*	Dedicatória	Comentários
1ª	1-10	*Il ritorno di Serse* (I 2)	Rec.º e Duettino (Argenide e Serse) Consorte io vo'...> "Godi del mio rossor"	M.ª Franc.ª de Assis, Isabel Maria	
2ª	12-16	*Adriano in Siria* (I 8)	Dueto (Emira e Farnaspe) "Se non ti moro allato"	M.ª Franc.ª de Assis, Isabel Maria	
3ª	20-27	*Artaserse* (I 1)	Dueto (Mandane, e Arbace) "Oh come volano"	M.ª Franc.ª de Assis, Isabel Maria	
4ª	28-41	*Il trionfo di Clelia* (I 6)	Rec.º e Dueto (Clelia e Orazia + Lucio Flavio) Vieni, speranza diletta del cor mio > "Al campo andiamo"	M.ª Franc.ª de Assis, Isabel Maria	
5ª	42-45	*Ginevra di Scozia* (II 7)	Cavatina (Canto) ([Ginevra]) "Ah che per me non v'è"	M.ª Franc.ª de Assis	Cópia *P-Ln* F.C.R.168//25 Isabel Maria
6ª	46-49		Arietta "È la fede degli amanti"	M.ª Franc.ª de Assis	
7ª	50-53		Canzonetta "Sol puo dir che sai contento"	M.ª Franc.ª de Assis	
8ª	54-61	*L'oro non compra amore* (I 3)	Arietta (Carlotta) "Tu non sai amore che sia"	M.ª Franc.ª de Assis	
9ª	62-74	*L'oro non compra amore* (II 3)	Scena e Ária (Lisetta) Che paura! > "Io non reggo"	SS. AA. RR.	Cópia *P-Ln* F.C.R.168//73 Sem dedic.
10ª	76-79		Canzonetta *La partenza* "Ecco quel fiero istante"	M.ª Franc.ª de Assis	
11ª	80-89	*Artaserse* (I 1)	Rec.º e Dueto (Mandane e Arbace) Oh Dio! Tu piangi! > "Idol mio"	SS. AA. RR.	

Quadro III: Álbum de D. Maria Francisca de Assis (*P-Ln* C.N. 198)

Se o álbum precedente é composto exclusivamente de autógrafos, o belo álbum de D. Isabel Maria (*P-Ln* C.N. 271) é constituído, pelo contrário, por sete cópias. Todas elas são trechos operáticos em redução para canto e fortepiano, sendo que as duas primeiras peças contam igualmente com a presença de um coro. Mais uma vez consta apenas um nome na dedicatória, incluindo dos dois duetos (N.ºs 6 e 7), o recitativo e rondó em terceto "Sventurata mi fidai" (*Il ritorno di Serse*) e o recitativo da ária "Se tutti i mali miei" (*Demofoonte*), que tem uma personagem adicional. A única correspondência encontrada numa outra fonte é uma versão autógrafa semelhante, embora para orquestra (*P-Ln* F.C.R.168//55), do recitativo e ária "Quale diletto" (*Alceste*).

N.º	Pp.	Ópera e Cena	Género e *Incipit*	Dedicatória	Comentários
1c	1-9	*Alceste* (II 2)	Rec.º e Ária (Alceste + coro) Grazie vi rendo, oh Dio > "Quale diletto"	Isabel Maria	Autogr. *P-Ln* F.C.R.168//55 versão orq. Isabel Maria
2c	10--20	*Il trionfo di Clelia* (I 2)	Rec.º e Ária (Orazio + coro) Oh cari accenti > "Alla vittoria andiamo"	Isabel Maria	
3c	22--32	*Il ritorno di Serse* (II 9)	Rec.º e Rondo (Argenide, Merope e Sebaste) Fin se peitade > "Sventurata mi fidai"	Isabel Maria	
4c	33--43	*Demofoonte* (II 5)	Rec.º e Ária (Dircea + Creusa) Eterni dei > "Se tutti i mali miei"	Isabel Maria	
5c	44--54	*L'oro non compra amore* (II 17)	Scena ed Ária (Lisetta) Ah che mi va mancando > "Se al mio duol"	Isabel Maria	Autogr. *P-Ln* F.C.R.168//59 versão orq. Isabel Maria
6c	55--59	*La morte di Mitridate* (II 15)	Rec.º e pequeno dueto (Vomina e Ziffare) Vanne dunque idol mio > "Ah questo amplesso"	Isabel Maria	
7c	60--67	*Zulima* (I 7)	Rec.º e Dueto (Argenide e Ramiro) Quale smania l'assale > "Se sciolte sono le tue catene"	Isabel Maria	

Quadro IV: Álbum de D. Isabel Maria (*P-Ln* C.N. 271)

O álbum de Madrid (dedicado à infanta D. Maria Isabel) partilha muitas das caraterísticas do de D. Isabel Maria: possui o mesmo estilo de encadernação, é constituído na sua totalidade por cópias e o repertório limita-se a trechos operáticos (sete duetos e dois tercetos, mais uma vez sem indicação do destinatário da segunda ou terceira voz). Dessas nove peças, apenas "Svenami ormai" (*Gli Orazi e i Curiazi*) não tem qualquer correspondência entre os cadernos soltos do Fundo do Conde de Redondo, constituindo para além disso o único arranjo desta ópera que é possível encontrar nos fundos em estudo. À exceção de "Amici cari state lontani" e "Dammi i frutti" (*L'oro non compra amore*), estes cadernos são autógrafos, sendo provável portanto que as versões no álbum tenham sido copiadas deles. Apenas o recitativo e dueto "Per pietà, deh non lascarmi calma" (*Ginevra di Scozia*) possui acompanhamento para orquestra (as partes de fagotes e trompetes encontram-se no fim), sendo os restantes trechos reduções para canto e fortepiano[13].

[13] O caderno *P-Ln* FCR 168//76 é uma redução autógrafa do mesmo trecho para voz e fortepiano, mas sem a realização da mão direita e sem dedicatória, q.v.

N.º	Ff.	Ópera e Cena	Género e *Incipit*	Dedicatória	Comentários
1[c]	1r-17r	*L'oro non compra amore* (I 4)	Dueto (Lisetta e Giorgio) "Dammi i frutti"	M.ª Isabel	Cópia *P-Ln* F.C.R.168//29 SS. AA. RR., Pedro de A. e M.ª Isabel
2[c]	19r--39v	*L'oro non compra amore* (II 6)	Rec.º e Dueto (Lisetta e Giorgio) Ah, senza Giorgio mio pace non trovo > "Signora mi perdoni"	M.ª Isabel	Autogr. *P-Ln* F.C.R.168//78 SS. AA. RR., Pedro de A. e M.ª Isabel
3[c]	41r--55r	*L'oro non compra amore* (II 19)	Dueto (Giorgio e Lisetta) "Amici cari state lontani"	M.ª Isabel	Cópia *P-Ln* F.C.R.168//30 SS. AA. RR., Pedro de A. e M.ª Isabel
4[c]	57r--62v	*Fernando nel Messico* (I 5)	Rec.º e pequeno Dueto (Zulmira e Telasco) Ma del mio genitore > "Oh come in sen quest'alma"	M.ª Isabel	Autogr. *P-Ln* F.C.R.168//75 M.ª Isabel
5[c]	63r--96v.	*Gli Orazi e i Curiazi* (III 2)	Rec.º e Dueto (Orazia e Marco Orazio) Dov'è lo sposo mio > "Svenami ormai"	M.ª Isabel	
6[c]	98r--113r	*La morte di Semiramide* (II 3)	Dueto (Semiramide e Arsace) "Non tremar, io t'offro il petto"	M.ª Isabel	Autogr. *P-Ln* F.C.R.168//31 M.ª Isabel
7[c]	114r--149v	*Ginevra di Scozia* (II 12)	Rec.º e Dueto (Ginevra e Ariodante) Ed Ariodante solo amasti > "Per pietà, deh non lascarmi calma"	M.ª Isabel	Autogr. *P-Ln* F.C.R.168//76 sem dedicatória
8[c]	150r--170v	*La donna di genio volubile* (II 5)	Terceto (Lauretta, Ghitta, Cecco) "Pace, pace, cara Ghitta"	M.ª Isabel	Autogr. *P-Ln* F.C.R.168//100 SS. AA. RR.
9[c]	170r--177v	*La Zaira* (II 11)	Rec.º e Terceto (Zaira, Nerestano e Lusignan) Cari figli ah venite > "Oh come in questi amplessi"	M.ª Isabel	Autogr. *P-Ln* F.C.R.168//81 SS. AA. RR.

Quadro V: Álbum de Madrid (*E-Mp* MUS/MSS/MSS/684)

Os 31 cadernos soltos no Fundo do Conde de Redondo, na Biblioteca Nacional de Portugal, são constituídos por 27 autógrafos e 4 cópias. Quinze peças a solo são dedicadas a D. Isabel Maria, três a D. Maria Francisca de Assis e cinco a D. Maria Isabel. Sem dedicatória encontram-se F.C.R.168//73 e 76. Três dos duetos (dois com recitativos), respetivamente F.C.R.168//29, 30 e 78, têm a dedicatória completa SS. AA. RR., D. Maria Isabel e D. Pedro de Alcântara. Apenas o F.C.R.168//77 possui somente os nomes dos dois irmãos na sua dedicatória, enquanto os dois tercetos (81 e 100) apresentam apenas as iniciais SS. AA. RR., sem indicações adicionais.

É de realçar que as vozes estão escritas quase sempre na clave de Dó na primeira linha. Excetuam-se apenas a personagem Ariodante, no já referido F.C.R.168//76[14], e no 74, com Biagio, em "Vo' cantar d'una certa contessa" (*Le donne cambiate*), ambas escritas na clave de Fá, o que neste caso nos confirma a interpretação masculina deste papel, eventualmente por D. Pedro, após a mudança de voz, o que implicaria a sua elaboração mais tardia. Deste conjunto apenas três trechos são para canto e orquestra (F.C.R.168//55[15], 56 e 59). É de relembrar a presença de um coro no "Già dal marziale campo ritorni" (*Demofoonte*), F.C.R. 168//69.

F.C.R.168//22 é constituído por um conjunto de três *canzonette* com textos de Metastasio. Na página de rosto lê-se "Canzonettas / com o acompanhamento de Forte piano, / que p.ª cantar, e acompanhar-se a si mesma / A Serenissima Snr. Infante D. Izabel Maria / compóz Marcos Portugal". Esta é uma indicação valiosa que nos permite confirmar que D. Isabel Maria, tal como os seus outros irmãos, tinha recebido uma formação instrumental, e que era capaz de tocar e cantar ao mesmo tempo.

Os restantes cadernos são reduções de trechos operáticos Segue-se a tabela de cadernos soltos (Quadro VI):

[14] Neste autógrafo falta-nos a escrita da mão direita do fortepiano, como já referido anteriormente.

[15] A sua redução é a já referida C.N. 271/1.

Caderno n.º	Ópera e Cena	Género e Incipit	Dedicatória	Obervações
22-1ª		canzonetta "Ma tornerai fra poco"	Isabel Maria	
22-2ª		canzonetta "La sorte mia tiranna"	Isabel Maria	
22-3ª		canzonetta "Già viede primavera"	Isabel Maria	
23c	*O diabo a quatro* [*Le donne cambiate*] (U10)	Cavatina (Biagio) "Mie care donnette"	M.ª Franc.ª de Assis	*BR-PETm* M.ª Isabel
25ª	*Ginevra di Scozia* (II 7)	Cavatina (Ginevra) "Ah che per me non v'è"	Isabel Maria	*P-Ln* C.N.198/5 M.ª Isabel
29c	*L'oro non compra amore* (I 4)	Duetto (Lisetta e Giorgio) "Dammi i frutti"	SS. AA. RR. Pedro de A. e M.ª Isabel	*E-Mp* M.ª Isabel
30c	*L'oro non compra amore* (II 19)	Duetto (Lisetta e Giorgio) "Amici cari state lontani"	SS. AA. RR. Pedro de A. e M.ª Isabel	*E-Mp* M.ª Isabel
31ª	*La morte di Semiramide* (II 3)	Duetto (Semiramide & Arsace) "Non tremar, io t'offro il petto"	M.ª Isabel	*E-Mp* M.ª Isabel
55ª	*Alceste* (II 2)	Rec.º e Ária (Alceste) "Grazie vi rendo, oh Dio"	Isabel Maria	Orq.
56ª	*Ginevra di Scozia* (I 4)	Rec.º e Ária (Ginevra) "La fiera gelosia"	M.ª Franc.ª de Assis	Orq.
57ª	*La morte di Mitridate* (II 6)	Rec.º e Ária (Ziffare) Separarmi da te? > "Ah nel darti questo addio"	Isabel Maria	
59ª	*L'oro non compra amore* (II 17)	Ária (Lisetta) Ah che mi va mancando al pie > "Se al mio duol non vi movete"	Isabel Maria	Orq. *P-Ln* C.N 271/5 Isabel Maria
60ª	*Il ritorno di Serse* (I 10)	Rec.º e Tercetto (Serse + Meraspe, Sebaste) Che ascolto? > "Degna l'altera fronte"	Isabel Maria	
63ª	*Il trionfo di Clelia* (I 9)	Recº.e Ária (Tarquinio) Im belle cor > "Trema Roma"	Isabel Maria	
64ª	*Il trionfo di Clelia* (I I5)	Rec.º e Ária (Orazio) Trema del lor furore > "Respiro ancor"	Isabel Maria	
65ª	*La Zaira* (II 12)	Rec.º e Ária (Nerestano) Misere me! > "Fra cento affetti! Oh Dio"	M.ª Isabel	
66ª	*L'amore industrioso* (Intermezzo)	Rec.º e Cavatina (Lindora) Ah che! Pur tropo adesso > "Con la dolcezza"	Isabel Maria	
67ª	*Alceste* (I 5)	Rec.º e Cavatina (Alceste) Dimmi, ad me to dov'è? > "Ombre liete"	M.ª Isabel	

68ª	*Alceste* (I 6)	Rec.º e Cavatina (Admeto) Quanto ti deggio > "Or che gli Dei mia vita"	Isabel Maria	
69ª	*Demofoonte* (I 5)	Rec.º e cavatina (Demofoonte, Timante + coro) Il Padre! > "Già dal marziale campo ritorni"	Isabel Maria	
70ª	*Ginevra di Scozia* (II 3)	Rec.º e Cavatina (Ariodante) E che mi resta > "La mia felicità"	Isabel Maria	
71ª	*Merope* (I 1)	Rec.º e Cavatina (Timante) Oh fortunati istanti, in cui mi accesi > "Un tenero affetto nel petto mi sento"	M.ª Isabel	
72ª	*La morte di Mitridate* (I 2)	Cavatina (Vonima) "Teneri cari affetti"	Isabel Maria	
73ᶜ	*L'oro non compra amore* (II 3)	Scena e Cavatina (Lisetta) Veh! Come!...> "Io non reggo"	Sem dedicatória	C.N.198/9ª M.ª Fran.ª de Assis
74ª	*Il ciabattino* [*Le donne cambiate*] (U 10)	Rec.º e Duetto (Carlotta e Biagio) Siedi e bevi > "Vo' cantar d'una certa contesa"	M.ª Fran.ª de Assis	
75ª	*Fernando nel Messico* (I 5)	Rec.º e duetto (Zulmira e Telasco) Ma del mio genitore > "Oh come in sen quest'alma"	M.ª Isabel	E-Mp/4 M.ª Isabel
76ª	*Ginevra di Scozia* (II 12)	Rec º e Duetto (Ginevra e Ariodante) Ed Ariodante solo amasti? > "Per pietà, deh non lascarmi calma"	Sem dedicatória	E-Mp/7 M.ª Isabel
77ª	*La madre* [*virtuosa*] (U 2)	Rec.º e Duetto (Amalia e Sofia) Orsù, in bando lasciamo > "Madre son qua, che vuoi da me?"	M.ª Isabel e Pedro de A.	
78ª	*L'oro non compra amore* (II 6)	Rec.º e Duetto (Lisetta e Giorgio) Ah, senza Giorgio mio pace non trovo > "Signora mi perdoni"	SS. AA. RR M.ª Isabel e Pedro de A.	E-Mp/2 M.ª Isabel
81ª	*La Zaira* (I 11)	Rec.º e Tercetto (Zaira, Nerestano e Lusignano) Cari figli ah venite > "Oh come in questi amplessi"	SS. AA. RR.	E-Mp /9 M.ª Isabel
100ª	*La donna di genio volubile* (II 15)	Tercetto (Loretta, Ghitta e Cecco) "Pace, pace, cara Ghitta"	SS. AA. RR	E-Mp/8 M.ª Isabel

A questão que inevitavelmente se levanta é sobre as habilidades musicais de SS. AA. RR., e por consequência sobre o grau de exigência do ensino

que lhes era ministrado. Deixando de lado as canções de inspiração literária e olhando para as vinte óperas da autoria de Marcos Portugal que deram origem aos 48 arranjos, *L'oro non compra amore* surge claramente como a ópera mais cantada pelos reais alunos, existindo um total de cinco autógrafos e oito cópias. Das quatro árias a solo (uma com recitativo) e três duetos, três pertencem ao primeiro ato e cinco ao segundo.

Ato/Cena, Incipit, Personagens	Fontes	Dedicatória
I 3 "Tu non sai amore che sia" (Carlotta)	*P-Ln* C. N. 198/8	M.ª Franc.ª de Assis
I 8 Tutta, o Lisetta > "Padrona di quest'alma" (Alberto)	*BR-PETm*	M.ª Isabel
I 4 "Dammi i frutti" (Lisetta, Giorgio)	*P-Ln* F.C.R. 168//29, *E-Mp*	Pedro de A. e Maria Isabel
II 3 Veh! Come!...> "Io non reggo" (Lisetta)	*P-Ln* C. N. 198/9, F.C.R. 168//73	M.ª Franc.ª de Assis
II 6 Ah, senza Giorgio mio pace non trovo > "Signora mi perdoni" (Lisetta, Giorgio);	*P-Ln* F.C.R. 168//78, *E-Mp*	Pedro de A. e Maria Isabel
II 14 Tu vedi oh caro > "Alle vesti ed all'aspetto" (Giorgio e Lisetta);	*BR-PETm*	Maria Isabel
II 17 Ah que mi va mancando > "Se al mio duol" (Lisetta)	*P-Ln* F.C.R. 168//59 (orq.), C.N. 271	Isabel Maria
II 19 "Amici cari state lontani" (Giorgio, Lisetta)	*P-Ln* F.C.R. 168//30, *E-Mp*	Pedro de Alcântara e Maria Isabel

Quadro VII: Arranjos de *L'oro non compra amore* nos diversos fundos

Das árias a solo, duas são dedicadas a D. Maria Francisca de Assis, uma para a personagem Carlotta e outra para Lisetta, e duas a Maria Isabel – arranjos dos papéis masculinos de Alberto (originalmente tenor) e Giorgio (originalmente barítono), o que não deixa de ser curioso tendo em conta o contexto social da época. Apenas uma peça é dedicada a D. Isabel Maria, o caso da *scena* e ária de Lisetta, "Se al mio duol", a única partitura orquestral autógrafa neste *corpus*, existindo igualmente o arranjo não autógrafo para canto e fortepiano. Os três duetos são todos de Giorgio e Lisetta e todos dedicados a Pedro de Alcântara e Maria Isabel. O facto de ser Maria Isabel a interpretar o papel de Lisetta com o seu irmão prende-se, a nosso ver, com o facto de eles terem uma diferença de idade de um só ano e, por consequência, estarem ambos muito próximos em termos da sua aprendizagem musical.

Nas reduções para canto e fortepiano dos dois duetos "Dammi i frutti" e "Signora mi perdoni", bem como da ária "Io non reggo", nada foi alterado em comparação com a ópera original. Noutros casos, observa-se que o Mestre de Música simplesmente manteve as linhas melódicas originais, alterando apenas por vezes a tonalidade (uma terceira menor para baixo no caso de "Tu non sai amore che sia", ou uma quarta perfeita em "Padrona di

quest'alma"), incluindo a ornamentação quase toda escrita[16] e reduzindo o número de compassos na introdução instrumental para fortepiano e algumas das habituais repetições de versos.

No entanto, é de realçar que a ária "Alle vesti ed all'aspetto", a qual apesar de ser semelhante à versão na ópera (a tonalidade de Mib Maior, a introdução, os contornos melódicos, etc.), apresenta a particularidade de ser muito mais ornamentada e complexa vocalmente do que esta última, o que nos leva a concluir que a infanta D. Maria Isabel terá detido uma certa destreza vocal para conseguir interpretar esta peça.

Por último, de todos os arranjos, é sem dúvida o dueto "Amici cari state lontani" que mais alterações sofreu. Para além da voz de Giorgio ser transposta de barítono para soprano, ou seja, de Fá Maior na clave de Fá para Sib Maior na clave de Dó na primeira linha, os contornos melódicos diferem em vários aspetos: saltos reduzidos ou substituídos por uníssonos, ornamentação simplificada, bem como a própria rítmica do texto lírico nas passagens mais complexas. Trata-se do único exemplo em que se repara numa vontade do mestre de simplificar a execução para os seus alunos.

Em conclusão, podemos avançar a ideia de que, nas linhas vocais, não existem grandes mudanças de ordem técnica entre as versões para profissionais e as versões para SS. AA. RR. amadoras, o que nos leva a supor que Marcos Portugal terá de facto ministrado um ensino vocal sério e exigente aos seus alunos reais, no intuito de alcançar um nível interpretativo elevado. Embora este texto tenha focado sobretudo as partes vocais destes arranjos, seria igualmente importante efetuar um estudo dos respetivos acompanhamentos, uma vez que todos os infantes foram instruídos na arte do teclado – é até plausível colocar a hipótese de os infantes por vezes se terem acompanhado mutuamente. Muito falta ainda para investigar e refletir acerca de Marcos Portugal Mestre de Música e do ensino musical ministrado por si aos membros da Família Real portuguesa.

Bibliografia

MARQUES, António Jorge. *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762--1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/CESEM, 2012.

[16] Desnecessário para cantores profissionais que sabiam ornamentar ao gosto da época.

XXIV

OS SOLFEJOS PARA USO DE SUAS ALTEZAS REAIS

Mário Trilha
FCSH, Universidade Nova de Lisboa[1]

Os Solfejos "Que para Uzo de SS. AA. RR. Compôz Marcos Antonio Portugal No Anno de 1811", como o próprio título informa, foram destinados à instrução musical dos infantes, filhos de D. João e Dona Carlota Joaquina, que desde 1808 viviam no Rio de Janeiro. Marcos Portugal só se reuniu à Família Real em junho de 1811. Estes solfejos datam deste mesmo ano, o que pressupõe terem sido imediatamente compostos após a chegada de Marcos Portugal ao Brasil ou, como aventado por António Jorge Marques, durante a longa travessia do Atlântico (Marques 2005,10-11).

Os motivos que poderão ter levado Marcos Portugal a redigir estes solfejos podem ter sido a ausência deste gênero de material didático no Rio de Janeiro, a necessidade de oferecer aos jovens infantes (que a esta altura contavam entre os 13 e os 10 anos de idade) um método progressivo de aprendizagem dos elementos da teoria musical, do solfejo e do baixo contínuo, ou um gesto simbólico de reconhecimento a D. João que lhe havia conferido o título de Mestre de Suas Altezas Reais.

Para melhor compreensão deste gênero de obra didática é necessário contextualizá-lo nas suas origens napolitanas e sua posterior repercussão em Portugal.

---

[1] Bolseiro de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e membro integrado do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 419-430.**

Solfeggi napolitanos[2]

O sistema de instrução musical desenvolvido, e adotado nos conservatórios napolitanos no século XVIII, por um lado estava fortemente baseado no estudo do partimento ao cravo, ou seja de exercícios de baixo contínuo, e por outro no canto, mais concretamente nos *solfeggi* (solfejos com acompanhamento). Desta forma o tocar e o cantar constituíam os pilares mais importantes da formação musical. Diariamente, e durante um período compreendido entre cinco e dez anos, os jovens alunos eram instruídos pelos mestres do conservatório na arte do partimento, do contraponto, da composição e do canto. Este sistema (ao menos nos primeiros tempos da formação) era baseado nos *solfeggi* (Sanguinetti 2009, 81). O estudo dos solfejos com acompanhamento é uma extensão natural, e indissociável do estudo do partimento. Ao contrário do solfejo escolástico oitocentista e novecentista, constituído apenas por uma linha melódica, que é o modelo atualmente adotado na formação musical dos conservatórios em todo o mundo, o *solfeggio* napolitano setecentista é, na realidade, um duo, que conjuga uma graciosa linha melódica com uma linha de baixo, que pode ou não ser cifrada, e que utiliza as mesmas figuras e padrões harmônicos encontrados nos partimentos. Os alunos que aprendiam os *solfeggi* deveriam também realizar os partimentos, logo a associação entre as soluções melódicas dos *solfeggi*, e a sua posterior apropriação, e utilização no partimento era lógica e usual, este processo mnemônico provia o jovem aprendiz de música de um léxico bastante amplo, e eficaz, capaz de habilitá-lo ao ofício de compositor:

> Since many of the same boys who learned solfeggio melodies would also be trained to realize a partimento, their partimento work at the keyboard must have cued for them a number of memories of solfeggio melodies.[…] In daily rehearsal, the boys learned to "study and fortify" a treasury of memorized phrases from partimenti and solfeggi. When realizing partimenti at the keyboard, when improvising, or when composing, they could "dispense" those phrases from their "rich store of memories" (Gjerdingen 2009, 115).

[2] Mantém-se a grafia original italiana, que historicamente remete ao solfejo com acompanhamento. No século XVIII, já se diferenciava em França entre o *solfège* (linha melódica) e o *solfeggio* (solfejo com acompanhamento). Cf. no *Dictionnaire de Musique* de Rousseau, o verbete "Solfier": "On a, en Italie, un Recueil de leçons à Solfier, appellées Solfeggi. Ce Recueil, composé par le célèbre Léo, pour l'usage des commençans, est trés-estimé" (1768, 197).

Os métodos de solfejo napolitanos, tal como os de partimento, prescindem, em muitos casos, de texto explicativo e dão ao aprendiz um progressivo domínio da música. O partimento focaliza-se na linha do baixo, e o solfejo na melodia. A boa construção musical neste estilo (galante), depende da compreensão do papel fundamental da melodia e do baixo. "To master this style, one needed to control the elegant *pas de deux* of melody and bass" (Gjerdingen 2007, 132). Partimento e solfejo são fenômenos complementares da metodologia de ensino musical napolitana, e por emulação portuguesa. No partimento o aprendiz é confrontado com uma linha de baixo, sobre a qual deverá adicionar um acompanhamento, e deverá encontrar uma solução harmônica e melódica. No solfejo o aprendiz deverá cantar uma melodia (frequentemente elaborada) e compreender o contexto harmônico e/ou contrapontístico com o da linha do baixo, e neste contexto eventualmente se auto acompanhar. Provavelmente no início da formação os alunos só tocavam a simples linha do baixo, ou eram acompanhados pelo mestre. Possivelmente à medida que os alunos ganhavam destreza na leitura do baixo contínuo e na realização dos partimentos, o auto acompanhamento dos solfejos evoluía para uma realização mais artística. A prática do auto acompanhamento é atestada por Saverio Valente[3], aluno de Fenaroli:

Avvertimento

> Dapoiche si avra' ben capita la qui anzid[a] Teoria, sarà di bene passar avanti per la pratica: ma prima che si venga a questa fa duopo avvertire a Principianti, allorché si accostano al Cembalo, o altrove per Cantare, di badar bene alla positura del Corpo per non inciampiare a qualche vizio, onde ne venissero a partire i polmoni, da quali deve uscire il fiato libero, per cosi non affanarsi, e poter proseguire il Canto, o sia studio per piú lungo tempo[4].

O fenômeno de cantar e se auto acompanhar ao cravo, no século XVIII, não é apanágio da escola italiana. Também em França encontramos esta prática, nomeadamente nas *pièces de clavecin avec voix ou violon* (1748), do compositor Jean-Joseph Cassanea de Mondonville. Nas advertências desta obra o compositor atesta esta prática, distingue o estilo francês do italiano, e aconselha como trabalhar a independência entre o tocar e o cantar:

---

[3] Agradeço esta informação, bem como o acesso a esta fonte, ao investigador napolitano Paolo Sullo.

[4] *Raccolta di Saverio Valente*, *I-Mc* Q.13.20.

> Les personnes qui ont l'usage de s'acompagner en chantant, auront plus de facilité à remplir mon idée. Celles qui n'ont point cette habitude pourront suivre les avis que je vais donner […] en apprendre d'abord le chant, et distinguer surtout les phrases qui sont dans le goût François, d'avec celles qui exigent le goût Italien. Apprendre en suite la pièce de Clavecin qui lui sert d'accompagnement, observer avec attention les agréments que j'ay pris soin de marquer, répéter souvent les traits qui couleront les plus, ne point se rebuter, lorsque la voix contraindra les mains, où que les mains gêneront la voix. Par ce moyen on surmontera aisement toutes les difficultez (Mondonville 1748, ii).

Em França os *solfeggi* conheceram grande difusão e circularam em cópias manuscritas enviadas de Itália, e posteriormente, a coleção intitulada *Solfèges d'Italie*, editada por Levesque em 1768, que têm como quarto, e último capítulo, os solfejos a duas vozes de Perez. O musicólogo e pedagogo suíço, Haymoz, apontou, em 2009, uma pretensa melhor organização didática das edições francesas de recolha dos *solfeggi* italianos:

> A partir de 1769 apparaissent à Paris de nombreuses versions imprimées de ces solfèges selon « l'école d'Italie » dont Bailleux (1786), Bêche & Levesque (1772), Durieu (1794), Gilbert (1769), Rodolphe (1784). [...]. A la différence des originaux italiens qui datent de la première moitié du XVIIIème, ces éditions « françaises » réorganisent les pièces de façon progressive et sont généralement précédées d'un chapitre préliminaire sur les principes de musique. La basse y est soit chiffrée soit entièrement réalisée et les mélodies parfois transposées dans une tessiture plus basse (souvent une tierce en dessous de l'original) (Haymoz 2009, 7).

Esta pretensa melhor organização progressiva, não pode ser constatada nos métodos de solfejo com acompanhamento de baixo contínuo adotados em Portugal, pois todas estas obras estão concebidas com um cariz eminentemente didático, e portanto a ordem progressiva de dificuldades: técnicas, a realização do baixo contínuo, ou a dificuldade da leitura do solfejo, foram escrupulosamente observadas. O grande acréscimo das edições oitocentistas francesas foi uma introdução contendo a teoria musical elementar. Este gênero de informação na tradição italiana, e por extensão portuguesa aparecia normalmente associado à introdução das Regras de Acompanhar.

Solfeggi em Portugal

Em Portugal a utilização dos *solfeggi* é um processo contínuo ao longo do século XVIII, que conheceu o seu apogeu na segunda metade deste

século. Estes métodos foram igualmente utilizados no século XIX, ainda que o baixo contínuo tenha sido progressivamente substituído por um acompanhamento completamente escrito para o piano. No século XIX os solfejos com baixo contínuo em Portugal passam a ter proveniência francesa, ainda que a origem deste material continue a ser italiana. As edições francesas foram copiadas em Portugal, e houve até mesmo um caso de plágio editorial das edições oitocentistas *Solfèges d'Italie*. Em 1836, a coletânea publicada em Lisboa para uso do Real Colégio dos Nobres intitulada *Primeira parte de Solfejos: compostos pelos mestres Leõ, Hasse, Durante, Gluch, Sacchini, Haendel, Scarlatti, Porpora, Caffaro, Otta, Peres, e Francisco Gazul,* era na realidade uma tradução portuguesa dos primeiros dezanove exercícios preparatórios dos *Solfèges d'Italie.* Como o Colégio dos Nobres foi extinto no início do ano seguinte, a edição destes solfejos não foi continuada, e tudo o que foi editado nesta *Primeira parte de Solfejos* perfaz um total muito exíguo: apenas dezanove lições distribuídas em oito páginas, que correspondem às mesmas páginas nos *Solfèges d'Italie*[5] – apenas a numeração das lições diverge do original.

Não somente os *solfeggi* de mestres italianos, nomeadamente Leonardo Leo[6], Giovanni Giorgi, Matteo Capranica, Giuseppe Aprile e David Perez, foram adotados em Portugal como elementos incontornáveis da formação, mas igualmente os *solfeggi* compostos por músicos portugueses: Francisco Inácio Solano, Almeida Mota[7], José António da Silva Policarpo e Marcos Portugal.

A utilização dos *solfeggi,* tal como a do partimento, ocorreu em maior escala no Seminário da Patriarcal e no Colégio dos Reis em Vila Viçosa. Este fenômeno, tal como o do partimento, deve-se ao facto destas instituições emularem o sistema didático dos conservatórios napolitanos.

Ernesto Vieira no seu *Diccionario Biographico* corrobora a longevidade destes solfejos no ensino musical em Portugal.

> A excellente escola do Seminario Patriarchal educava-os completamente ensinando-lhes não só música, mas tambem grammatica portuguesa, latim e italiano; os numerosos Solfejos de Perez, Luciano, João Jorge, Solano e tantos outros, faziam d'elles leitores imperturbaveis que liam á primeira

[5] Na edição francesa há uma grande introdução numerada em algarismos romanos, que não foi copiada na versão portuguesa.

[6] As cópias portuguesas dos solfejos de Leo, depositadas nas Bibliotecas Nacional de Portugal e de Vila Viçosa, não estão mencionadas no verbete do *New Grove* sobre este autor.
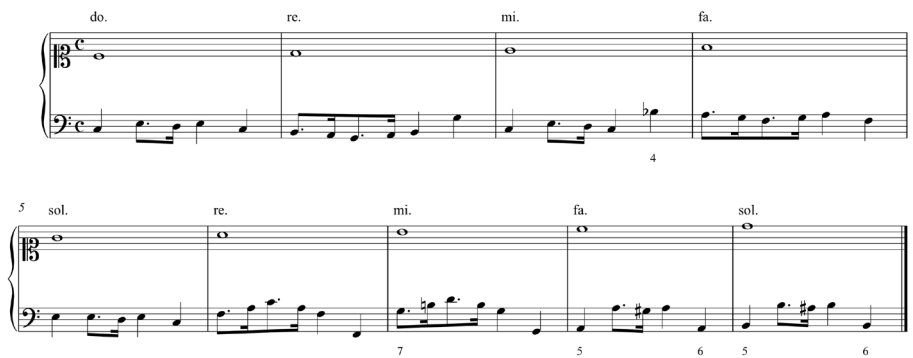
[7] Na lista elaborada por Humberto d'Avila das obras de Almeida Mota estão mencionados dois cadernos de solfejos, infelizmente perdidos (Ávila 1996, 253).

> vista e sem o menor embaraço toda a musica que se lhe apresentasse; os exemplos dos melhores cantores italianos estabelecidos em Lisboa eram-lhes util lição para adquirirem um bello methodo de canto, cuja tradicção se conservou por muitos annos (Vieira 1900 I, 9).

Os métodos de *solfeggi* são normalmente organizados em dificuldade progressiva, começam com valores longos sobre os graus conjuntos (da escala ou do hexacorde) e acompanhamento simples, após o domínio da escala, trabalham progressivamente os intervalos, terceiras, quartas e outros intervalos. A linha do baixo, embora concebida como a do partimento, tende a ser mais simples[8], o que potencializa o auto acompanhamento do aprendiz. A utilização da cifra na linha do baixo dos *solfeggi* em Portugal, ocorreu de forma pouco sistemática. Os exemplos mais representativos atualmente conhecidos são da autoria de Perez, Solano, Policarpo e Marcos Portugal.

Os solfejos de Marcos Portugal[9]

O método de Marcos Portugal é constituído por quarenta exercícios. A melodia do primeiro é uma escala maior em semibreves que deve ser cantada utilizando o nome das notas de acordo com o sistema da solmização.



Exemplo 1: 1.º Solfejo

No entanto, Marcos Portugal advertiu que este sistema só deve ser aplicado nos primeiros vinte e sete solfejos, que estão todos em Dó Maior, e não

[8] Gjerdingen preconiza que a linha de acompanhamento dos *solfeggi* são um partimento em potencial. No entanto, nos *solfeggi* a voz do baixo é usualmente mais simples que as encontradas nos partimentos.

[9] *P-Ln* C. N. 270. A partitura, constituída por 42 ff., tem as dimensões 240 x 318 cm.

apresentam cromatismos: "Note-se que os nomes de Dó, Ré, Mi, etc. não servem para outra coiza mais que para hum certo cómodo das primeiras lições". Esta advertência, encontrada na segunda página do método, permite supor que Marcos Portugal, que a esta época já exercia as funções de Mestre de Solfa no Seminário da Patriarcal, ainda achava oportuno esclarecer os rudimentos do sistema das mudanças aos jovens alunos. No entanto, não recomendava a sua utilização na prática, pois a partir do vigésimo oitavo solfejo (pág. 28), encontra-se a seguinte instrução: "Desta lição em diante, digão-se as seguintes vocalizadas em A ou E, porque a mudança de nomes / em meu entender / só serve de augmentar difficuldades a quem aprende". Esta informação, para além da questão do uso da solmização, é muito relevante do ponto de vista da maneira de cantar estes solfejos, pois é a única fonte portuguesa que indica quais vogais são utilizadas na execução dos mesmos.
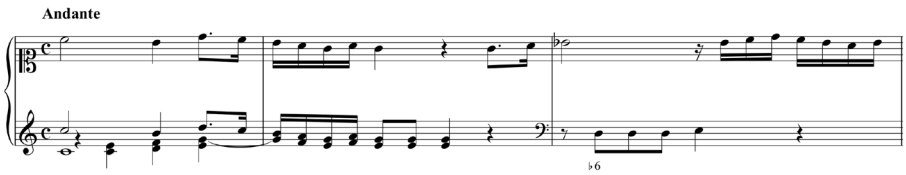
Os primeiros solfejos abordam questões elementares da teoria musical, como os valores das notas e fórmulas de compasso, alguns são mais exemplos da escrita musical, que exercícios de canto ou acompanhamento. Após estes vinte e sete solfejos, que são lições preparatórias, seguem-se doze solfejos que apresentam uma forma musical (binária ou rondó), são de maior dimensão e dificuldade, o acompanhamento é mais elaborado, e abordam oito tonalidades maiores (dó, sol, ré, lá, mi, fá, mi bemol e lá bemol). Em três solfejos (27, 31, 32) encontra-se a escrita obrigada no acompanhamento:

Solfejo	Tonalidade	Fórmula de Compasso	Indicação de Andamento
28	Dó Maior	C	Andante
29	Dó Maior	3/4	Andante
30	Dó Maior	3/4	Andante
31	Dó Maior	6/8	Andantino grazioso
32	Dó Maior	3/4	Andante
33	Sol Maior	3/4	Andante comodo
34	Ré Maior	C	Allegro comodo
35	Lá Maior	3/4	Andantino
36	Mi Maior	2/4	Allegretto
37	Fá Maior	3/8	Andante grazioso
38	Si bemol Maior	C	Allegro comodo
39	Mi bemol Maior	6/8	Andantino grazioso
40	Lá bemol Maior	2/4	Andante

Quadro I: Marcos Portugal *P-Ln* C.N. 270: *Solfejos* N.ºs 28 a 40
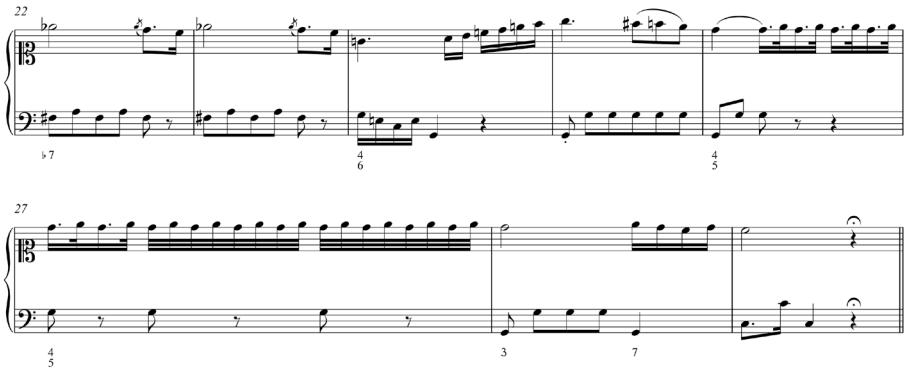
Seguem-se vários excertos dos solfejos da segunda parte, de modo a exemplificar o conteúdo destes exercícios. O vigésimo oitavo solfejo, que é o primeiro desta segunda parte do método, onde só se deve cantar com as

vogais A e E, apresenta o acompanhamento com escrita obrigada nos dois primeiros compassos:



Exemplo 2: Início do 28.º Solfejo
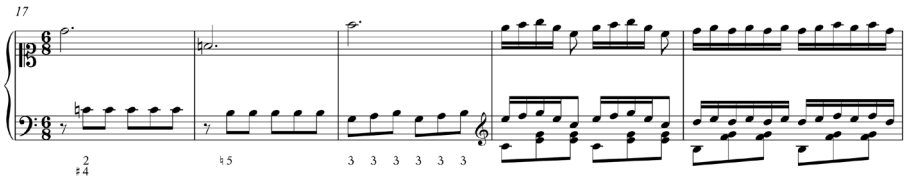
O vigésimo nono solfejo apresenta a cifra em "ordem cantável"[10], e uma *ribattuta di gola* escrita (compassos 26-27):



Exemplo 3: 29.º Solfejo (compassos 22-29)
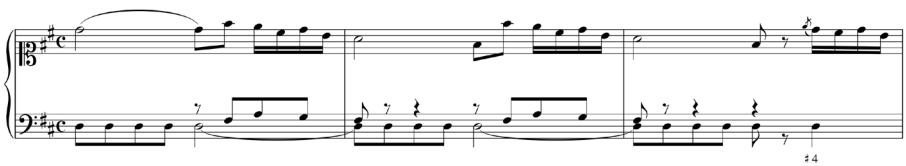
O trigésimo segundo solfejo apresenta grande extensão intervalar na melodia, cifra em modo cantável e escrita obrigada no acompanhamento, estando a voz superior (mão direita) em uníssono com o canto.

[10] Cf. o *Compendio de Musica* de Domingos de São José Varella. No nono parágrafo do cap. II, Varella explica como reconhecer e cifrar de distintas formas. Lamenta que dadas as múltiplas possibilidades de cifrar, não seja possível dar uma "regra certa" sobre este tópico. Segundo o autor os compositores que melhor cifram, são aqueles que cifram como se compusessem música. Este parágrafo contém uma informação interessante e fundamental para uma correta leitura das cifras que estão dispostas em ordem distinta da normal, isto é ao invés do menor para o maior número, como por exemplo 4, 6, estão em ordem "alterada", neste caso 6,4. Esta maneira de cifrar tão presente nos partimentos e no repertório português do século XVIII, é nominada por Varella de ordem cantável (Varella 1806, 32)
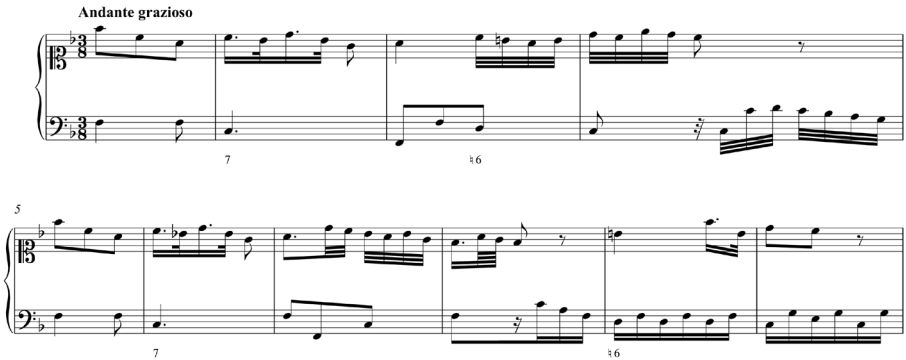


Exemplo 4: 32.º Solfejo (compassos 17-21)

O trigésimo quarto apresenta, no acompanhamento, um modelo de escrita semi-obrigada, isto é, apenas é adicionada uma segunda voz na mão esquerda, deixando as demais vozes a critério do acompanhador[11].



Exemplo 5: 34.º Solfejo (compassos 1-3)
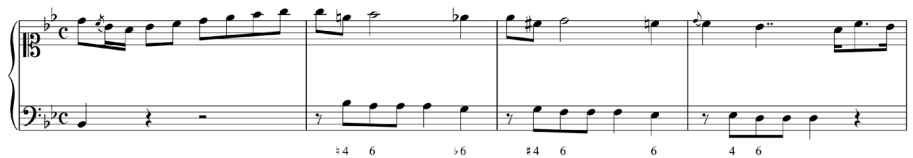
O trigésimo sétimo solfejo é um minueto. A melodia de carácter instrumental, como frequentemente encontrado nos minuetos portugueses da segunda metade do século XVIII para instrumentos de tecla:



Exemplo 6: 37º Solfejo (compassos 1-11)
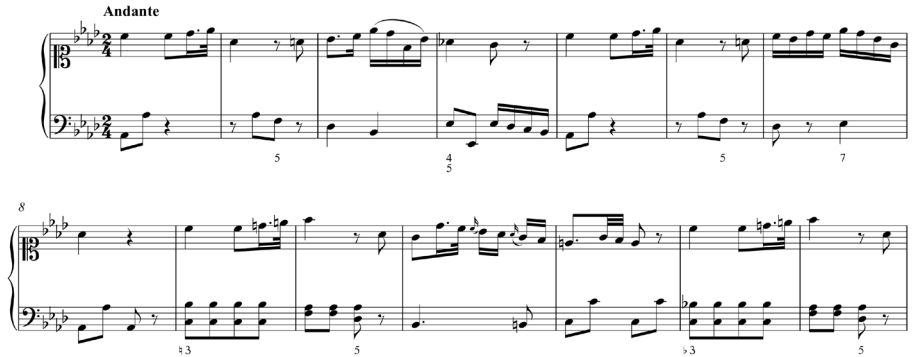
[11] Este procedimento é encontrado com frequência no repertório português da segunda metade do século XVIII, quer em acompanhamentos de obras vocais de David Perez, José Joaquim dos Santos, Policarpo ou do próprio Marcos Portugal, entre outros, ou em acompanhamentos de música instrumental, como por exemplo as seis sonatas para flauta e baixo contínuo de António Rodil.

No trigésimo oitavo o cromatismo da melodia deve ser igualmente tocado no acompanhamento, conforme a indicação da cifra:
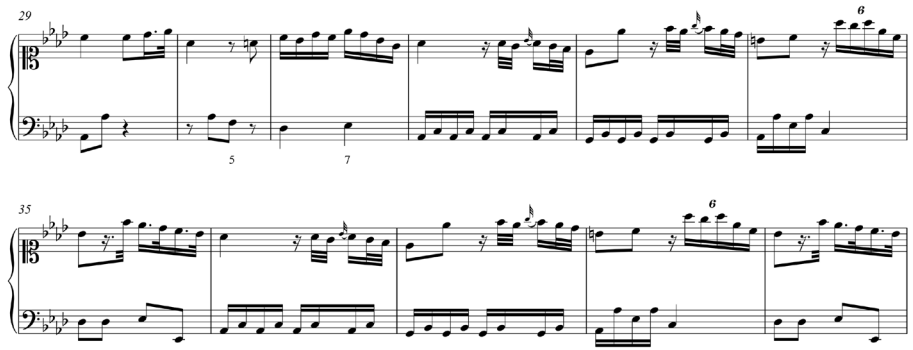


Exemplo 7: 38.º Solfejo (compassos 1-4)

No quadragésimo solfejo a linha vocal é tecnicamente exigente. O acompanhamento é simples, estando em alguns trechos em escrita semi-obrigada (Exemplo 8), e fazendo recurso à utilização do baixo de Alberti (Exemplo 9).



Exemplo 8: 40.º Solfejo (compassos 1-14)



Exemplo 9: 40.º Solfejo (compassos 29-39)

Os *Solfejos Que para Uzo de SS.AA.RR* de Marcos Portugal são o último método de solfejos com acompanhamento de baixo contínuo escrito por um compositor português. Ainda que concebidos na tradição italiana e influenciados pelo estilo galante, os doze últimos solfejos deste método já apresentam elementos estilísticos do início do século XIX, sobretudo nas linhas vocais muito próximas da "era do bel canto" rossiniana. A dificuldade das melodias destes doze solfejos deixa em aberto a questão dos mesmos terem sido cantados por todos os jovens infantes e se todos se tenham auto acompanhado ao cravo. No caso da infanta Isabel Maria é conhecida a sua faculdade de tocar e cantar ao mesmo tempo já que Marcos Portugal dedicou-lhe cançonetas com esta finalidade[12], e possivelmente no caso do infante Pedro que passou para a história como um dos mais talentosos, musicalmente falando, dos reis Bragança[13]. Talvez para as demais infantas o acompanhamento, no caso específico dos solfejos de Marcos Portugal deverá ter sido assegurado pelo próprio Mestre de Solfa.

A ampla difusão e duração da prática dos solfejos com baixo contínuo em Portugal – começada ainda na primeira metade do século XVIII com a introdução dos *solfeggi* italianos, passando na segunda metade a contar também com uma produção nacional deste gênero didático – perdurou, tal como o partimento, já fora do âmbito do Seminário da Patriarcal, até a metade do século XIX, no Conservatório Nacional. A produção dos solfejos em Portugal abarcou um período aproximado de sessenta anos em que é possível constatar uma certa mudança estilística, pois se Perez e Policarpo estão profundamente arraigados no estilo galante, Marcos Portugal já reflete as novas tendências melódicas oitocentistas. No entanto, o objetivo dos solfejos permanece o mesmo; ensinar aos jovens aprendizes o "idioma" musical que a Corte e a Igreja esperavam ouvir (Gjerdingen 2007a, 25). Embora o estudo destes métodos tenha sobrevivido à queda do Antigo Regime, a composição deste gênero conheceu o seu canto do cisne na corte tropical do Rio de Janeiro.

---

[12] *Cançonettas: com o acompanhamto de forte piano, que p.a cantar, e acompanhar-se a si mesma: a serenissima snr.a infanta d. Izabel Maria / compôz Marcos Portugal. P-Ln* F.C.R 168//22.

[13] Recorde-se que além de ter provido o Brasil e Portugal de uma carta constitucional, D. Pedro foi igualmente autor do primeiro Hino do Brasil (atualmente conhecido como *Hino da Independência*) e do *Hino da Carta*, que foi o Hino de Portugal entre 1835 e 1911 (ver cap. XIV deste livro). Entre outros feitos musicais teve a honra de ter a sua *Ouverture à Grande Orchestre* dirigida por Rossini no dia 30 de outubro de 1831, no Théâtre Italien, em Paris (Lustosa 2006, 309).

Bibliografia

ÁVILA, Humberto. *Almeida Mota, compositor português em Espanha*. Lisboa: Editora Vega, 1996.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the galant style: being a treatise on various schemata characteristic of eighteenth-century music for courtly chambers, chapels, and theatres, including tasteful passages of music drawn from most excellent chapel masters in the employ of noble and noteworthy personages, said music all collected for the reader's delectation on the World Wide Web*. New York: Oxford University Press, 2007a.

———. "Neapolitan partimenti and solfeggio". *Basler Jahrbuch fur Historische Musikpraxis*. Basel: Schola Cantorum Basiliensis, Amadeus Verlag, 2007b, 131-147.

———. "Partimento, que me veux-tu?" *Journal of Music Theory* 51/1, Spring 2007, 85-135.

HAYMOZ, J.Y. "Le Solfège Chanteur". *Séminaire de recherche CMA: histoire de la pédagogie* (org. J.Y. Haymoz). Genève, Mars 2009, 1-10.

LUSTOSA, Isabel. *D. Pedro I*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARQUES. António Jorge. "D. João VI and Marcos Portugal: the Brazilian period". 2005. <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring05/missa/marques.pdf> (última consulta 22/09/2012).

MONDONVILLE, Jean-Joseph. *Pièces de clavecin avec voix ou violon. Op 5.* (Fac-símile da ed. de 1748). Corlay: Fuzeau, 1988.

SANGUINETTI, Giorgio. *The realization of partimenti.* Journal of Music Theory 51/1, Spring 2007 (publ. 2009), 51-81.

VARELLA, Domingos de São José, O.S.B. *Compendio de musica, theorica, e prática, que contém breve instrucção para tirar musica liçoens de acompanhamento em orgão, cravo, guitarra, ou qualquer outro instrumento, em que se póde obter regular harmonia. Medidas para dividir os braços das violas, guitarras, &c. e para a canaría do orgão. Appendiz, em que se declaraõ os melhores methodos d'affinar o orgão, cravo &c. Modo de tirar os sons harmónicos, ou flautados, com varias, e novas experiencias interessantes ao contraponto, composição e à physica por Fr. Domingos de S. José Varela. Monge Beneditino*: na Typographia de António Alvarez Ribeiro. Porto, 1806.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionario Biographico de Musicos Portuguezes.* Lisboa: Lambertini, 1900. 2 v.

XXV

A MÚSICA PARA TECLA

David Cranmer
FCSH, Universidade Nova de Lisboa

É fácil perder de vista o facto de que o ilustre compositor de óperas italianas e de música sacra, o Mestre de Música de Suas Altezas Reais, mais modestamente o modinheiro, começou a sua vida profissional como organista da Santa Igreja Patriarcal, e embora a música para tecla que Marcos Portugal nos legou seja um *corpus* reduzido, não deixa de ser significativo. É constituído por seis fontes manuscritas: a chamada "Sonata e variações", conservada na Library of Congress, em Washington, uma sonata para órgão, numa coleção particular, uma sinfonia para seis órgãos, existente no Arquivo Musical do Paço Ducal, em Vila Viçosa, o conjunto de duas aberturas e dez "motivos", na Biblioteca Nacional de Portugal, usados para efeito didáticos, e, por último, dois minuetes soltos, um para quatro mãos, o outro para duas, também conservados na Biblioteca Nacional de Portugal.

A fonte para a "Sonata e variações" (*US-Wc* M23 P85) é relativamente tardia. A julgar pela capa, constituída por um círculo com o título "Sonata / e / Variaçoens / de / Marcos Portugal" rodeado por desenhos de flores e vegetação, com instrumentos musicais (flautas, trompas, clarins, lira, violino), este manuscrito terá sido copiado em meados do século XIX, pois um manuscrito de outra obra com capa idêntica, conservada na Sala Dr. Jorge de Faria, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (JF 27-6-440), é datado de 1858. Contrário ao que sugere o título, não se trata de uma única obra, mas de três peças distintas, em tonalidades diferentes (sem relação direta entre si), cada uma em um andamento: uma sonata em Ré Maior, um rondó em Dó Maior e um conjunto de tema com seis variações em Mi bemol Maior. Deve-se acrescentar que o idioma instrumental de cada peça também

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 431-435.**

difere. Enquanto a sonata se adequa perfeitamente ao cravo, as variações (especialmente a variação 4) seriam impensáveis neste instrumento, com uma escrita que aponta para um pianoforte de pelo menos a década de 1810.

A sonata não obedece a qualquer estrutura padrão. Não é uma espécie de forma em sonata, nem qualquer coisa que se possa relacionar com formas usadas por compositores ibéricos até meados do século XVIII. Antes é uma espécie de fluxo livre, reminiscente de uma prática de improvisação, em que o tema inicial só se repete no fim, antes de uma coda. No meio, à exceção de um tema que surge na dominante, a seguir de um episódio livre, e que aparece de novo, ainda na mesma tonalidade, logo antes da reexposição do tema inicial, a sonata é inteiramente livre, estruturada em secções que tipicamente se repetem antes de passar à secção seguinte.

O rondó, num estilo reminiscente de Joseph Haydn, segue uma estrutura típica ABACA, em que as secções B e C manifestam uma liberdade semelhante à encontrada na sonata, especialmente em passagens cadenciais logo antes das recorrências do tema principal.

As "Variações" são constituídas por um tema (minuete, com as suas repetições habituais) e seis variações. Todas estas mantêm mais ou menos intacto o baixo do tema e as harmonias implícitas. A primeira variação é bastante curiosa na maneira como o modo de variar o tema muda constantemente, diferente das outras variações que desenvolvem mais coerentemente uma determinada ideia do início até o fim: var. 2 – figuras em sextinas; var. 3 – motivo com descida de uma oitava, em tercinas; var. 4 – *tremolo* na mão direita; var. 5 – figura em semicolcheias; var. 6 – uma figura simples usada sistematicamente ao longo da variação, terminando numa breve coda.

A sonata para órgão encontra-se num volume de música para tecla de vários autores pertencente à coleção particular do musicólogo Gerhard Doderer. Não há motivo para duvidar a atribuição explícita a Marcos Portugal visto que a sonata surge entre duas aberturas do compositor (os últimos compassos de *Artaserse* (1806), antes, e os primeiros de *Adrasto re d'Egitto* (1800), depois). As datas de composição destas aberturas permitem concluir que a sonata também, em toda a probabilidade, tenha sido composta na primeira década de oitocentos. Partilha algumas características da sonata já referida, mas possui uma estrutura mais claramente definida, com elementos da forma em *ritornello*. Adicionalmente, faz referência, de vez, em quando, à registação a usar. Começa com uma espécie de exposição, constituída pelo tema do *ritornello*, um episódio para os clarins, e uma repetição do *ritornello*, tudo na tónica (Ré Maior). Segue-se um episódio para flautas em fluxo livre, que passa pela dominante (Lá Maior), para a menor relativa (Mi menor) e a subdominante (Sol Maior), antes de um *ritornello*, nesta mesma tonalidade. Mais um episódio em fluxo livre conduz a um *ritornello* final, na tónica, e uns

breves acordes finais. Os contrastes tímbricos entre um cheio para os *ritornelli* e efeitos solísticos para os episódios, em combinação com episódios imaginativos, resultam numa peça bastante agradável de se tocar e ouvir.

A sinfonia para seis órgãos (*P-VV* B Maço CXXXVIII (1)), conservada em partes cavas para cada órgão, pelos recursos que exige, destinava-se aos órgãos da Basílica de Mafra. A seguir de apenas sete compassos introdutórios (seis de trombetaria e um de bordão), arranca no que acaba por ser a abertura de *L'oro non compra amore* num arranjo para seis órgãos. Se este arranjo foi elaborado pelo próprio compositor, não se pode confirmar, mas a probabilidade é elevada, visto que o período em que todos os seis órgãos funcionavam e que a Família Real habitava o Palácio, foi muito reduzido (1806-07), coincidindo com o período em que Marcos Portugal se encontrava fortemente ligado a esta instituição. O uso dos seis órgãos segue de perto o que se encontra noutras obras para eles destinados. Os órgãos I e II tocam quase constantemente, enquanto os restantes entram para acrescentar determinados timbres ou para reforçar o volume nas passagens mais fortes.

Curiosamente, entre as duas aberturas de Marcos Portugal arranjadas para fortepiano pelo próprio e destinadas às aulas de Suas Altezas Reais, uma também é *L'oro non compra amore* (*P-Ln* F.C.R. 168//18, autógrafo), sendo a outra *La maschera fortunata* (*P-Ln* F.C.R. 168//17, cópia). No que diz respeito ao arranjo de *L'oro non compra amore*, vale referir duas questões: primeiro, que o compositor acrescentou três compassos de acordes, mesmo no fim da abertura, resultando numa conclusão ligeiramente mais prolongada; segundo, que acrescentou dedilhação em determinadas passagens. No início do *Allegro* esta dedilhação é especialmente interessante, pois para garantir a articulação de *staccato* em notas seguidas de uma escala, indica que sejam tocadas todas pelo terceiro dedo. Enquanto esta abertura tem a dedicatória à infanta D. Maria Isabel e a de *La maschera fortunata* originalmente também, o nome desta foi riscado nesta última, e substituído por D. Maria Francisca de Assis. A explicação mais provável é que foi usada inicialmente pela irmã mais velha, passando depois para a mais nova. É de salientar que o arranjo de *La maschera fortunata* apresenta modificações significativas quando comparado com a versão orquestral conservada no Conservatorio Real Superior de Madrid (*E-Mc* A.R.A. Leg 196 (197)), alterações comparáveis com o que se observa nas revisões portuguesas que o compositor fez das suas óperas italianas[1]. Este fenómeno leva a supor que o arranjo seja da versão revista, intitulada *A mascara*, para o Teatro da Rua dos Condes (1802) e não feita diretamente da original (1798). Como habi-

[1] Cf. capítulos V, "«Quazi differente do primeiro original» […]", de Ricardo Bernardes, e VI, "*L'equivoco in equivoco* […]", do presente autor.

tualmente nestes casos, a versão posterior é mais direta e com maior impacto, tornando-se, na nossa opinião, uma das mais bem-sucedidas das aberturas do compositor e um arranjo extraordinariamente efetivo mesmo num piano moderno.

O conjunto de dez "motivos", peças para fortepiano compostas especificamente para as aulas e prazer de Suas Altezas Reais, embora longe de serem obras com alguma pretensão de profundidade, não deixam por isso de ser miniaturas encantadoras. O quadro que se segue fornece algumas das características principais.

	Tonalidade	Andamento	Dedicatória	Cota e ff.
1	Dó	Allegretto 3/4	Isabel Maria	F.C.R. 168//43; 2 ff.
2	Ré	Allegretto 2/4	Maria Isabel	F.C.R. 168//51; 2 ff.
3	Ré	Allegretto 3/4 [Minuete]	Maria Francisca de Assis	F.C.R. 168//45; 2 ff.
4	Fá	C [Tempo di marcia]	Maria Isabel	F.C.R. 168//44; 2 ff.
5	Fá	Allegro comodo C	Maria Isabel	F.C.R. 168//49; 2 ff.
6	Fá	Andante 3/4	Isabel Maria	F.C.R. 168//42; 2 ff.
7	Sol	Allegretto 2/4	Maria Isabel	F.C.R. 168//47; 2 ff.
8	Sib	Allegretto 2/4	Maria Isabel	F.C.R. 168//46; 2 ff.
9	Sib	Andante 2/4	Maria Isabel	F.C.R. 168//48; 2 ff.
10	Sib	Andante grazioso 2/4 [Gavota]	Maria Isabel	F.C.R. 168//50; 1 f.

Quadro I: Dados essenciais dos 10 motivos para fortepiano

Como se pode verificar, são peças curtas, nunca ocupando mais do que duas folhas de papel (4 páginas), e num caso só uma (2 páginas). Duas têm dedicatórias a D. Isabel Maria, uma a D. Maria Francisca de Assis e as sete restantes à mais velha, D. Maria Isabel. Ignora-se se esta teve maior dificuldade com ou uma predileção para tonalidades com bemóis, mas cinco das peças para esta Infanta são em Fá ou Si bemol Maior. Em termos da sua estrutura, dada a curta duração, os motivos são sempre muito simples. Vários começam com uma breve introdução. A parte principal tem tipicamente uma forma ternária ou de rondó (3 e 9). O regresso ao tema principal é às vezes muito simples, de apenas algumas notas, mas em alguns casos é mais extenso (3 e 6), com "meandros" que relembram diversas aberturas. Embora não seja explicitado, dois dos motivos têm a clara influência de danças: o minuete (3) ou a gavota (10). O N.º 7 tem dedilhações, em ambas as mãos, e alguns dos motivos possuem uma ou outra frase em oitavas ou com escalas. No entanto, a impressão que este conjunto dá não é de serem exercícios, mas simplesmente peças acessíveis para o deleite das alunas e do resto da família.

Os minuetes soltos, um a quatro mãos (*P-Ln* M.M. 245//12) e o outro a duas (*P-Ln* M.M. 4494//13) partilham a tonalidade de Mi bemol Maior. O primeiro, num manuscrito tardio, de meados do século XIX, é, conforme a página de rosto, destinado ao cravo, mas a textura é claramente pianística, dando a impressão de ser uma composição provavelmente do período brasileiro. Sendo assim, apesar da falta de uma dedicatória, é perfeitamente concebível que tenha sido composto para Suas Altezas Reais, ou para duas das infantas tocarem em conjunto ou uma com o Mestre de Música. O segundo minuete, um num manuscrito constituído por cinco breves minuetes coevos, da viragem do século XIX, possui, pelo contrário, uma escrita nitidamente setecentista bastante adequada ao cravo. É difícil propor um contexto para a sua composição, mas não é de excluir a hipótese de ter sido igualmente para efeitos didáticos. Ambos os manuscritos apresentam diversos lapsos na notação (sobretudo erros na altura ou duração das notas). No entanto, a sua correção não é difícil, dada a previsibilidade do estilo usado.

XXVI

MARCOS PORTUGAL E O BRASIL: JUSTA SAUDADE?

Lino de Almeida Cardoso
Pesquisador independente[1]

> As suas qualidades moraes eram geralmente conhecidas: bom esposo, amigo fiel, inimigo da intriga, empregado no desempenho dos seus deveres, e em promover a gloria do Brasil, educando filhos seus, e adestrando outros na Arte mais deleitavel, a sua falta será por muito tempo objecto de justa saudade (*Diário Fluminense*, 05/03/1830).

Como é de saber enciclopédico, Marcos Portugal, conhecido internacionalmente pelo seu nome italiano *Portogallo*, passou quase duas décadas no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro, onde inclusive expirou, em uma quarta-feira de Lua minguante – uma antes das Cinzas de Carnaval –, a 17 de fevereiro de 1830, ainda durante o mando de seu discípulo, Dom Pedro I. A *necrologia*, da qual extraímos o texto em epígrafe, publicada na capital do Império duas semanas e dias após o passamento do insigne maestro, revela-nos, então, um Marcos benigno, benemérito e brasileiro, ao ter promovido "a glória do Brasil" e ser, pois, a sua falta, neste país, "objeto de justa saudade".

Ora, de notas necrológicas não se pode esperar outra coisa senão louvores. No entanto, se, com base em uma mais ampla série de documentos, ainda que fragmentária, analisarmos a presença de Marcos Portugal no

[1] Lino de Almeida Cardoso é Doutor em Ciências (História Social) pela Universidade de São Paulo. Recentemente, desenvolveu pesquisa acadêmica, em estágio pós-doutoral, no Departamento de Música do Instituto de Artes da UNESP e chancela da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). É autor do livro *O Som social: música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX)*.

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 437-447.**

Brasil, perceberemos que, a despeito de uma literatura majoritariamente contrária – taxando-o, em suma, de prejudicial à sua terra adotiva e à "brava gente brasileira", da qual a vitimizada figura de José Maurício Nunes Garcia tornou-se emblemática –, seu papel foi, de fato, bastante neutro ou, quiçá, até realmente positivo e digno de "justa saudade".

Não foi, pois, à toa que, em 1841, em grande gala nacional, *Portogallo* tenha recebido imensa e póstuma homenagem, ao figurar entre os escolhidos para compor a seleta "Galeria do Amazonas" – e José Maurício a "do Prata" – do faustoso edifício que o público intitulou "varanda" e que o governo mandou construir no Largo do Paço para a augusta cerimônia da Sagração e Coroação de Dom Pedro II. De acordo com os diários da época, o arquiteto, Manoel de Araújo Porto-alegre, quis que "em hum dia tão faustoso e solemne" fossem recordadas as memórias "d'aquelles que tanto concorrerão para a civilisação da terra de Santa Cruz" (*O Despertador*, 02/06/1841). E o emérito Marcos Portugal então figurou entre vultos da História do Brasil, como José Bonifácio de Andrada, Anchieta, e Mem de Sá...

Mas por que razão esse maestro – que morreu constitucionalmente brasileiro e tanto fez para a "glória do Brasil"; que foi, em sua aclamada existência, até indicado a sócio correspondente de *l'Académie des Beaux-Arts* da França[2]; que recebeu, por décadas, homenagens póstumas no Rio de Janeiro[3]; e que deveria, no mínimo, figurar hoje entre os patronos da egrégia Academia Brasileira de Música – tornou-se, sem mais nem menos, um desafeto do Brasil? Que poderoso veneno histórico tem surtido efeitos tão prolongados, embevecendo tantos notórios pesquisadores até recentemente? Antídotos? Alguns os ministraram, sem dúvida, como Mário de Andrade (1928):

> A musicologia brasileira inda cochila numa caduquice de criticas puramente literarias. Se exceptuando as datas historicas faceis e as anecdotas de enfeite [...], as invejas de Marcos Portugal ante a gloria nascente de José Mauricio, a gente não sabe nada de verdadeiramente critico de scientifico de basico e principalmente de orientador sobre a musica brasileira (*Ilustração Brasileira*, 06/1928);

[2] Vale notar que *Portogallo*, diversamente do que se perpetuou na literatura, apenas foi indicado para *correspondant* da *Académie des Beaux-Arts* de *l'Institut de France* (sessão de 13/04/1816), perdendo, no entanto, o lugar para o pintor Charles Thévenin, na eleição realizada no sábado seguinte, 20/04/1816 (Leniaud 2002, II 45-46).

[3] Veja-se, por exemplo, que suas músicas continuaram por décadas sendo tocadas nas cerimônias de 1ª Ordem da Capela Imperial brasileira: "No Domingo de Paschoa ouvimos o *Victimae Pachalis* do celebre Marcos Portugal. Bem que esta composição conte mais de trinta janeiros, agrada e confirma a reputação que no seu tempo gozou aquelle compositor" (*Correio da Tarde*, 23/04/1851).

ou Viriato Correia (1920):

> As cartas que daqui escreveu [Luís Joaquim dos Santos Marrocos] ao pai e à irmã, em Lisboa, se lhe não fotografam o físico, dão-lhe o esboço palpitante da alma. Um eterno descontente, uma dessas linguas danadas, que tosam tudo, um desses veios de inveja, sempre ricos de maledicência [...] O seu rancor ao grande musico português [Marcos Portugal] desce a picuinhas, a alcunhas miúdas... (Correia 1920, 143).

Ora, foi, pois, justamente pela acrítica leitura das "epístolas viperinas" (Vasconcellos, II 65) do citado Marrocos[4] – da qual, vale lembrar, Joaquim de Vasconcellos se excetuou, logo de início – e, em menor medida, dos contraditórios *Apontamentos* de Manoel de Araújo Porto-alegre[5], que se pautou, a partir de fins do Século XIX, a decisão de cambiar-se o papel de Marcos Portugal na História do Brasil, de herói para vilão. Afinal, "ciumento", "arrogante", com seus "fumos mui subidos", anulou Sigismund Neukomm, o jovem talento Francisco Manuel da Silva e, presumidamente, outras "glórias nascentes" brasileiras, como José Maurício Nunes Garcia, em favor de artistas supostamente menores, seus protegidos, e "portugueses"[6], entre os quais, Fortunato Mazziotti e seu irmão, Simão Portugal.

---

[4] Vale lembrar, aos menos familiarizados com a História, que Luís Joaquim dos Santos Marrocos foi um funcionário público lisboeta, que, em 1811, na mesma Fragata Princesa Carlota que transportou Marcos Portugal ao Rio de Janeiro, atravessou o Atlântico, rumo à nova Corte americana. Marrocos é autor de um conjunto de mais de uma centena e meia de cartas, hoje tombadas nos arquivos da Biblioteca da Ajuda, em Portugal. Em tais documentos, já algumas vezes publicados e analisados, o bibliotecário narra aos seus familiares, de forma bastante crítica, a sua vida no Rio de Janeiro de início do século XIX, tendo como alvo frequente de suas maledicências, o companheiro de viagem, Marcos Portugal. A esse respeito veja-se, por exemplo, "Cartas de Luís Joaquim dos Santos Marrocos", 1934.

[5] Apesar de sempre ter sido um ativo defensor da memória do "grande compositor" Marcos Portugal, retratando-o, em seus célebres *Apontamentos sobre a vida e obras de José Maurício Nunes Garcia*, como "grande defensor e amigo" do compositor carioca, Porto-alegre também qualifica Marcos como "ciumento", tendo, de certa forma, atuado salientemente de modo a "annular Neucomm, e o jovem Francisco Manoel da Silva" (Porto-alegre 1856, 361-364).

[6] Note-se que tal melindrosa dicotomia tem por base as mentalidades da época e não o que a lei, em vigor àquele momento, mandava, sobre essa questão. Para tanto, cabe aqui a ressalva de que muitos "nascidos em Portugal e suas possessões", assim designados pelo artigo 6º da Constituição – chamados, às vezes, de "adotivos" ou, simplesmente, de "portugueses" –, eram, na realidade, legítimos "brasileiros", pelo menos a partir de 25 de março de 1824 (*Colecção das leis do Império do Brasil de 1824.* 1886, parte 1, 8).

Vejamos, entretanto, outro documento, de meados dos Oitocentos:

> Marcos Portugal [...] teve a franquesa de declarar, q. naõ podia competir com o P.e M.e Jose Mauricio em musica sacra, cedendo-lhe o lugar de Mestre da Capella Real, do q. se admirava naõ tendo aquele professor sahido já mais do Rio de Janeiro (*apud* Budasz 2008, 249).

Eis o primeiro ponto que pretendemos desenvolver e que traz à tona a reminiscência legada, em manuscrito de *circa* 1850, pelo Dr. Manuel Joaquim de Meneses, médico carioca e fidedigna testemunha da atividade musical no Rio de Janeiro de fins do século XVIII e início do XIX. Até hoje, tem-se muito falado do "monopólio" (Cardoso 2005, 63) que Marcos Portugal teria exercido na Capela, a partir da sua nomeação como mestre da referida instituição, em 1811, colocando então o nosso craque da música colonial, José Maurício, no banco de reservas. O fato é que durante todo o último século e até mesmo recentemente – cite-se, por exemplo, desde Guilherme de Melo (1908, 181), Luiz Heitor (Azevedo 1956, 29), Bruno Kiefer (1976, 60) até Vasco Mariz (2008, 35) –, a historiografia vem dando, com raras exceções[7], a Marcos Portugal, um cargo, que, na realidade, oficialmente, jamais ocupou: o de mestre de capela da Capela Real do Rio de Janeiro. Até mesmo Ayres de Andrade afirma, em seu superior estudo, de 1967, que a 23 de junho de 1811, pouco tempo depois de chegar ao Rio de Janeiro, Portugal teria assumido o dito emprego (Andrade 1967, I 30). Patente-se, no entanto, além de considerarmos o que diz Meneses, a ausência do nome desse compositor em todos os documentos da época que tratam do assunto, como, por exemplo, as páginas referentes à Capela Real, posteriormente Imperial, dos *Almanaques do Rio de Janeiro* de 1811, 1816, 1817, 1824 e 1827. Portugal irá constar como mestre de capela apenas do Almanaque de 1829, quando também, só então, figura como tal nas folhas de pagamentos da Capela Imperial, tombadas no Arquivo Nacional (RJ). Essa mesma ausência do nome de Marcos como mestre de capela também pode ser notada nas muitas notícias que encontramos sobre a Capela Real publicadas na *Gazeta do Rio de Janeiro*. Nenhuma delas menciona Marcos Portugal como "mestre de capela", mas sempre como "mestre de SS. AA. RR.", ou seja, professor de música dos príncipes – em especial do Príncipe Dom Pedro –, função que, diga-se a propósito, continuará desempenhando tam-

[7] Cite-se, entre os que se eximiram de tal equívoco, António Jorge Marques, certamente o mais consistente biógrafo de Marcos Portugal, dos últimos cem anos: "It is worthy of note that he was never, at least formally, *Mestre da Capela Real* [Royal Chapel Master]. All sources refer to him as *Mestre de Suas Altezas Reais*" (Marques 2005, 10).

bém durante o Império – e já para o aprendizado dos filhos de Dom Pedro I –, como atesta o Decreto de 10 de dezembro de 1824[8].

Foi, de fato, esta relação de emprego de Marcos Portugal, tratando intimamente com a realeza – Dom João e, principalmente, o Príncipe e depois Imperador, Dom Pedro I –, que certamente lhe permitiu granjear benesses e o tornou, talvez, "arrogante", no Rio de Janeiro, como fez questão de perpetuar o Visconde de Taunay, com base em Marrocos (Taunay 1895, 231). Tal atividade tomou-lhe, entretanto, muito provavelmente, tempo precioso para poder "monopolizar" a Capela. Robert Walsh, por exemplo, testemunha que Portugal auxiliava Dom Pedro "em todas as suas composições", obtendo, assim, "exclusiva consideração" deste seu grande admirador[9]. Sabemos, também, por cartas do próprio Dom Pedro, que Marcos era figura esperada no Palácio de São Cristóvão[10], onde o monarca realizava – dada a sua enorme paixão pela música – concertos e saraus. Mais um atributo a diminuir a atenção do maestro para a Capela e dar espaço à atividade de outros músicos concorrentes, fossem eles "brasileiros" ou "portugueses", como José Maurício e Mazziotti.

Assim, critique-se a historiografia, que, ao nosso ver, de maneira um tanto romântica – num arroubo demagógico de criar e perpetuar uma falsa oposição entre Portugal e Brasil, ou mesmo entre brancos e mestiços –, vem traçando como prejudicada ou diminuída a atividade artística de brasileiros natos – dos quais, pelo inegável talento, José Maurício Nunes Garcia se destaca –, em consequência exclusiva da presença, em época contemporânea, de Marcos Portugal no Rio de Janeiro[11].

Asseveremos, inicialmente, que tal prejuízo tenha um fundo de verdade, na medida em que a vinda, a partir de 1808, de uma enorme quantidade de europeus e provincianos para o Rio de Janeiro, acirrou, nesta nova capital, a disputa de espaços nas mais variadas seções ou divisões governamentais e

---

[8] *COLECÇÃO das leis do Império do Brasil de 1824* 1886, parte 2, 96.

[9] "Portugallo [*sic*], a celebrated composer, who resides at Rio, and of whom the emperor is very fond [...] and it is said, assisted the emperor in all the compositions, for which he has gained exclusive credit" (Walsh 1830, II 456).

[10] "O Marcos cá vem esta noite [...] convida o Carlos para vir ouvir. Aceite o coração deste seu constante fiel e desvelado amante. O Demonão*". CARTAS do Imperador D. Pedro I a Domitila de Castro*. Rio de Janeiro: Tip. Morais, 1896, p. 82. Quanto ao "Carlos" citado, deve ser, muito provavelmente, o cunhado de Domitila, Carlos Maria de Oliva.

[11] A esse respeito, curiosamente, o escritor capixaba José Marcelino Pereira de Vasconcellos afirma que José Maurício "Foi victima das calumnias, do desfavor e das murmurações de seus proprios compatriotas" (Vasconcellos 1868, 121).

mesmo na sociedade, como um todo. Porém, embora Marcos tenha também ocupado na Capela espaços de trabalho antes preenchidos exclusivamente por José Maurício, outros fatores, mesmo que supostos e pouco levados em consideração até hoje como parte integrante dessa história, permitem-nos, ao menos, analisar tal episódio de uma forma um pouco mais justa. Apresentemos aqui alguns deles[12].

Primeiramente, se já se constatou, pela precária análise quantitativa das obras conhecidas de Nunes Garcia, que a sua produção artística decaiu a partir de 1811, não se leva, entretanto, em consideração, que parte considerável dessas composições não trazem a marca dos anos em que foram compostas e que várias das obras de maior qualidade do padre não são de seu período dito áureo (1808-1811), imediatamente anterior, portanto, à chegada de Marcos[13]. Sobre esse tema, registre-se ainda que Porto-alegre testemunha, não uma decadência, mas, ao contrário, uma prolificidade musical de José Maurício e sua notabilização perante a opinião pública da época, mesmo após a chegada, ao Rio, de seu "rival"[14]. Enfim, note-se ainda que a natural concorrência, no que concerne aos trabalhos na Capela Real, a partir de 1811, tenha-lhe permitido, ao contrário do que se imagina, ocupar-se com outras atividades musicais de destaque – e profanas –, como, por exemplo, trabalhar, em modinhas, "algumas das odes eróticas" do Marquês de Maricá (Wolf 1863, 131) ou produzir seus célebres e infelizmente perdidos *Divertimentos* (1817). Essa pode ser também a explicação para o surgimento da ópera *Le due gemelle*, composta, segundo Porto-alegre, entre 1817 e 1821, e cuja partitura, também, de forma lamentável, se perdeu.

Ademais, se inúmeras atividades da Capela, sobretudo aquelas exclusivamente religiosas, em todas as suas ordens, nunca eram noticiadas nos periódicos e também não sobreviveram nos documentos oficiais dessa instituição, não se sabe, na realidade, quem regia e quais obras eram executadas nos serviços musicais, por exemplo, da Páscoa, do Natal (1.ª ordem), da

---

[12] Tais argumentos já foram por nós explicitados em diversas oportunidades, desde 2004, e se acham, em sua última versão, no livro (Cardoso 2011, 194-201).

[13] Cf. Mattos 1997, 87-93.

[14] "La cour, surprise, appelait à grands cris Marcos Portugal; il arrive, et se trouve face à face avec son rival imberbe, qui n'a jamais vu ni l'Italie, ni même l'Europe. La lutte commence, l'envie fermente dans le cœur du Portugais; mais le génie du Brésilien était tellement hors de ligne, ses compositions se multipliaient avec tant de rapidité, que l'opinion publique se prononça pour lui. Il y avait pourtant de l'agrément dans le faire de Marcos; mais son style était mesquin, et sa musique, la même au théâtre qu'à l'église. José Mauricio, lui, était doué d'une exquise sensibilité, la nature semblait pleurer dans ses notes mélodieuses, et elles réveillent encore aujourd'hui dans l'ame toute l'émotion qu'il éprouvait en les traçant" (Porto-alegre 1834, I 50-51).

Circuncisão, de Ramos (2.ª ordem) e de tantas outras funções religiosas de pompa. É possível, até mesmo, que a condição eclesiástica de José Maurício lhe desse certa prerrogativa de, ao menos, dirigir – e dirigir "gloriosamente" a despeito de seu estado de saúde "arruinado", como publicou Neukomm, na Alemanha, em 1820[15] – a música nessas ocasiões igualmente importantes. O fato de a *Gazeta do Rio de Janeiro* indicar uma forte predominância de Marcos Portugal apresentando suas obras e regendo a Capela nos aniversários, nascimentos e casamentos dos membros da família real[16] também não é indicativo cabal de que José Maurício esteve completamente distanciado das cerimônias "de vulto", como concluiu Ayres de Andrade[17]. Outras fontes, como as *Memórias* do Padre Perereca, contradizem tal afastamento completo, dando-nos indícios, inclusive, de que os eventos promovidos pelo Senado da Câmara do Rio de Janeiro tinham, preferencialmente, a presença do padre como diretor artístico (Santos 1825, II 17-18 e 361-362).

Da mesma forma, quando se afirma que a atividade de José Maurício decaiu no momento em que Marcos supostamente lhe roubou espaço de atuação, não se apresenta, em contrapartida, um consistente conjunto de ações musicais que o próprio compositor lisboeta teria desenvolvido no Rio de Janeiro, além das sabidas apresentações de algumas de suas obras sacras na Capela, registradas nas esparsas notícias da *Gazeta*[18], em alguns depoi-

---

[15] "Bey der Ankunft des Hofes in Brasilien erhielt er die Stelle als Kapellmeister der königl. Kapelle, welcherer, seiner zerrütteten Gesundheit ungeachtet, noch immer rühmlichst vorsteht" (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 19/07/1820).

[16] Não apenas a *Gazeta* nos indica que Marcos Portugal tinha a prerrogativa de dirigir a Capela quando da presença do Rei à missa, nos grandes dias de festa. Essa também foi a impressão que nos deixou o alemão Theodor von Leithold, quando da sua estada no Rio de Janeiro em 1819: "Besucht der König die Messe an großen Festtagen, so dirigirt der bekannte Kapellmeister am portugiesischen Hofe, Markus Portogallo..." (Leithold 1820, 137).

[17] "A presença de Marcos Portugal na Capela Real a tal ponto se fazia sentir absorvente, que José Maurício viu-se relegado a um plano secundário. Nem uma só vez o seu nome vem citado na Gazeta do Rio de Janeiro, jornal oficial, como tendo ele atuado em cerimônia de vulto" (Andrade 1967, I 31-32). Note-se que Andrade chega a esboçar certa desconfiança quanto à veracidade e à efetividade das intrigas de Marcos Portugal em relação a José Maurício: "Por mais que se queira considerar válida tal interpretação dos fatos, não é possível deixar de reconhecer que ela se apoia em tradição um tanto precária" (*ibid.*). Porém, sua crítica, nesse sentido, não se desenvolve e suas conclusões, baseadas em documentação parcial, acabam apenas corroborando a visão, já consagrada à época, de que a presença de Marcos teria anulado a de José Maurício.

[18] Embora o nome de Marcos Portugal apareça na *Gazeta do Rio de Janeiro*, em quantidade efetivamente muito superior à de colegas, como José Maurício, vale notar

mentos de viajantes e nas folhas de rosto de algumas de suas solfas que subsistiram[19]. Na realidade, muito se fala e pouco se sabe, como já vimos, sobre o real peso participativo de Marcos Portugal no cenário musical carioca como um todo, mormente o profano. Quanto a esse último aspecto, não se tem conhecimento, por exemplo, de que esse internacionalmente conhecido compositor de óperas tenha escrito qualquer nova partitura para o Teatro de São João ou para o de São Pedro de Alcântara. De 1811 a 1830, sabe-se, ao certo, que – embora a documentação a respeito seja deveras parcial e outras fontes ainda possam nos surpreender, como mesmo David Cranmer (2010) nos aponta – apenas quatro de suas óperas teriam sido encenadas nos principais palcos cariocas, todas composições já conhecidas na Europa. Raros depoimentos sobre o assunto, como o do já mencionado reverendo Walsh e do mineralogista alemão Wilhelm von Feldner, apenas fortalecem uma hipótese: a de que este "celebrado compositor" tenha levado no Teatro do Rio outras de suas "diversas óperas excelentes"[20], por exemplo, *L'oro non compra amore* ou *Artaserse*, já que foram impressos libretos para ambas estas óperas, no Rio de Janeiro, à época da permanência da corte portuguesa nesta cidade. Contudo, se é, pois, fato, que Portugal não compôs nenhuma ópera nova para o principal palco carioca, este até fica atrás de Garcia sob tal aspecto, visto que o último, como nos informa Manoel de Araújo Porto-alegre, teria escrito ao menos uma ópera para o São João: *Le due gemelle* (Porto-alegre 1856, 361).

---

que o número absoluto de menções àquele compositor, em quase quinze anos de publicação (1808-1822), não passa de uma vintena. Isso demonstra a limitada capacidade desta fonte em fornecer uma verdadeira compreensão da atividade musical no Rio de Janeiro desse período.

[19] Algumas partituras manuscritas de Marcos, provenientes do Rio de Janeiro e tombadas atualmente na Biblioteca da Ajuda (Portugal), ainda nos permitem acesso a informações complementares, embora, também, pela pouca monta, não possam, de forma alguma, estabelecer qualquer novidade, a não ser corroborar a ideia de que a atividade compositiva de Marcos Portugal no Rio de Janeiro se circunscreveu ao universo da Capela Real (Cf. Santos 1968 e Sarrautte 1972).

[20] "He has produced several fine operas, performed at the Rio theatre" (Walsh 1830, II 456). Note-se, no entanto, que usando o dúbio verbo *to produce*, Walsh não deixa claro se as "*fine operas*" eram de autoria do compositor português ou suas interpretações – como regente – de obras de outros autores. Quanto à informação de Feldner, ainda mais lacônica, esta apenas menciona Portugal ao lado de Rossini e Coccia como alguns dos compositores "provavelmente" executados na Ópera do Rio de Janeiro, quando da sua longa permanência no Brasil, na década de 1810: "... Italienische Opern [...] weiß ich nicht zu beurtheilen, doch hörte ich wohl, dass man nur Stücke von Marcos Portogallo, Rossini, Coccia u. s. w. gab" (Feldner 1828, II 229).

Enfim, o que se percebe, então, pelos traços documentais da época, é que se Portugal tentou anular seus rivais na Capela, não conseguiu[21]; se "queria" ocupar a direção do Teatro do Rio de Janeiro, tal desejo ficou no tempo imperfeito do verbo[22]. E, portanto, sua mais relevante atividade no Brasil foi, muito provavelmente, ter ocupado, durante quase vinte anos, um lugar especial na intimidade de Dom Pedro I e, com toda a certeza, ter defendido institucionalmente o desenvolvimento da música, como um todo, em seu conturbado – e, de fato, filarmônico – governo[23]. Daí concluirmos nosso ensaio com as palavras de Moreira de Azevedo (1866):

> Vamos agora levantar a lousa que fecha o tumulo de um artista, cujo nome é ainda hoje repetido com saudade entre os sons harmoniosos da orchestra [...] Apezar de haver nascido no velho mundo, viveu Marcos vinte annos no Brasil, amou a terra americana, n'ella deixou filhos, e cooperou para o desenvolvimento da musica entre nós... (Azevedo 1866)

[21] O depoimento anônimo que se segue, redigido possivelmente por Neukomm e publicado, em 1820, na já mencionada *Allgemeine musikalische Zeitung*, de Leipzig, traz a informação de que embora Marcos Portugal "não permitisse de bom grado a estréia de outra música ao lado da sua", isso não impediu que o *Requiem* de Mozart tivesse sido levado "com felicíssimo sucesso" na Capela Real. Além disso, esperava-se "para breve, mediante o empenho de Neukomm e do padre Maurício, a audição da *Criação* de Haydn": "Von der königl. Kapelle ist kürzlich das Mozartische *Requiem* mit sehr glücklichem Erfolg gegeben worden, und, obgleich der hiesige erste Kapellmeister Marco Portogallo nicht gern andere Musik neben der seinigen aufkommen lässt, haben wir doch Hoffnung, nächstens durch Hrn. Neukomm und des Pater Mauritius Bemühungen auch Haydns *Schöpfung* zu hören" (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 07/06/1820). O já mencionado von Leithold nos informa que, em 1819, ouviu na Capela, "executadas com muita precisão", obras de Portugal, bem como de Neukomm e Mozart: "Die Messen von Mozart, Marcus Portogallo und von Neukomm wurden mit vielen Präcision ausgeführt" (Leithold 1820, 137).

[22] Veja-se, por exemplo, que Luís dos Santos Marrocos, em uma de suas cartas ao pai, de 28 de setembro de 1813, utiliza o verbo "querer" no imperfeito ao comentar que, do "novo teatro [...] feito à imitação e grandeza de S. Carlos, a troco de despesas incríveis, queria Marcos ser despótico diretor com 2:000$000 r.^{s} além de benefícios e o melhor camarote da boca" ("Cartas de Luís Joaquim dos Santos Marrocos […]" 1934, 160.) O lugar pretendido acabou ocupado por Bernardo José de Souza Queiroz. Marcos limitou-se, quando muito, a promover a censura dos espetáculos nos dias em que Dom João ali comparecesse.

[23] A esse respeito, cf. o capítulo "O adeus do Príncipe filarmônico" (Cardoso 2011, 279-310).

Bibliografia

Almanaque da Cidade do Rio de Janeiro para o ano de 1811. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 282, 1969.

Almanaque da Cidade do Rio de Janeiro para o ano de 1816. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 268, 1965.

Almanaque da Cidade do Rio de Janeiro para o ano de 1817. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 270, 1966.

Almanaque da Cidade do Rio de Janeiro para o ano de 1824. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 278, 1968.

Almanaque da Cidade do Rio de Janeiro para o ano de 1827. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 300, 1973.

Almanaque imperial do comércio e das corporações civis e militares do Império do Brasil. Rio de Janeiro: Em Casa de P. Plancher-Seignot, 1829.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 2 v.

AZEVEDO, Luís Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil, 1800-1950*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. "Os túmulos de um fausto". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Garnier, v. 29, segunda parte, 290-291, 1866.

BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa*. Curitiba: Deartes UFPR, 2008.

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

CARDOSO, Lino de Almeida. *O Som social: música, poder e sociedade no Brasil. Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Edição do Autor, 2011.

"Cartas de Luís Joaquim dos Santos Marrocos escritas do Rio de Janeiro à sua família em Lisboa de 1811 a 1821". *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, v. 56, 1934.

Cartas do Imperador D. Pedro I a Domitila de Castro. Rio de Janeiro: Tip. Morais, 1896.

Colecção das leis do Império do Brasil de 1824: Constituição Política do Império do Brasil. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1886, parte 1.

Colecção das leis do Império do Brasil de 1824. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886, parte 2.

CORREA, Viriato. *Histórias da nossa história*. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1920.

CRANMER, David. A música dramática de Marcos Portugal no Rio de Janeiro: contextualização e novos dados. *Revista brasileira de Música*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010, 55-65.

FELDNER, Wilhelm Christian Gotthelf von. *Reisen durch mehrere Provinzen Brasiliens. Aus seinen nachgelassenen Papieren*. Liegnitz: E. D'oench, 1828, v. 2.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira dos primórdios ao início do Século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

LEITHOLD, Theodor von. *Meine Ausflucht nach Brasilien oder reise von Berlin nach Rio de Janeiro und von dort zurück*. Berlin: Maurerschen Buchhandlung, 1820.

LENIAUD, Jean-Michel (org.). *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*. Paris: École des Chartes, 2002.

MARIZ, Vasco. *A Música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

MARQUES, Antonio Jorge. "D. João VI and Marcos Portugal: the Brazilian Period". Simpósio internacional "Music and Culture in the imperial court of João VI in Rio de Janeiro". Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies, University of Texas, Austin, 2005.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia.* Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

MELO, Guilherme Teodoro Pereira de. *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais ate o primeiro decênio da República*. Bahia: Tip. de São Joaquim, 1908.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e obras do Padre José Maurício Nunes Garcia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, v. 19, 1856.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo; HOMEM, Francisco de Sales Torres; MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. "Résumé de l'histoire de la littérature, des sciences et des arts au Brésil". *Journal de l'Institut Historique*. Paris: P. Baudouin, v. 1, 1834.

SANTOS, Luís Gonçalves dos. *Memórias para servir à história do Reino do Brasil, divididas em três épocas da felicidade, honra e glória; escritas na Corte do Rio de Janeiro no ano de 1821, e oferecidas a S. Majestade El Rei Nosso Senhor o Senhor D. João VI*. Lisboa: Impressão Régia, 1825.

SANTOS, Mariana Amélia Machado. *Biblioteca da Ajuda. Catálogo de música manuscrita*. Lisboa: A Biblioteca, 1968.

SARRAUTTE, Jean-Paul. "Marcos Portugal au Brésil". *Arquivos do Centro Cultural Português*. Lisboa: A fundação, v. 4, 1972.

TAUNAY, Visconde de. "O Padre José Maurício". *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 231, 1895.

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os músicos portugueses.* Porto: Imprensa portuguesa, 1870.

VASCONCELLOS, José Marcelino Pereira de. *Seleta brasiliense: ou, Notícias, descobertas, observações, fatos e curiosidades em relação aos homens, à história e coisas do Brasil.* Rio de Janeiro: Tip. Universal de Laemmert, 1868.

WALSH, Robert. *Notices of Brazil in 1828 and 1829*. London: F. Westley and A. H. Davis, 1830.

WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire. Histoire de la littérature brésilienne suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens*. Berlin: A. Asher & Co., 1863.

APÊNDICE
ESTREIAS DE ÓPERAS E SERENATA: ELENCOS E FONTES PRINCIPAIS

David Cranmer
Simão Marcelino e Carmo

Na listagem que se segue, os nomes dos intervenientes encontram-se como nos libretos donde foram tirados, não tendo sido harmonizados entre si em termos ortográficos a não ser em casos de lapsos de impressão evidentes. Podem existir, portanto, variantes entre uma entrada e outra ou entre os libretos citados e outras fontes.

1790 *A noiva fingida*

Lisboa, Teatro do Salitre

Elenco *Diogo da Silva* (D. Calanzano), *Antonio Manoel Cardoso* [*Nobre*] (D. Clicerio), *José dos Santos* (D. Nardo), *Antonio José da Serra* (Olimpia), *Victorino José Leite* (Ortencia), *Victor Profirio de Borja* (Dorinda), *José Arsenio da Costa* (Mingoto)

Fontes musicais –

Libreto (trad. de *Le trame deluse*, de Giuseppe Maria Diodati) *I-Rsc*, *P-Cul*, *Ln*; Ms *P-Ln* Cód. 1396

1790 *Os viajantes ditosos*

Lisboa, Teatro do Salitre

Elenco *Victorino José Leite* (Betina), *José dos Santos* (Janeto), *Antonio Manoel Cardoso Nobre* (D. Gastão), *Francisco Manoel Madeira* (D. Izabel), *Diogo da Silva* (Pancracio), *José Arsenio da Costa* (Pasquino), *Victor Profirio* [*de Borja*] (Laureta)

Fontes musicais (trecho) *P-VV*

Libreto (trad. de *I viaggiatori felici*, de Filippo Livigni) *I-Rsc*, *P-Cug*

***Marcos Portugal: uma reavaliação*, Lisboa, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 449-460.**

1791 *O lunatico illudido*

Lisboa, Teatro do Salitre

Elenco *Diogo da Silva* (Credulo), *Francisco Manoel Madeira* (Clarisse), *João Ignacio* (Flaminia), *Antonio Manoel* [*Cardoso Nobre*] (Ernesto), *José dos Santos* (Eclitico), *Victorino José Leite* (Salafraria), *José Arsenio da Costa* (Carapetão)

Fontes musicais –

Libreto (trad. de *Il mondo della luna*, de Carlo Goldoni) *I-Rsc*; Ms *P-Ln* Cód. 1396

1793 Primavera (8 maio) *Le confusioni della somiglianza, o siano i due gobbi*

Florença, Teatro degl'Intrepidi detto della Pallacorda

Elenco não indicado no libreto. Companhia (conforme Carvalhaes 1910): Maria Camilla Guidi (*1.ª buffa assoluta*), Luigi Bruschi (*1.º mezzo carattere*), Carlo Angrisani (*1º buffo caricato*), Giovanna Pastorelli (*2.ª buffa*), Francesca Brizzi (*altra 2.ª buffa*), Antonio Brizzi (*altro buffo caricato*), Felice Angrisani (*2.º buffo*). Personagens (conforme libreto): Costanza, Cleante, Rosignolo, Pandolfo, Rosaura, Lisetta, Lucindo, Trastullo

Fontes musicais *A-KR*, *Wn*, *D-Dl*, *Hs*, *E-Mc*, *F-Pc*, *GB-Lbl*, *I-Fc*, *Rsc* (Ass)

Libreto (Cosimo Mazzini) *I-Bc*, *Fc*, *Rsc*, *Rvat*

1793 Outono (22 outubro) *Cinna*

Florença, Teatro della Pergola

Elenco *Antonio Gardigiani* (Ottaviano), *Angela Perini* (Scribonia), *Girolamo Bravura* (Cinna), *Teodosia Feraglia* (Livia), *Pietro Bonini* (Murena), *Francesco Cafforin* [*Gafforini*] (Agrippa)

Fontes musicais *I-Fc*

Libreto (Angelo Anelli) *I-Bc*, *Fc*, *Fn*, *US-Wc*

1794 Carnaval (4 janeiro) *Rinaldo d'Aste*

Veneza, Teatro San Moisè

Elenco *Anna Nava* (Fiorina), *Teresa Cappelletti* (Clelietta), *Domenico Madrigali* (Berto), *Gianbattista Brocchi* (D. Onorio), *Felice Simi* (Rinaldo)

Fontes musicais *I-Gl*, *Fc*

Libreto (Giuseppe Maria Foppa) *F-Pn*, *I-Bc*, *Fc*, *Mb*, *Mr*, *Rsc*, *Vcg*, *Vnm*, *US-BE*, *Wc*

1794 Carnaval (4 janeiro) *Lo spazzacamino principe*

Veneza, Teatro San Moisè

Elenco *Felice Simi* (Il principe di Mont'albore), *Anna Nava* (Rosina), *Teresa Cappelletti* (D. Flora), *Giambattista Brocchi* (Pierotto), *Domenico Madrigali* (D. Fabio/Balsamico), *Petronio Cappelletti* (Giannino)

Fontes musicais *A-Wn*, *F-Pc*, *I-Fc* (2 exemplares), *PAc*, *Mr* (cópia desta fonte em *US-Wc*)

Libreto (Giuseppe Maria Foppa) *F-Pn*, *I-Mb*, *Mr*, *Rsc*, *Vcg*, *Vnm*, *US-Wc*

1794 Carnaval (8 fevereiro) *Demofoonte* (1.ª versão)

Milão, Teatro alla Scala

Elenco *Gustavo Lazzarini* (Demofoonte), *Giuseppa Grassini* (Dircea), *Maria Tadelieri* (Creusa), *Luigi Marchesi* (Timante), *Giuseppe Battazzi* (Cherinto), *Gaetano de Paoli* (Matusio), *Giusepp'Antonio Fedeli* (Adrasto), [N. N.] (Olinto)

Fontes musicais *B-Bc*, *I-Mr* (cópia desta fonte em *US-Wc*)

Libreto (Pietro Metastasio) *B-Bc*, *Br*, *C-Tu*, *I-Bc*, *Fc*, *Fm*, *Mc*, *Ms*, *PAc*, *Rn*, *Rsc*, *Vc* (Torrefranca), *Vgc*, *Vnm*, *US-AUS*, *BE*, *Wc*

1794 Primavera *La vedova raggiratrice, o siano i due sciocchi delusi*

Florença, Teatro della Pergola

Elenco *Anna Benini* (Adelinda), *Vincenzio Aliprandi* (Giocondo), *Fausto Borselli* (Inedia), *Lorenzo Cipriani* (Fastidio), *Anna Moltz* (Livia), *Maria Veccelli* (Dorina), *Filippo Senesi* (Trappola)

Fontes musicais *D-Dl*, *I-Fc*

Libreto (anónimo) *I-Bc*, *Fc*

1795 Carnaval *Lo strattagemma, ossiano i due sordi*

Florença, Teatro degl'Intrepidi detto della Pallacorda

Elenco *Teresa Oltrebelli Massai* (Ernestina), *Maria Anna Moltz* (La Contessa), *Niccola Ghellini* (Giulietto), *Lodovico Verri* (Niccolò), *Filippo Fragni* (Nardo), *Giovanni Barzaga Galanti* (Gottardo)

Fontes musicais –
Libreto (C[osimo] M[azzini]) *D-B, I-Bc, Rsc*

1795 *L'avventuriere*
Florença, teatro particular

Elenco -

Fontes musicais *Obra perdida*
Libreto -

1796 "seconda opera" *L'inganno poco dura*
Nápoles, Teatro de' Fiorentini

Elenco *Irene Tomeoni Dutilieu* (Dorilla), *Rosa Canzoni* (Silvietta), *Marianna Muraglia* (Lesbina), *Gennaro Luzio* (D. Marzullo), *Luigi Martinelli* (Rosto), *Andrea Ferraro* (Galafrone), *Antonio Benelli* (Cav. Lindoro)

Fontes musicais *I-Nc*
Libreto (Saverio Zini) *I-Mc, Nc, Vgc*

1796 Primavera (28 março) *Zulima*
Florença, Teatro della Pallacorda

Elenco *Cammilla Balzamini* (Zulima), *Antonio Coldani* (Osmano), *Luigi de Santis* (Ramiro), *Angiola Coldani* (Idalba), *Ansano Ferracuti* (Arsame)

Fontes musicais *F-Pn*, *I-Fc* (2 exemplares), *Mc*
Libreto (Francesco Gonella di Ferrari) *I-Bc*, *Fc*, *Fm*, *Fn*, *Rsc*, *Vgc*, *Vnm*, *US--Wc*

1796 Outono (5 outubro) *La donna di genio volubile*
Veneza, Teatro San Moisè

Elenco *Anna Morichelli Bosello* (La Contessa), *Luigi Raffanelli* (Cecco), *Loretto Olivieri* (D. Coriolano), *Eliodoro Bianchi* (Il Cavaliere), *Elisabetta Gafforini* (Ghitta), *Marianna Gafforini* (Lauretta), *Giuseppe Cicarelli* (D. Cicinio), *Pietro Righetti* (D. Salustio)

Fontes musicais *A-Wgm*, *D-Dl*, *E-Mc*, *I-Fc*, *Mr*, *Rsc*, *P-Pcp*, *US-Bp*
Libreto (Giovanni Bertati) *F-Pn*, *I-Fm, Pci, Rc*, *Rsc*, *Vcg*, *Vgc*, *P-Cul*, *US--BE*, *Wc*

1797 Primavera (17 abril) *Il ritorno di Serse*

Florença, Teatro degl' Intrepidi detto della Pallacorda

Elenco *Cammilla Balzamini* (Argenide), *Domenico Mombelli* (Serse), *Giovanni Zamperini* (Sebaste), *Antonio Parlamagni* (Meraspe), *Rosa Mora* (Barsene), *Fortunata Formigli* (Selinda)

Fontes musicais *I-Fc*, *Mr*, *PAc*; rev. (1804) *P-VV*

Libreto (Francesco Gonella di Ferrari) *I-Fc*, *Rsc*

1797 Outono (22 outubro) *Le donne cambiate*

Veneza, Teatro San Moisè

Elenco *Teresa Strinasacchi* (La Contessa Ernesta), *Luigi Raffanelli* (Biagio), *Giambattista Brocchi* (Il Conte Fricandò), *Luigi Bruschi* (Lucindo), *Giacomo Zamboni* (Pipo), *Teresa Strinasacchi* (Carlotta)

Fontes musicais *D-Dl*, *Hs*, *E-Mc*, *F-Pc*, *I-Fc*, *P-VV* (com texto em português)

Libreto (Giuseppe Maria Foppa) *A-Wmi*, *Wu, I-Mb*, *Vcg*, *Vnm*

1798 Carnaval (16 janeiro) *Fernando nel Messico*

Veneza, Teatro in San Benedetto

Elenco *Margarita Delicati* (Telasco), *Elisabetta Billington* (Zulmira), *Domenico Mombelli* (Zorambo), *Filippo Martinelli* (Fernando), *Paola Baldovini* (Aciole), *Domenico Nale* (Alvaro)

Fontes musicais *GB-Lbl*; rev. (1805) *P-La* (ato I), *P-VV* (ato II)

Libreto (Filippo Tarducci) *I-Bc*, *Mb*, *Ms*, *Mt*, *Rsc*, *Vcg*, *Vgc*, *Vnm*, *US-Wc*

1798 Carnaval (5 fevereiro) *La maschera fortunata*

Veneza, Teatro San Moisè

Elenco *Giambattista Brocchi* (Niccolò), *Michele Vaccani* (Fulvio), *Teresa Strinasacchi* (Nerina), *Teresa Scaramella* (Lucinda), *Luigi Bruschi* (Dorante), *Luigi Raffanelli* (Tribolo)

Fontes musicais *E-Mc*, *F-Pc*, *I-Fc*

Libreto (Giuseppe Maria Foppa) *A-Wn*, *BR-Rn*, *I-Bc*, *Mb*, *Rsc*, *Vcg*, *Vnm*

1798 Primavera/Verão *L'equivoco in equivoco*

Verona, Teatro Filarmonico

Elenco *Giambattista Brocchi* (Bambinone), *Rosa Canzoni* (Sofia), *Teresa Strinasacchi* (Fiorina), *Antonio Berini* (Ortensio), *Luigi Raffanelli* (Tintinnino), *Vincenzo Zanardi* (Occhiobello), *Luigi Zola* (Fabio)

Fontes musicais *E-Mc* (versão revista em 1 ato)

Libreto (Giuseppe Maria Foppa) *I-Mcom*, *Vcg*, *Vgc*, *VEc*

1798 Outono (2 de setembro) *Gli Orazi e i Curiazi*

Ferrara, Teatro Novo

Elenco [*N.N.*] (Oracolo), *Domenico Nale* (Tullo Ostilio III), *Pietro Righi* (Publio Orazio), *Matteo Babbini* (Marco Orazio), *Giuseppa Grassini* (Orazia), *Domenico Mombelli* (Curiazio), *Giacinta Bigi* (Sabina), *Michele Cavarra* (L'Augure), *Pietro Zappini* (Licinio), *Michele Cavarra* (Il Sacerdote)

Fontes musicais *I-Fc*; ("Frenar vorrei le lagrime" *I-Fc*, *Mc*, *OS*, *Rc*)

Libreto (Antonio Simeone Sografi) *I- Bc*, *Fm*, *FEc*, *Rsc*, *Vgc*, *US-BE*

1798 Outono (30 outubro) *La madre virtuosa*

Veneza, Teatro San Moisè

Elenco *Teresa Strinasacchi* (Amalia), *Rosa Sberna* (Sofia), *Antonio Berini* (Conte di Belforte), *Giuseppe Cicerelli* (Isidoro), *Rosa Canzone* (Aurelia), *Gio:*[Giovanni] *Battista Brocchi* (Leggiadria), *Luigi Raffanelli* (Taccone)

Fontes musicais *E-Mc*

Libreto (Giuseppe Maria Foppa) *A-Wn*, *I-Bc*, *Mb*, *Pci*, *Rsc*, *Vcg*, *Vgc*, *Vnm*

1798 (26 dezembro) 1799 Carnaval *Alceste*

Veneza, Teatro La Fenice

Elenco *Andrea Martini* (Admete), *Giuseppa Grassini* (Alceste), *Filippo Martinelli* (Licomede), *Francesco Desirò* (Stratone), *Antonio Brizzi* (Ercole), *Chiara Ciccerelli* (Aspasia), *Giuseppe Desirò* (Sacerdote d'Apollo), *Carlo Borsarj* (Talenio), *Gio: Battista Zanardi* (Un Argonauta)

Fontes musicais *I-Mr*

Libreto (Antonio Simeone Sografi) *F-Pn*, *I-Bc*, *Mb*, *PAc*, *Rsc*, *Vcg*, *US-CA*, *Wc*

1798 Outono (31 outubro) *Non irritar le donne, ossia il chiamantesi filosofo*

Veneza, Teatro in San Benedetto

Elenco *Teresa Strinasacchi* (La Contessa), *Luigi Raffanelli* (Aristo), *Gio: Battista Brocchi* (Il Barone), *Antonio Berini* (Lucindo), *Rosa Canzone* (Giacinta), *Giuseppe Cicerelli* (D. Armidoro), *Federico Cajani* (Fabio)

Fontes musicais *F-Pc*, *I-Fc*

Libreto ([Carnaval de 1799 no T. San Moisè] Giuseppe Maria Foppa) *A-Wn*, *I-Mb*, *Vcg*, *US-Wc*

1799 (26 dezembro) 1800 Carnaval *La pazza giornata, ovvero il matrimonio di Figaro*

Veneza, Teatro in San Benedetto

Elenco *Domenico Mombelli* (Il Conte D'Almaviva), *Teresa Strinasacchi* (La Contessa Rosina), *Luigi Raffanelli* (Figaro), *Gio: Battista Brocchi* (D. Basilio), *Giulia Ronchetti* (Cherubino), *Lucia Poleti* (Marcellina), *Carlo Giura* (Bartolo), *Domenico De Angelis* (Antonio), *Maria Marcolini* (Cecchina), *Gio: Battista Brocchi* (D. Gusmano)

Fontes musicais *F-Pc*, *I-Fc*; (trechos) *A-Wn*

Libreto (Gaetano Rossi) *F-Pn*, *I-Bc*, *Pci*, *PAc*, *Rsc*, *Vgc*, *Vnm*, *US-BE*, *Wc*

1800 Carnaval (13 de fevereiro) *Idante, ovvero i sacrifici d'Ecate*

Milão, Teatro alla Scala

Elenco *Luigi Marchesi* (Idante), *Camilla Balsami* (Zamea), *Giacomo David* (Kaibar), *Filippo Boccucci* (Faone), *Maria Menghini* (Esilla), *Paolo Ferrario* (Gonippo)

Fontes musicais *I-Mr*

Libreto (Giovanni Federico Schmidt) *C-Tu*, *D-Mbs*, *I-Bc*, *Fc*, *Fm*, *Mc*, *Mcom*, *Ms*, *Nc*, *Rn*, *Rsc*, *Tn*, *Vgc*, *Vnm*, *P-Cul*, *US-Wc*

1793-1800 *La villa* (referida na *Relação Autógrafa*)

Itália

Elenco –

Fontes musicais *Obra perdida*

Libreto (?) –

[**1793-1800**] *L'amore industrioso*

?

Elenco –

Fontes musicais (trecho) *P-Ln* (redução para canto e piano); (trecho) *I-Fc* e *I-Rsc* (Ass) in *Il tutore e la pupilla*

Libreto (?) –

1800 Inverno (21 dezembro) *Adrasto re d'Egitto*

Lisboa, Teatro de São Carlos

Elenco *Vincenzo Pra*[*u*]*n* (Adrasto), *Girolamo Crescentini* (Learco), *Luigia Gerbini* (Delmita), *Domenico Neri* (Lisimaco), *Pietro Bonini* (Arsinda), *Giuseppe Tavani* (Laconte), *Gaetano Neri* (Filogeo)

Fontes musicais (trechos) *P-Ln*, *I-Bc, PAc, Rsc* (Ass)

Libreto (Giovanni de Gamarra, mod. Giuseppe Caravita) *I-Rsc*

1801 Inverno (23 dezembro) *La morte di Semiramide*

Lisboa, Teatro de São Carlos

Elenco *Angelica Catalani* (Semiramide), *Girolamo Crescentini* (Arsace), *Vincenzo Praun* (Seleuco), *Domenico Neri* (Mitrane), *Filippo Senesi* (Oroe), *Giuseppa Pelliccioni* (Azema)

Fontes musicais *P-Ln*, *P-La*

Libreto (Antonio Simeone Sografi, mod. Giuseppe Caravita) *I-Rsc*, *Vnm*, *P--Ln*

1802 Carnaval (19 fevereiro) *La Zaira*

Lisboa, Teatro de São Carlos

Elenco *Girolamo Crescentini* (Orosmano), *Gaetano Neri* (Lusignano), *Angelica Catalani* (Zaira), *Vincenzo Praun* (Nerestano), *Camilla Berberis* (Fatima), *Paolo Boscoli* (Corasmino), *Filippo Senesi* (Castiglione), *Domenico Neri* (Gilberto), *Michele Bologna* (Selimo)

Fontes musicais (trechos) *P-Ln*; rev. (1804) *P-La*; ("Frenar vorrei le lagrime" *B-Bc*, *I-Nc*)

Libreto (Mattia Botturini, mod. Giuseppe Caravita) *I-Rsc*, *P-Ln* (Fundo TSC)

1802 Inverno *Il trionfo di Clelia*

Lisboa, Teatro de São Carlos

Elenco *Pietro Angelelli* (Porsenna), *Pompilio Panizza* (Tarquinio), *Angelica Catalani* (Clelia), *Michele Bologna* (Lucio Flavio), *Girolamo Crescentini* (Orazio), *Giuseppa Pelliccioni* (Berenice), *Giuseppa Gianfardini* (Erennia), *Filippo Senesi* (L'Augure)

Fontes musicais (trechos) *E-Mc*, *I-Baf*, *Nc*, *P-Ln*, *US-Wc*

Libreto (Antonio Simeone Sografi, mod. Giuseppe Caravita) *I-Rsc*, *P-Ln* (Fundo TSC)

1803 Carnaval *La Sofonisba*

Lisboa, Teatro de São Carlos

Elenco *Angelica Catalani* (Sofonisba), *Giuseppa Pelliccioni* (Arisbe), *Girolamo Crescentini* (Massinissa), *Paolo Boscoli* (Osmida), *Vicenzo Praun* (Scipione), *Filippo Senesi* (Emilio)

Fontes musicais (trechos) *E-Mc*, *US-Wc*

Libreto (Abate del Mare, mod. Giuseppe Caravita) *I-Rsc*, *P-Ln* (Fundo TSC)

1804 "Inverno" [Carnaval?] *L'oro non compra amore*

Lisboa, Teatro de São Carlos

Elenco *Vincenzo Praun* (Alberto), [N. N.] (Pasquale), *Elisabetta Gafforin* (Lisetta), *Francesco Gafforin* (Cecchino), *Orsola Palmini* (Dorina), *Giuseppe Naldi* (Giorgio), *Maria Giuliani* (Carlotta), *Filippo Senesi* (D. Casalicchio)

Fontes musicais *E-Mc*, *F-Pc*, *GB-Lcm*, *I-Mr*, *Nc*, *P-Lant* (ato I*)*, *VV* (ato II), *US-Bu*

Libreto (Angelo Anelli, mod. Giuseppe Caravita) *P-Cul*

1804 Inverno (dezembro) *La Merope*

Lisboa, Teatro de São Carlos

Elenco *Angelica Catalani* (Merope), *Pietro Mattucci* (Timante), *Domenico Mombelli* (Polifonte), *Ludovico Olivieri* (Adrasto), *Giuseppa Pelliccioni* (Ismene), *Gaetano Neri* (Polidoro), *Felippo Senesi* (Nearco)

Fontes musicais *P-La*

Libreto (Mattia Botturini, mod. Giuseppe Caravita) *I-Rsc*, *P-Ln* (Fundo TSC)

1805 Inverno ([30 novembro]) *Il duca di Foix*

Lisboa, Teatro de São Carlos

Elenco *Domenico Mombelli* (Carlo), *Angelica Catalani* (Amelia), *Pietro Matucci* (Vamiro), *Ludovico Olivieri* (Lisois), *Rosa Fiorini* (Sofia), *Pietro Bonini* (Mongal), *Domenico Neri* (Dangeste)

Fontes musicais (trecho) *P-Ln*, *US-Wc*

Libreto (Giuseppe Caravita) *I-Rsc*, *P-Ln* (Fundo TSC)

1805 Inverno[1] *Ginevra di Scozia*

Lisboa, Teatro de São Carlos

Elenco *Gaetano Neri* (Il Re di Scozia), *Angelia Catalani* (Ginevra), *Domenico Mombelli* (Polinesso), *Pietro Matucci* (Ariodante), *Ludovico Olivieri* (Lurcanio), *Orsola Palmini* (Dalinda), *Michele Bologna* (Vafrino), *N. N.* (Il gran Solitario di Scozia)

Fontes musicais (trechos) *E-Mc*, *P-Ln*, *US-Wc*

Libreto (Gaetano Rossi, mod. Giuseppe Caravita) *I-Rsc*, *P-Ln* (Fundo TSC)

1806 Carnaval (31 janeiro) *La morte di Mitridate*

Lisboa, Teatro de São Carlos

Elenco *Domenico Mombelli* (Mitridate), *Angelia Catalani* (Vonima), *Pietro Matucci* (Zifare), *Ludovico Olivieri* (Farnace), *Pietro Bonini* (Arbate), *Giuseppa Pellizzoni* (Fedima)

Fontes musicais *P-La*

Libreto (Antonio Simeone Sografi, mod. Giuseppe Caravita) *I-Rsc*, *P-Ln* (Fundo TSC)

[1] Data problemática, talvez lapso tipográfico por Carnaval. Segundo o libreto, para a noite de benefício de Catalani, mas a mesma indicação surge no de *Il duca di Foix*, o qual encontra confirmação implícita nas contas desta temporada (*P-Ltc* Erário Régio 5414). A mesma fonte não faz qualquer referência a *Ginevra di Scozia* nesta temporada.

1806 Outono (18 outubro) *Artaserse*

Lisboa, Teatro de São Carlos

Elenco *Ludovico Olivieri* (Artaserse), *Marianna Sessi* (Mandane), *Domenico Mombelli* (Artabano), *Eufemia Eckart* (Arbace), *Giuseppa Gianfardini* (Semira), *Filippo Senesi* (Megabise)

Fontes musicais *GB-Lcm*

Libreto (Pietro Metastasio, mod. Giuseppe Caravita) *I-Rsc*, *P-Ln*

1808 (15 agosto) *Demofoonte* (2.ª versão)

Lisboa, Teatro de São Carlos

Elenco *Diomiro Tramezzani* (Demofoonte), *L*[*u*]*isa Calderini* (Dircea), *Angiola Bianchi* (Creusa), *Eufemia Eckart Neri* (Timante), *Maria Calvi* (Cherinto), *Giuseppe Tavani* (Matusio), *Michele Bologna* (Adrasto), [*N.N.*] (Olinto)

Fontes musicais *US-Wc*, *P-Ln* (ato I)

Libreto (Pietro Metastasio, mod. Giuseppe Caravita)

1809 (junho – feira de S.to António) *Adriano in Siria*

Pádua, Teatro Nuovo

Elenco [*Ludovico Olivieri* (Adriano), *Domenico Mombelli* (Osroa), *Maria Ester Mombelli* (Emirena), *Teresa Bartolini* (Sabina), *Anna Mombelli* (Farnaspe), *Gaetano Tamburini* (Aquilio)]

Fontes musicais (trecho) *P-Ln* (redução para canto e piano)

Libreto (Metastasio, [mod. Giuseppe Caravita?]) –

1812 *A saloia namorada*

Rio de Janeiro, Quinta da Boa Vista

Elenco "Escravos de S. A. R." [segundo a *Relação Autógrafa*]

Fontes musicais –

Libreto (Domingos Caldas Barbosa) –

1817 (7 novembro) *Augurio di felicità, o sia il trionfo d'Amore* (serenata)

Rio de Janeiro, Quinta da Boa Vista

Elenco *João dos Reis* [*Pereira*] (Giove), *Antonio Ciconi* (Amore), Giovanni Francesco Faciotti (La Fama), *Pasquale Tani* (La Virtù), *Antonio Pedro* [Gonçalves] (Il Genio Lusitano), *Giuseppe Capranica* (La Gloria), *João Mazziotti* (Il Tempo), *Marcello Tani* (Imene)

Fontes musicais *P-La* (incompleta), *Lant*

Libreto (Marcos Portugal, baseado em Metastasio) *I-Rsc*, *P-VV*

BIBLIOGRAFIA SELETA

CARDOSO, André. *A Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro (1808-1889)*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Tese de doutoramento, 2001; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

CARVALHAES, Manoel Pereira Peixoto d'Almeida. *Marcos Portugal na sua musica dramatica: Historicas investigações*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1910, Suplemento, 1916.

CRANMER, David. "A música dramática de Marcos Portugal no Rio de Janeiro: contextualização e novos dados". *Revista Brasileira de Música*, Programa de Pós-Graduação, Escola de Música da UFRJ, v. 23/1, 2010.

_____. *Marcos Portugal e o Teatro do Salitre*, policopiado. Lisboa: Versão portuguesa da comunicação realizada no Colóquio Internacional "Marcos Portugal" organizado pelo CESEM a 11 de Novembro de 2005.

_____. *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*, Tese de doutoramento. London: University of London, [1997]. 2 v.

CRANMER, David (coord.). *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo / and their time*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2010.

CRANMER, David & MARQUES, António Jorge. "Portugal, Marcos António (da Fonseca)". BLUME, Friedrich (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* […], Vol. XIII, Kassel e Estugarda: Bärenreiter e Metzler, 2006, 809-811.

FERNANDES, Cristina Isabel Videira. *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*, Tese de doutoramento. Évora: Universidade de Évora, 2010.

GAMA, Luís Filipe Marques da. "Subsídios para o estudo da família do compositor Marcos Portugal", separata de *Armas e Troféus*, Tomo VI (3), Lisboa: Instituto Português de Heráldica, 1977.

GUIMARÃES, José Ribeiro. "Marcos Portugal. (Estudo Biographico)" *Jornal do Commercio*, 1870 (10, 11, 12, 17 e 22 de Fevereiro).

MARQUES, António Jorge. *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762--1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/CESEM, 2012.

_____. "Marcos Portugal (1762-1830) e o Brasil". PAIS, José Machado, BRITO, Joaquim Pais de, e VIEIRA DE CARVALHO, Mário (coord.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 2004, 61-85.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. "Marcos e José Mauricio. Catalogo de suas composições musicaes" *Revista do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brasil*, Tomo XXII, 1859, 487-506.

PORTUGAL, Marcos. *Missa Grande*, Edição crítica bilingue (português/inglês) e ensaio introdutório de MARQUES, António Jorge. Lisboa: Coro de Câmara de Lisboa, 2009.

_____. *Modinhas: para uma ou duas vozes com instrumento de tecla*, Edição crítica bilingue (português/inglês) de PAIVA, Rejane e CRANMER, David. Lisboa: Ministério da Cultura/Direcção Geral das Artes, 2006.

SARRAUTTE, Jean-Paul. *Marcos Portugal: Ensaios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

SILVA, Innocêncio Francisco da. "Marcos Antonio Portugal". *Archivo Pittoresco*, Vol. XI, 1868, 241-2, 290-2, 311-2, 334-6, 350-1.

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os Musicos Portuguezes: Biographia-Bibliographia*. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. 2 v.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Lisboa: Lambertini, 1900. 2 v.

VILLALOBOS FILIPE, Bárbara Maria Conceição Silva. *Marcos Portugal revisitado: La Zaira – Estudo histórico-dramatúrgico*, Dissertação de mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2004. 3 v.

ÍNDICE REMISSIVO

O índice remissivo está dividido em duas partes: Índice de excertos operáticos, modinhas e *canzonette*, e Índice de pessoas, lugares e obras. Marcos Portugal (MP), como objeto de estudo deste livro todo, não tem uma entrada na segunda parte. A divisão em capítulos, pela sua própria natureza, dirige o leitor a aspetos mais específicos, enquanto obras individuais podem ser encontradas numa ou outra parte do Índice. Obras referidas por P ou por RA seguem a numeração encontrada em Marques (2012). Atribuições a Marcos Portugal não confirmadas são indicadas por "atr. MP". A ortografia dos nomes, sobretudo em português e em italiano, está muitas vezes sujeita a variantes nas fontes. Optámos sempre por uma única variante, ou por ser a mais habitual ou por ser a versão usada nas fontes citadas. Para as pessoas foram indicadas as datas de nascimento e morte, ou as de atividade conhecida (*fl.* = *floruit*). No caso de monarcas e outros membros principais da Família Real Portuguesa, para as figuras mais relevantes, foram fornecidos adicionalmente o dia e mês de nascimento e falecimento.

1 – Índice de excertos operáticos, modinhas e *canzonette*

"A doce união de amor" (modinha de MP) cf. "Nem fora ditozo o mundo"
"Adorato e dolce amore" (*Zaira* de Nasolini) 248
"Ah che per me non v'è" (*Ginevra di Scozia* de MP) 409, 410, 413
"Ah pietà del pianto mio" (*Gli Orazi e i Curiazi* de MP) 219
"Ah! che non serve il piangere" (*Alzira* de Manfroce) 281, 286
"Ah, da piangere mi viene" (*Oro non compra amore* de MP) 269
"Al fiore dei Baroni" (*Equivoco in equivoco* de MP) 207
"Al genitor che t'ama" (*Omar re di Termagene* pastiche) 282
"Alle vesti ed all'aspetto" (*Oro non compra amore* de MP) 407, 408, 415, 416
"Allegri, amici, allegri" (*Donna di genio volubile* de MP) 287
"Amici cari state lontani" (*Oro non compra amore* de MP) 411-413, 415, 416
"Amor è un traditore" (*Pazza giornata* de MP) 224
"Ao nobre cavalheiro" (*Quem busca lãa / Desfarce venturozo* de MP) 207, 208
"Assai m'inganasti" (*arietta* de MP) 407, 408
"Campo à Baronesa" (*Quem busca lãa / Desfarce venturozo* de MP) 207
"Cara non son gli allori" (*Zaira* de MP) 248, 251
"Che bel diletto" (*Confusioni della somiglianza* de MP) 158, 401
"Cheta l'aura" (*Pazza giornata* de MP) 226
"Ciel clemente, a tanti affani" (*Zaira* de MP) 249, 252
"Ciel pietoso, ciel clemente" (*Morte di Semiramide* de MP) 234
"Cielo che sai le pene" (*Zaira* de MP) 251
"Come fronda esposta al vento" (*Oro non compra amore* de MP) 269
"Con la dolcezza" (*Amore industrioso* de MP) 279, 286, 414

"Così dolce amante sposo" (modinha de MP) 399, 401
"Cuidados, tristes cuidados" (modinha de MP) 397, 399, 400
"Dammi i frutti" (*Oro non compra amore* de MP) 411, 413, 415, 416
"Deh non tardare a compiere" (*Spazzacamino principe* de MP) 198
"Del vostro amor il foco" (*Donna di genio volubile* de MP) 179
"Di tanti palpiti" (*Tancredi* de Rossini) 285
"Dos lindos olhos" (atr. a MP) 402
"Dove siete, o bei momenti" (*Pazza giornata* de MP) 224
"Dove sono i bei momenti" (*Nozze di Figaro* de Mozart) 224
"É coisa mui gostosa" (*Quem busca lãa* / *Desfarce venturozo* de MP) 207
"È confusa la mia mente" (*Artaserse* de MP) 280, 281
"È la fede degli amanti" (*arietta* de MP) 409, 410
"Ecco quel fiero istante" (*canzonetta* de MP) 409, 410
"Empia, mi guardi in volto" (*Zaira* de Nasolini) 249, 252
"Empia, mi guardi in volto" (*Zaira* de MP) 249, 252, 253
"Esses olhos marotinhos" (*Casa de pasto* de MP) 401
"Eu gosto muito d'Armenia" (modinha de MP) 397, 399, 401
"Faventa il mio rigore" (*Zaira* de MP) 251
"Folle che fui! / Zelimo, dove sei? Ah che volando a lui s'en va" (*Zaira* de MP) 249
"Fortunato colui che d'amore" (*Spazzacamino principe* de MP) 197, 400
"Freddo ed immobile" (*Barbiere di Siviglia* de Rossini) 226
"Frenar non posso il pianto" (*Zulema e Selimo* de MP) 280, 283
"Frenar vorrei le lagrime" (*Gli Orazi e i Curiazi* / *Zaira* de MP) 172, 178, 179, 217-222, 252, 287
"Fui me confessar" (modinha de MP) 399-401
"Già dal marziale campo ritorni" (*Demofoonte* de MP) 413, 414
"Hoje serás venturozo" (*Magico – 5.ta parte* de MP) 154
"Idol mio" (*Artaserse* de MP) 409, 410
"Io non reggo" (*Oro non compra amore* de MP) 406, 409, 414-416
"Istabile fortuna de mortali" (*Zaira* de MP) 248
"Já por ti minha amada esposinha" (*Viajantes ditosos* de MP) 64, 65
"L'amico esser vogl'io di tutte quante" (*Oro non compra amore* de MP) 261
"L'amor, la fè giurata" (*Zaira* de MP) 248
"La lucciola e la dama" (arr. *Confusioni della somiglianza* de MP) 159, 401
"La partenza" (*canzonetta* de MP) cf. "Ecco quel fiero istante"
"La sola Zaira può farti contento" (*Zaira* de MP) 248, 254
"Lá vai o Basculho... Que graça, que brio" (*Basculho de chaminé* de MP) 197
"Largo alla Baronessa" (*Equivoco in equivoco* de MP) 207
"Lascia almen" (*Gli Orazi e i Curiazi* de MP) 218
"Leggiadrette donne belle" (*Spazzacamino principe* de MP) 198
"Mal comigo casarás" (*Quem busca lãa / Desfarce venturozo* de MP) 207, 208
"Manso… com bom sentido" (*Basculho de chaminé* de MP) 197
"Marília, teus olhos" (modinha de MP) 399, 401
"Mi pizzica, mi stimola" (*Donna di genio volubile* de MP) 164
"Mie care donnette" (*Donne cambiate* de MP) 407, 408, 413
"Moda do saboeiro" (modinha de MP) 400
"Morrà lo sposo" (*Distruzione di Gerusalemme* de Guglielmi) 233
"Nacqui fra l'armi avvezzo" (*Zaira* de MP) 251
"Naqui è ver tra grandi eroi" (*Gli Orazi e i Curiazi* de Cimarosa) 219
"Nem fora ditozo o mundo" (modinha de MP) 397, 399
"Non ti sdegnar, o Padre" (*Zaira* de MP) 249
"Non ti son padre" (*Artaserse* de MP) 282, 284
"Nume degli avi miei" (*Zaira* de Nasolini) 249
"Oh spazzacamino... che grazie, che brio" (*Spazzacamino principe* de MP) 197
"Os olhos dos namorados" (*Esparrella da moda* de MP) 401
"Padrona di quest'alma" (*Oro non compra amore* de MP) 408, 415-416
"Palinodia a Nice" (*canzonetta* de MP) cf. "Placa gli sdegni tuoi"
"Palpitando, afflitta e sola" (*Artaserse* de MP) 173, 280
"Parto. Sim. Mas? Quê?" (*Basculho de chaminé* de MP) 197
"Per amar abbiamo il core" (*Donna di genio volubile* de MP) 164, 173, 178, 211, 286, 408
"Per pietà, deh non lascarmi calma" (*Ginevra di Scozia* de MP) 411, 412, 414
"Per quel paterno amplesso" (*Artaserse* de MP) 407,408
"Per queste amare lagrime" (*Morte di Mitridate* de MP) 172, 178, 179, 283
"Perdoar com condições" (modinha de MP) 398-400
"Piangi Zaira...! Oh stelle" (*Zaira* de MP) 251

"Piano… con gran giudizio" (*Spazzacamino principe* de MP) 197
"Placa gli sdegni tuoi" (*canzonetta* de MP) 407, 408
"Porgi amor" (*Nozze di Figaro* de Mozart) 224
"Qual pallor" (*Morte de Semiramide* de MP) 172, 178, 179, 221, 232, 234-237
"Qual piacere e qual diletto" (*Oro non compra amore* de MP) 272, 274
"Qual rumor, che si fa, che si tenta" (*Oro non compra amore* de MP) 269
"Quale diletto" (*Alceste* de MP) 410
"Quando minha Márcia bela" (modinha de MP) 399, 401
"Quando sposa a me sarai" (*Equivoco in equivoco* de MP) 207
"Questo é un nodo avviluppato" (*Cenerentola* de Rossini) 226
"Raivas gostosas" (modinha de MP) cf. "Eu gosto muito d'Armenia"
"Se al mio duol" (*Oro no compra amore* de MP) 411, 413, 415, 416
"Se dos males que eu padeço" (modinha de MP) 397, 399
"Se non ti moro allato" (*Adriano in Siria* de MP) 283, 284, 409
"Se pietà nel cor serbate" (*Gli Orazi e i Curiazi* de Cimarosa) 219
"Se tutti i mali miei" (*Demofoonte* de MP) 410
"Se Zaira m'adora" (*Zaira* de Nasolini) 248
"Sei tu solo il mio contento" (*Sprezzatore schernito* atr. a MP) 287
"Senhor, oh Céus, que tendes?" (*Basculho de chaminé* de MP) 197
"Siete vezzosa e amabile?" (*Non irritar le donne* de MP) 178
"Signor… ma cos'avete…" (*Spazzacamino principe* de MP) 197
"Signora mi perdoni" (*Oro non compra amore* de MP) 257, 274, 415, 416
"Sinto, Amor, de dia em dia" (modinha de MP) 398, 399
"Sol può dir che sia contento" (*canzonetta* de MP) 409, 410
"Son regina" (*Morte di Semiramide* de MP) cf. "Qual pallor"
"Son tutta giubilo" (*Donna di genio volubile* de MP) 287
"Sono desta, o pur traveggo" (*Artaserse* de MP) 280, 282
"Sono Orosmane, audace" (*Zaira* de MP) 251
"Sospirando, afflitto e mesto" (*Artaserse* de MP) 173, 280, 281
"Sventurata mi fidai" (*Ritorno di Serse* de MP) 410
"Teimoza borboletta" (*Magico – 5.ta parte* de MP) 154
"Ti giura il labbro e il core" (*Gli Orazi e i Curiazi* de MP) 218
"Toda a mulher inconstante" (*Carrinhos da feira da Luz* de MP) 401
"Torno a te amata Zaira" (*Zaira* de Nasolini) 248, 251
"Torno a te amata Zaira" (*Zaira* de MP) 251
"Tu che accendi […] Di tanti palpiti" (*Tancredi* de Rossini) 284
"Tu l'ami" (*Ritorno di Serse* de MP) 282
"Tu non sai amore che sia" (*Oro non compra amore* de MP) 410, 415, 416
"Tutti nemici e rei" (*Adriano in Siria* de MP) 284
"Un torrente di pensieri" (*Oro non compra amore* de Caruso) 269
"Vado. Va. Ma che? Ma che?" (*Spazzacamino principe* de MP) 197
"Vaghi amanti spasimanti" (*Equivoco in equivoco* de MP) 207
"Vem meu bem q'eu te perdôo" (modinha de MP) 399
"Venturozo quem inda não teve" (*Basculho de chaminé* / *Moda do saboeiro* de MP) 64, 154, 197, 399, 400
"Vieni a gioir con noi" (*Zaira* de MP) 251
"Vieni o figlia" (*Omar re di Termagene* pastiche) 282
"Vieni t'affretta al tempio" (? de ?) 286, 287
"Vo' cantar d'una certa contessa" (*Donne cambiate* de MP) 412, 414
"Você trata amor em brinco" (modinha de MP) 397- 400
"Voi che sapete" (*Nozze di Figaro* de Mozart) 159, 226

2 – Pessoas, lugares e obras

Academia Brasileira de Música (Rio de Janeiro) 130, 438
Académie Impériale de Musique (Paris) 134, 178
Adrasto re d'Egitto (MP) 73, 168, 432
Adria 258
Adriano in Siria (MP) 45- 47, 48, 278, 281, 283-285, 409
Ajuda 62, 66, 98, 234, 253, 254, 339, 341, 344-346, 350, 351, 353
Albaro 159
Albrechtsberger, Johann Georg (1736-1809) 367
Alcainça (Mafra) 89, 327, 358
Alceste (MP) 46, 70, 165-167, 406, 410, 413, 414
Alemanha 43, 76, 159, 443
Alessandria 161, 163, 166
Allgemeine musikalische Zeitung 157, 158, 178, 179, 221, 259, 372, 443, 445
Aloisi, Venancio (*fl.* 1782-1792) 62, 328, 350
Alzira (Manfroce) 281, 286, 287
Amante militar, O (MP) 63, 64, 149-151
Amavit eum Dominus (P 03.01) em Sib Maior (MP) 329, 332
Amesterdão 76, 179
Amor artifice, O (MP) 63, 64, 149-151
Amor conjugal, O (MP) 64, 297, 300
Amor da Pátria, O (MP) 64, 297, 300
Amor timido, L' (cantata) (MP) 82
Amore industrioso, L' (MP) 279, 283, 414
Ana de Jesus Maria, Infanta (1806-1857) 79
Ancona 161-163, 259, 260
Andrada, José Bonifácio de (1763-1838) 438
Andrade, Mário de (1893-1945) 438
Andreozzi, Gaetano (1763-1826) 73, 77
Andres, D. (*fl.* 1821) 286
Anelli, Angelo (1761-1820) 261-270
Anfossi, Pasquale (1727-1797) 146, 170, 270
Angelis, Domenico de (*fl.* 1799) 227
Angra do Heroísmo 327, 358
Ansaldi, Francisco Inácio (*fl.*1810) 109
António Pio de Bragança, Príncipe da Beira (1795-1801) 69, 70, 116, 297
Aprile, Giuseppe (1731-1811) 423
Araújo, José Mozart de (1904-1988) 397, 401
Arganil 327, 358
Argenide (MP) cf. tb. *Ritorno di Serse, L'*
Arquivo da Sé de Lisboa 57, 61, 342, 347, 348
Arquivo Musical do Paço Ducal (Vila Viçosa) 206, 317, 431
Arquivo Nacional (Rio de Janeiro) 88, 93, 440
Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa) 93, 310, 341
Artaserse (MP) 73, 169, 170, 173, 180, 279-283, 407-410, 432, 444
Ascenção (Assumpção), Manuel António da (pai de MP) (*fl.* 1762-1774) 53, 54, 340
Ascoli 259
Astuta, L' (atr. MP) 45-47, 277
Astuzie femminili, Le (Fioravanti) 175
Augurio di felicità (MP) 109, 298, 299, 304, 309-313, 323
Áustria 368
Avanzolini, Giovanni Giacomo (?-?) 187
Ave Maria (P 05.01) em Sol Maior (MP) 68, 325, 330
Avondano, Pedro António (1714-1782) 146
Avventuriere, L' (MP) 71, 162, 278
Azevedo, Joaquim Joze de (1761-1835) 96
Azevedo, Luiz-Heitor Correia de (1905-1992) 193
Azevedo, Moreira de (1832-1903) 51, 136, 445

Babbi, Antonia? (*fl.* 1799) 156
Babbini, Matteo (1754-1816) 217
Bacchetta portentosa, La (MP) cf. *Donne cambiate, Le*
Bach, Johann Sebastian (1685-1750) 375
Bahia 298
Balbi, Adrien (1782-1848) 42
Baldi, João José (1770-1816) 342
Balzamini, Cammilla (*fl.* 1782-1809) 162, 167
Banti, Brigida Giorgi (c.1756-1806) 68, 237
Barberis, Camilla (*fl.* 1801-1817) 243-250
Barbiere di Siviglia, Il (Paisiello) 175, 224
Barbiere di Siviglia, Il (Rossini) 226, 273, 274
Barbosa, Domingos Caldas (1738-1800) 146
Barcelona 71, 159-161, 163, 170, 260
Baret, Alexandre José (*fl.* 1816) 109, 125
Barros, António Joaquim de (*fl.* 1816) 109
Barros, Bernardino António de (*fl.* 1816) 109
Barsene regina di Lidia (pastiche) 50, 173, 281, 286
Bartoli, Francesco (1745-1806) 187
Bartolini, Celestino (*fl.* 1817) 238
Basculho de chaminé, O (MP) 68, 69, 113, 155, 193-202, 204, 205, 207, 400
Basílica de Mafra 72, 78, 92, 107, 112, 285, 329,332-336, 340, 341, 433
Basseti, Giovanni Battista (?-?) 342
Bassi, Carolina (1781-1862) 273
Bassi, Domenico (*fl.* 1770-1774) 187
Bassi, Gaetana (*fl.* 1770-1774) 188
Bassi, Marianna (*fl.* 1770-1774) 188
Bastia 161
Beatus vir (P 02.02) em Lá Maior (MP) 344, 351, 352
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de (1732-1799) 223, 224
Beethoven, Ludwig van (1770-1827) 209, 306, 382
Bélgica 323, 325, 335

Bemposta 340, 341, 345, 346
Benavenuto, Ladislau (*fl*. ca. 1785-ca. 1813) 207
Bencini, Giuseppe (*fl*. 1723-1727) 88
Benedictus (P 05.02) em Sol Maior (MP) 325
Benevides, Francisco da Fonseca (1835-1911) 74, 234, 243
Benucci, Francesco (1745-1824) 226
Berino, Antonio (*fl*. 1787-1814) 205
Berlim 71, 76
Berlioz, Hector (1803-1869) 389
Bernardini, Marcello [Marcello da Capua] (1730-40-após 1799) 173, 189, 278
Bernardotte, Jean-Baptiste, general (1763-1844) 211, 214, 215
Bertati, Giovanni (1735-1815) 163, 261
Bertinotti (-Radicati), Teresa (1776-1854) 220
Bianchi, Francesco (1752-1810) 261, 170, 230, 270
Bianchi, Giovanni (1693-1775) 181
Bianchi, Teodoro (*fl*. 1801-1808) 245
Biblioteca Alberto Nepomuceno (Rio de Janeiro) 88, 193, 359
Biblioteca da Accademia di Santa Cecilia (Roma) 285
Biblioteca da Ajuda (Lisboa) 92, 109, 233, 234, 253, 439, 444
Biblioteca do Conservatório de Bruxelas 234
Biblioteca do Conservatorio Real Superior de Madrid 205
Biblioteca do Palácio Real (Madrid) 106, 286, 403
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra 155
Biblioteca Musical Francesco Greggiati (Ostiglia) 282
Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro 52, 81, 95
Biblioteca Nacional de Portugal 103, 106, 151, 233, 237, 238, 253, 291, 293, 302, 342, 343, 351, 402, 403, 407, 413, 415, 431
Bibliotek, Kungliga Musikaliska Akademiens (Estocolmo) 238
Biblioteque nationale de France 225
Bibliothek, Österreichische National= cf. Österreichische Nationalbibliothek (Viena)
Bigi, Giacinta (*fl*. 1791-1802) 217
Billington, Elizabeth (1765/8-1818) 45-47, 166, 171, 237
Blake, Augusto Victorino Alves Sacramento (1827-1903) 130
Bluteau, Raphael (1638-1734) 101
Bocage, Manuel Maria Barbosa du (1765-1805) 152
Bocchino, Alceo (n. 1918) 193
Bodleian Library (Oxford) 72
Bologna, Michele (*fl*. 1793-1808) 243
Bolonha 46, 68, 161, 163, 205, 220, 232, 233, 258, 273
Bonaparte, Napoleão (1769-1821) 83, 84, 170, 173, 254, 286
Bonini, Pietro (*fl*. 1790-1806) 234
Bons amigos, Os (MP) 149-151
Bordéus 220
Borghi, Giovanni Battista (1738-1796) 88, 166, 230, 342
Bosch, Aleixo (*fl*. 1816) 109
Boscoli, Paolo (*fl*. 1789-1826) 243, 250
Bosello, Anna Morichelli (ca. 1750-5-1800) 220
Botelho, Sebastião Jose Xavier (1768-1840) 205
Bottega del caffè, La (Goldoni) 151
Botticelli, Pio (*fl*. 1810-1849) 283, 284
Botturini, Mattia (1752-ca. 1797) 241-243, 246, 248-252, 254
Bourbon, Carlos Maria Isidro de (1788-1855) 405
Bovi-Campeggi, Floriano (*fl*. 1872) 187, 189
Braga 327, 357
Braga, Teófilo [Theophilo] (1843-1924) 65
Branco, Luís de Freitas (1890-1955) 140
Brasil 41, 43, 45, 47, 50, 63, 71, 80, 82, 86, 87, 90-92, 94, 98, 99, 103, 107, 111-116, 118, 124, 126, 130-132, 134, 136-138, 194, 204, 260, 279, 285, 289, 294, 295, 303, 307, 309, 312, 320, 323-325, 328, 331, 333, 334, 341, 356, 358, 359, 361, 368, 372, 373, 376, 397, 403, 404, 419, 429, 437-439, 441, 445, 446
Brescia 164
British Library (Londres) 76
Brizzi, Antonio (ca. 1769-após 1830) 330
Brocchi, Giovanni Battista (*fl*. 1776-1807) 160, 205, 227
Bruxelas 44, 76
Buona figluola, La (Piccini) 155

Cabral, Camilo (*fl*. 1775) 55, 341
Calderini, Luigia (*fl*. 1796-1814) 219, 220
Camagna, Domenico (*fl*. 1802-1814) 189
Cambridge 76
Camilla (Paer) 157
Campos, Antonio Ignácio de (*fl*. 1795) 70
Cantata em Louvor de Lord Wellington (MP) 298, 302
Canzoni, Rosa (*fl*. 1792-1807) 205, 226, 250
Capranica, Giuseppe (ca. 1770?-1818) 89, 93, 110, 111
Capranica, Matteo (1708-após 1776) 423
Capua, Marcello da cf. Bernardini, Marcello
Capuzzi, Giuseppe Antonio (1755-1818) 189
Caravita, Giuseppe (*fl*. 1793-1821) 83, 230-233, 241-243, 246, 248, 249, 254, 260-270, 281, 297, 298, 316, 317, 319
Carlota Joaquina (25/04/1775-07/01/1830) 91, 296, 297, 301, 315, 404, 419
Carpani, Giuseppe (1752-1825) 188
Carrinhos da feira da Luz, Os (MP) 64, 153, 401
Carro, Maria del (*fl*. 1797) 243

Caruso, Luigi (1754-1823) 261, 268-271, 274
Carvalhaes, Manoel P. P. A. (1856-1922) 41, 50, 64, 69, 113, 145, 149, 150, 152, 153, 159, 211, 218, 258, 260, 277, 281, 282, 284, 286, 297
Carvalho, João de Sousa (1745-1798) 55, 56, 80, 88, 90, 102, 279, 329, 341, 350
Carvalho, João Pinto de (Tinop) (1858-1936) 86, 152
Carvalhosa, João Diogo de Barros Leitão e (1757-1818) 92, 93, 96, 110
Casa de café, A (MP) 149, 151, 152
Casa de pasto, A (Rodrigues da Costa / atr. MP) 64, 153, 155, 401
Casa do café, A (Goldoni) 151
Castanheira, A (MP) 63, 64, 113, 149-151
Castelfranco 182, 187
Castelo Branco 327, 358
Castil-Blaze [Blaze, François-Henri-Joseph] (1784-1857) 260
Catalani, Agostino (*fl.* 1779-1803) 250
Catalani, Angelica (1780-1849) 42, 46, 47, 73-76, 78, 84, 136, 168, 169, 171-173, 177-179, 220-222, 229, 230, 232, 234-238, 241, 243-245, 248, 250, 253, 315, 316, 320
Cavan[n]a, Michele (*fl.* 1777-1799) 234
Cavarra, Michele (*fl.* 1798-1825) 217
Caza de campo, A (MP) 74, 203, 204, 278
Ceccoli, Gianbattista (?-1796) 341
Ceccoli, Luiz Mariano (1761?-?) 341, 342
Ceccoli, Tommaso Maria (1760?-?) 341-343
Ceneda 166
Cenerentola, La (Rossini) 226
Cernache do Bonjardim 327, 358, 360
Cesarotti, Abade Melchiorre (1730-1808) 242
Cesena 163
Chaves, Francisco Manuel (*fl.*1818) 125
Cherubini, Luigi (1760-1842) 383, 386, 388-391, 393
Chianca, Ruy (1891-1931) 138, 140
China, República Popular da 325
Chiti, Girolamo (1679-1759) 346
Chopin, Fryderyk (1810-1849) 389
Ciabbatino, Il cf. *Donne cambiate, Le*
Cicconi, Antonio (1781-1870) 93, 110, 111, 114
Cimarosa, Domenico (1749-1801) 65, 146-148, 163, 167, 170, 174, 175, 217-222, 225, 270, 287, 304, 315, 317
Cingoli 287
Cinna (MP) 47, 48, 68, 159, 160
Città di Castello 166
Cittadella 159
Clemenza di Tito, La (Mozart) 173, 279
Coenantibus illis (P 03.02) em Sol Maior (MP) 344
Coimbra 152, 327, 431
Colbran, Isabel (1785-1845) 178, 221, 222, 238
Colégio dos Reis cf. Real Colégio dos Nobres (Vila Viçosa)
Colle 116
Como 49, 283, 284
Compendio de Musica (Varella) 381, 426
Confirma hoc Deus (P 05.03) a 5 vozes (MP) 329, 344, 348
Confitebor tibi Domine (P 02.04) em Ré Maior (MP) 336, 438, 439
Confitebor tibi Domine (RA 104 / P 02.08) em Dó Maior (MP) 328
Confusioni della somiglianza, Le (MP) 46-49, 66, 68, 158-160, 171, 179, 226, 401
Conservatorio Arrigo Boito (Parma) 158
Conservatório de Faenza 282
Conservatório de Florença 110
Conservatório de Lisboa 139, 140, 429
Conservatório de Música da Casa Pia de Lisboa 342
Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana (Nápoles) 329, 341
Conservatorio di Santa Cecilia (Roma) 69
Conservatorio Giuseppe Verdi (Milão) 220, 274
Conservatorio Luigi Cherubini (Florença) 68, 217, 225, 285
Conservatório Nacional (Lisboa) 409
Conservatório Real de Bruxelas 44, 221, 237
Conservatorio Real Superior de Madrid 205, 433
Contessina, La (pastiche) 287
Convento das Carmelitas (Viena) 367
Convento de Santo António (Rio de Janeiro) 122, 123, 131, 132, 137-139
Copenhaga 76
Corfu 71, 159, 163
Correa, Lorenza (1775?-1832?) 237, 273
Correia, Viriato (1884-1967) 439
Córsega 161
Corte Real, Nuno, marquês de Vagos (1746-1813) 293
Costa, José Daniel Rodrigues da (1757-1832) 153-155, 401
Coutinho, Fernando Luiz de Sousa cf. Menezes, Fernando Luiz
Coutinho, Rodrigo de Souza, conde de Linhares (1755-1812) 244
Credo (P 01.01) em Ré Maior (MP) 88, 113, 119
Crema 163, 259
Cremona 163, 164
Crescentini, Girolamo (1762-1846) 74, 75, 110, 168, 169, 173, 218, 229, 230, 232, 234, 243-246, 248, 250, 253, 315-317, 320
Criação (Haydn) 445
Crociato in Egitto, Il (Meyerbeer) 223
Cunha, D. Casimiro Vasques da (*fl.* 1816-1819) 91, 335,
Curitiba 199

Dama soldato, La (Fioravanti) 91, 335
Dama soldato, La (Orlandi) 270, 271
Damas trocadas, As (MP) cf. *Donne cambiate, Le*
Danza, La (cantata) (MP) 82
De profundis (P 02.10) Mib Maior (MP) 332
Debret, Jean-Baptiste (1768-1848) 134
Demetrio e Polibio (Rossini) 285
Demofoonte (MP) 45-47, 68, 83-86, 113, 161, 162, 170, 410, 413, 414
Desfarce venturozo, O (MP) 74, 203-210
Diabo a quatro, O (MP) cf. *Donne cambiate, Le*
Didone abbandonata (Metastasio) 172
Distruzione di Gerusalemme, La (P. C. Guglielmi) 233
Dixit Dominus (P 02.11) *a 8 pieno* em Dó Maior (MP) 56, 58, 329, 344, 347
Dixit Dominus (P 02.13) em Dó Maior (MP) 332, 336
Dixit Dominus (P 02.14) em Ré Maior (MP) 322
Don Giovanni (Mozart) 261, 262
Donizetti, Gaetano (1797-1848) 187, 224
Donna di genio volubile, La (MP) 45-47, 66, 71, 78, 83, 85, 113, 163, 164, 173, 175-178, 180, 211-215, 286, 408, 412
Donne cambiate, Le (MP) 45-47, 66, 71, 113, 157, 164-166, 175-177, 179, 203, 204, 277, 407, 408, 413-415
Doyle, John Milley (1781-1856) 212
Dresden 43, 71, 76, 157, 161-163, 166, 178
Du contrat social (J. J. Rousseau) 299
Dublin 71, 76
Dubrovnik 70
Duca di Foix, Il (MP) 73, 77
Due gamelle, Le (J. M. N. Garcia) 442, 444
Due gobbi, I (MP) cf. *Confusioni della somiglianza, Le*

Elias, Frei Manuel de Santo (*fl*. 1767) 88
Elias, Norbert (1897-1990) 306
Elogio (17/12/1789) (atr. MP) 297
Elogio "da senhora Rainha" (MP) 113, 298, 304, 315-321
Equivoco in equivoco, L' (MP) 71, 74, 165, 166, 203-210
Eroe cinese, L' (atr. MP) 45-47, 50, 277
Eslováquia 325
Espanha 323, 325, 405
Esparrella da moda (atr. MP) 64, 153, 155, 401
Esposa fingida, A (MP) cf. *Noiva fingida, A*
Essai Statistique (Balbi) 42
Estados Unidos da América 164, 325
Estocolmo 76, 238
Évora 327, 358
Eybler, Joseph von (1765-1846) 367, 372

Faria, Salvador José de Almeida (?-1799) 87, 358, 359, 365
Farinelli, Giuseppe (1769-1836) 170, 183, 189, 270, 279
Faro 358
Fasciotti, Giovanni Francesco (?-1840) 110, 111, 114
Fauré, Gabriel (1845-1924) 372
Faust (Gounod) 185
Feldner, Wilhelm von (1772-1822) 444
Fenaroli, Fedele (1730-1818) 421
Ferdinando III, Grão-Duque de Toscana (1769-1824) 285
Ferlendis, Giuseppa (*fl*. 1796-1808) 177, 220
Fernando nel Messico (MP) 45-47, 70, 73, 165-167, 171, 227, 412, 414
Fernando VII de Espanha (1784-1833) 405
Ferracuti, Ansano (*fl*. 1776-1796) 162
Ferrara 71, 163, 167, 217-219, 252, 258, 273
Ferraresi, Adrianna (1759- após 1803) 159, 226
Ferreira, Joaquim Mendes (?-?) 54
Fétis, François-Joseph (1784-1871) 44, 49-51, 131, 277, 278, 281
Feudatario, Il (MP) cf. *L'oro non compra amore*
Fidelio (Beethoven) 209
Filosofo sedicente, Il (MP) cf. *Non irritar le donne*
Fioravanti, Valentino (1764-1837) 73, 74, 80, 83, 168, 175, 271, 272
Fioretti, Giuliana (*fl*. 1760) 184
Fiorini, Rosa (*fl*. 1801-1811) 76-78, 85
Florença 45-49, 68-71, 135, 137, 158, 159, 162-164, 166, 167, 169, 184, 190, 204, 217, 225, 226, 232, 233, 238, 258, 259, 273, 277, 278, 280, 282, 285, 287, 401
Folle journée ou le mariage de Figaro, La (Beaumarchais) 223
Foppa, Giuseppe Maria (1760-1845) 189, 278
Forlì 163, 164, 259, 260
França 133, 136-138, 173, 187, 242, 247, 297, 315, 323, 325, 335, 419, 421, 422, 438
Franchi, José Maria (1776-1832) 343, 347
Francisca Carolina, Infanta (1824-1898) 123
Frovo, João Álvares (1602-1682) 88
Funchal 327, 358
Furberia in puntiglio (Marcello da Capua) 173

Gafforini, Elisabetta (1775- após 1818) 73, 75, 169, 270-274
Gafforini, Francesco (*fl*. 1789-1806) 271
Gafforini, Marianna (*fl*. 1794-1797) 271, 273
Galão, Joaquim Cordeiro (*fl*. 1789-1831) 343, 347
Galuppi, Baldassare (1706-1786) 88
Garcia, Pe. José Maurício Nunes (1767-1830) 51, 87, 93, 100, 101, 108, 111, 112, 116, 124-130,

132, 334, 358, 359, 365, 372, 373, 383, 384, 388-393, 438-445
Gatchina 161
Gazzotti, Maria (*fl*. 1791-1805) 243
Generali, Pietro (1773-1832) 189, 274
Genio Americano, O (MP) 88, 298, 302
Génova 47, 70, 75, 110, 159, 161, 163, 166, 180, 194, 220, 244, 250, 259, 273, 277
Geoffroy, Julien-Louis (1743-1814) 176
George IV do Reino Unido (1762-1830) 292
Gera, Andrea (*fl*. 1800-1804) 245
Gestewitz, Friedrich Christoph (1753-1805) 157
Ginevra di Scozia (Mayr) 220, 221
Ginevra di Scozia (MP) 73, 409-414
Giorgi, Giovanni (ca. 1700-1762) 68, 342, 343, 346, 350, 423
Giuliani, Maria (*fl*. 1802-1806) 257
Giulietta e Romeo (Zingarelli) 280
Giura, Carlo (*fl*. 1786-1805) 227
Giuramento, Il (Mercadante) 223
Gluck, Christoph Willibald (1714-1787) 76, 177
Goldoni, Carlo (1707-1793) 146, 152, 181, 184, 185, 189
Gomes, André da Silva (1752-1844) 381, 382
Gonçalves, António Pedro (1771-1852) 89, 91, 93, 102, 335
Gonzaga, Tomás António (1744-1810) 401
Gori, Giuseppe (?-1819) 93, 94, 110
Gorizia 161, 164
Gounod, Charles (1818-1893) 185
Grassini, Giuseppa (1773-1850) 161, 162, 167, 178, 217-221, 252, 287
Gratidão (MP) 64, 297, 300
Gubbio 163
Guglielmi, Pietro Carlo (1772-1817) 83, 170, 233, 270, 274

Haendel, George Frideric (1685-1759) 375
Hamburgo 71, 76, 161
Hannover 71, 76, 159
Haydn, Franz Joseph (1732-1809) 367, 370, 376, 382, 388, 432, 445
Haydn, Michael (1737-1806) 383, 386, 388-391
Heine, Heinrich (1797-1856) 375, 376
Heredia, Nicolau (1764-1810)93, 94
Hino Constitucional Brasiliense (Veiga) 295
Hino da Carta (Pedro I / IV) 429
Hino da Independência do Brasil (MP) 119, 130, 289, 294, 295, 307
Hino da Nação Portuguesa (MP) cf. *Hino Patriótico* (MP)
Hino de agradecimentos a Lord Wellington (MP) 85, 290, 293, 298
Hino do Brasil (Pedro I / IV) 429
Hino para a aclamação de S. M. F. o Senhor D. João VI (MP) 113, 290, 294, 305
Hino Patriótico (MP) 86, 290-292, 307
Hodie nobis caelorum (P 03.04) em Sib Maior (MP) 330
Hungria 325, 372
Hutin, La (*fl*. 1801) 315, 316

Idante (MP) 46, 47, 49, 50, 71, 167, 168
Idilio (25/04/1788) (MP) 64, 296, 301
Idilio (25/07/1788) (MP) 64, 296, 301
Igreja Patriarcal, Santa (Lisboa) 48, 52, 54-59, 61, 62, 64, 66, 72, 73, 93, 95, 97, 128, 328-332, 336, 339, 341, 344, 351, 353, 431
Imola 164
In exitu Israel (P 02.16) em Ré Maior (MP) 332
Inganno poco dura, L' (MP) 70, 162
Inglaterra 76, 164, 227, 323
Inveja habatida, A (MP) 64, 297, 300
Isabel Maria Bragança, Infanta de Portugal (1801-1876) 106, 279, 283, 310, 403-407, 409-411, 413-416, 429, 434
Itália 41, 44, 45, 47-49, 53, 61, 63, 65, 67, 68, 70, 71, 74, 76, 84, 110, 133, 135,137, 145, 147, 149, 155, 159, 161, 163, 166-170, 176, 177, 179, 186, 187, 195, 211, 212, 225-227, 229, 230, 242, 257, 277, 285, 286, 323, 325, 329, 343, 350, 401, 419, 422
Italiana in Algeri, L' (Rossini) 258

Januária Maria, Infanta (1822-1901) 120, 123, 324, 405
Jerusalém 246, 251
Jesi 161, 163, 166, 184
João Carlos, Príncipe da Beira (1821-1822) 115
João V de Portugal (1689-1750) 48, 80, 102, 339, 341, 342, 345, 353
João, Príncipe Regente, VI de Portugal (13/05/1767-10/03/1826) 49, 50, 52, 62, 66, 71, 72, 77-82, 85, 87, 89-92, 94, 95, 97-99, 101, 102, 104, 105, 107, 108, 110, 111, 114-117, 120, 121, 132, 134, 135, 137, 192-194, 196-199, 285, 291, 303, 305, 315-317, 320, 326, 329, 332, 373, 404, 411, 441, 446
Jommelli, Niccolò (1714-1774) 65, 88, 147, 342, 365
Jornal de Modinhas 154, 397-401
Jornal de Modinhas Novas Dedicadas às Senhoras 398
José I de Portugal (1714-1777) 341
José, Príncipe do Brasil (20/08/1761-11/09/1788) 296, 299
Joseph II, Imperador (1741-1790) 226
Júnior, Joaquim Casimiro (1808-1862) 334
Junot, Jean-Andoche, general (1771-1813) 80, 83-86

Kaimer, João José (*fl*. 1816) 109
Kalenda com acompanhamento d'orgão (RA 178) (MP) 331
Kelly, Michael (1762-1826) 227, 238
King's Theatre (Londres) 50, 171, 172, 236, 281
Königsberg 159, 179

Lacombe [Lacomba], Luiz [Luigi] (1787/88-após 1827) 95, 116, 122
Ladainha (P 05.07) em Sol menor (MP) 57, 58, 335, 336
Lage, Francisco Braga (*fl*. 1817) 344, 345
Lapa [Lapinha], Joaquina (ca. 1770-após 1813) 320
Laschi, Luisa (*fl*. 1783-1789) 226
Lauda Sion (P 05.08) em Mib Maior (MP) 330
Lauda Sion (P 05.09) em Lá Maior (MP) 332
Laudate pueri (P 02.19) em Dó Maior (MP) 62, 328, 331, 344, 350
Laudate pueri (P 02.20) em Ré Maior (MP) 62, 328, 331, 350
Laudate pueri (P 02.22) em Lá Maior (MP) 350
Laudate pueri (P 02.23) *Dominum* em Lá Maior (MP) 332, 336
Laudate pueri (RA 092) *a solo de baixo* (MP) 331
Laudate pueri (RA 121) *a solo de tenor* (MP) 331
Lauretti, Domingos (?-1857) 108, 110, 114
Laveaux, Jean Charles (1749-1827) 300
Lazzarini, Gustavo (*fl*. 1788-1804) 161, 177
Leal, Eleutério Franco (ca. 1773-após 1839) 343, 356
Lebreton, Joachim (1760-1819) 134
Leipzig 71, 161, 445
Leite, António da Silva (1759-1833) 333
Leite, Vitorino José (*fl*. 1787-1797) 155
Leithold, Theodor von (1771-1826) 443
Leo, Leonardo (1694-1744) 88, 423
Leopoldina, Imperatriz do Brasil (22/01/1797-11/12/1826) 109, 111, 309, 311, 323, 368
Lévy-Brunswick, Leon (1805-1859) 187
Libera me (Neukomm) 372
Library of Congress (Washington D.C.) 154, 190, 238, 303, 431
Licença métrica (MP) 64, 296, 305
Licença pastoril (MP) 63, 64, 148, 296, 305
Lima, Brás Francisco de (?-1813) 55, 341
Lima, Jerónimo Francisco de (1741-1822) 55, 341, 347
Linda di Chamonix (Donizetti) 224
Lisboa 42-50, 52-55, 57, 63, 68, 70, 71, 73, 75, 76, 78-80, 82-85, 88, 93, 95-97, 108-110, 114, 126, 128, 130, 137, 139, 145, 146, 152, 155, 160-164, 166, 169-171, 173, 195, 196, 198, 199, 203, 208, 217, 220, 227, 229, 230, 232-234, 242, 254, 257, 260-262, 271, 272, 275, 278-287, 291-293, 298, 310, 315, 320, 327, 330, 331, 335, 339, 341, 342, 344, 346, 348, 358, 359, 398, 423, 424, 439
Liubliana 161
Livigni, Filippo (*fl*. 1773-86) 146
Livorno 48, 163, 164, 166, 184, 279
Lobos, José Vicente de Oliveira Vila (?-?) 54
Lodi 164
Lodi, Francesco Antonio (*fl*. 1790-1808) 74, 75, 83, 86
Lombardi, Lucas Francisco (*fl*. 1773) 340
Londres 43, 46-50, 71, 76, 158, 161, 166, 169, 171-173, 220-222, 236-238, 268, 271, 273, 281, 404
Lorenzi, Giuseppe (*fl*. 1800-1840) 238
Loreto 163
Lucca 164, 184, 257
Luisa Miller (Schiller) 185, 186
Lunatico illudido, O (MP) 63, 65, 145, 146, 148

Macedo, Luís Pastor de (1901-1971) 86
Macedo, Pe. José Agostinho de (1761-1831) 152
Macerata 163
Maciel, Joaquim (*fl*. 1888) 359
Madeira 335
Madre virtuosa, La (MP) 70, 165, 166, 204, 233, 407, 408, 414
Madrid 45, 48, 71, 90, 102, 106, 164, 170, 209, 220, 260, 273, 286, 287, 403, 406, 408, 411, 412
Mafra 71, 72, 78-80, 90-92, 107, 112, 128, 328, 345, 353
Magico – 5.ta parte, O (MP) 154
Mágico de Salerno (Salvo y Vela) 154
Magnificat (P 02.24) em Dó Maior (MP) 119
Magnificat (P 02.25) em Ré Maior (MP) 56
Magnificat (P 02.26) em Fá Maior (MP) 332
Mahler, Gustav (1860-1911) 390
Malanotte, Adelaide (1785-1832) 271, 273
Mandini, Stefano (1750-ca. 1810?) 226
Manfroce, Nicola (1791-1813) 281, 286, 287
Manique, Diogo Inácio Pina (1733-1805) 69, 75, 77, 244, 315
Mântua 159, 161, 163, 166, 184, 187
Manus ejus (P 05.10) em Sol menor (MP) 330
Maometto II (Rossini) 268
Marchal, Pedro Anselmo (*fl*. 1789-1796) 398
Marcolini, Maria [Marietta] (*fl*. 1799-1817) 227, 258, 273
Mari, Luigi (*fl*. 1813-1831) 286, 287
Maria Francisca Benedita, Infanta de Portugal (1746-1829) 63

Maria Francisca de Assis de Bragança, Infanta de Portugal (1800-1834) 106, 283, 296, 297, 300, 301, 403-407, 409, 410, 413-415, 433, 434
Maria I de Portugal (17/12/1734-20/03/1816) 53, 63, 7, 108, 132, 170, 296, 297, 299, 301, 303, 310, 316, 326, 331, 357, 372, 394
Maria II de Portugal (1819-1853) 120, 121, 324, 405
Maria Isabel de Bragança, Infanta de Portugal (1797-1818) 90, 106, 404-408, 411, 413-416, 433, 434
Maria Teresa de Bragança, Infanta de Portugal (1793-1874) 68, 88, 310
Marília de Dirceu (Gonzaga) 401
Marrocos, Luís Joaquim dos Santos (1781-1838) 51, 93, 98, 112, 117, 439, 445
Martinelli, Filippo (*fl*. 1785-1801) 243
Martini, Giacomo Bon (*fl*. 1835) 184
Martini, Giuseppe (*fl.* 1782-1792) 328, 350
Martini, Pe. Giovanni Battista (1706-1784) 341, 342, 346
Mascara, A (MP) 74, 203, 204, 433
Maschera fortunata, La (MP) 46, 47, 70, 165, 166, 179, 204, 408, 433
Matinas (P 03.05) *da Conceição* em Dó Maior (MP) 334-336, 355, 358, 360
Matinas (P 03.06) *da Conceição* em Ré Maior (MP) 69
Matinas (P 03.08) *de Defuntos* Dó Maior (MP) 134, 135, 333, 358, 360
Matinas (P 03.14) *de Sexta feira Santa* em Dó Maior (MP) 82
Matinas (P 03.16) *de Natal* em Dó Maior (MP) 335
Matrimonio improvviso, Il (Paer) 278
Matrimonio segreto, Il (Cimarosa) 163, 175
Mauro, Antonio (*fl*. 1783-1797) 266
Mayr, Johann Simon (1763-1845) 189, 220, 221, 223, 225
Maza, Manoel (*fl*. 1795) 70
Mazzini, Cosimo (*fl*. 1793-1795) 278
Mazziotti, Fortunato (1782-1855) 100, 108, 109, 124, 125, 127-129, 342, 343, 347, 439, 441
Mazziotti, João (?-1850) 89, 93, 111
Mazzoneschi, Vincenzo (*fl*. 1780-1806) 266
Mercadante, Saverio (1795-1870) 224
Memento Domine David (P 02.28) em Dó Maior (MP) 332
Mendelssohn, Felix (1809-1847) 375, 376
Menezes, Fernando Luiz de Sousa Coutinho, 3.º marquês de Borba, 16.º conde de Redondo (1835-1928) 67, 405
Menezes, Manuel Joaquim de (?-?) 440
Merope, La (MP) 47, 48, 73, 113, 414
Mesquita, Marcellino (1856-1919) 397
Messina 259
Metastasio, Pietro (1698-1782) 83, 161, 170, 172, 230, 270, 283, 284, 298, 311, 312, 407, 409, 413
Meyerbeer, Giacomo (1791-1864) 224
Miguel I de Portugal (1802-1866) 121, 292, 293, 363
Milão 45-47, 49, 68, 71, 84, 135, 137, 161, 163, 164, 166, 167, 179, 184, 220, 224, 257-259, 271, 273, 274, 281, 283, 284,
Milcent, Francisco Domingos (*fl*. 1765-1796) 398
Mirano 182
Miserere (P 02.30) *mei Deus, secundum* em Sol menor (MP) 329, 348
Miserere (RA 117) *a 4 vozes, e a canto d'órgão* (MP) 56, 324
Miserere (RA 118) *a 5 vozes, e a canto d'órgão* (MP) 56, 57
Missa (P 01.03) em Dó Maior (MP) 119
Missa (P 01.04) em Dó Maior (MP) 119
Missa (P 01.05) em Ré Maior (MP) 330
Missa (P 01.07) em Mib Maior (MP) 330,
Missa (P 01.08) em Mib Maior (MP) 332, 336
Missa (P 01.12) em Fá Maior (MP) 336, 344
Missa (P 01.14) em Fá Maior (MP) 119
Missa (P 01.15) em Sol Maior (MP) 330, 336, 344
Missa (P 01.17) em Sib Maior (MP) 43, 335, 344
Missa (P 01.18) em Sib Maior (MP) 56, 328, 346
Missa (RA 070) com instrumental (MP) 56, 58
Missa (RA 082) "pequena de instrumental" (MP) 328
Missa Breve (P 01.19) em Mib Maior (MP) 336
Missa Breve (P 01.20) em Sol Maior (MP) 117, 119
Missa com instrumental cf. Missa (P 01.18) em Sib Maior (MP)
Missa de Requiem (P 01.23) em Mib Maior (MP) 134, 135, 355, 369, 371, 379-395
Missa em Dó Maior (Eybler) 372
Missa Festiva (P 01.21) em Dó Maior (MP) 117
Missa Festiva (P 01.22) em Fá Maior (MP) 89, 112
Missa Grande (P 01.09) em Mib Maior (MP) 56, 62, 333-336, 344, 348, 355-366
Missa Solemnis pro Die Acclamationis Joannis VI (Neukomm) 373
Modena 163, 164, 166
Modinha da Lívia (MP) 401
Molinaro, Il (atr. MP) 45-47, 50, 277
Mombelli, Anna (*fl.* 1806-1817) 281, 284, 285
Mombelli, Domenico (1751-1835) 75, 167, 170, 179, 217, 227, 243, 250, 251, 278, 279, 281-285
Mombelli, Maria Ester (1794-1825) 281, 284
Momigny, Jérôme Joseph de (1762-1842) 164

Mondo della luna, Il (Goldoni) 146
Mondonville, Jean-Joseph de (1711-1772) 421
Monteverdi, Claudio (1567-1643) 389, 390
Monza 188, 226
Morandi, Rosa (1782-1824) 273
Moreira, António Leal (1758-1819) 43, 55, 56, 85, 343, 350
Morte di Cleopatra, La (Nasolini) 229
Morte di Mitridate, La (MP) 46, 47, 73, 76, 169, 171, 172, 178, 283, 411, 412-414
Morte di Saulle, La (Andreozzi) 77
Morte di Semiramide, La (Bianchi) 230
Morte di Semiramide, La (MP) 46, 47, 73, 75, 76, 84, 168, 169, 171, 172, 175, 177-179, 221, 229-240, 244, 250, 412, 413
Morte di Semiramide, La (Nasolini) 221, 230, 242
Mosmann, José (*fl*. 1816) 109
Mota, João Pedro de Almeida (1744-1817) 423
Mota, Leonardo da (*fl*. 1816) 109
Motete (RA 164) *com instrumental a solo de Baixo* (MP) 330
Motivos (MP) 434
Motta, José Vianna da (1868-1948) 139, 140
Motte, Francesca Benucci La (*fl*. 1787-1803) 243
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791) 159, 173, 224, 226, 227, 237, 279, 306, 367, 369-371, 382, 383, 385, 386, 388, 389, 391, 445
Mundo da lua, O (MP) cf. *Lunatico illudido, O* (MP)
Munique 76, 170, 180, 260
Museu Imperial (Petrópolis) 102, 403
Muto per astuzia, Il (Marcello da Capua) 46, 47, 50, 113, 277

Nale, Domenico (*fl*. 1798-1803) 217
Nápoles 71, 84, 135, 162, 176, 221, 238, 258, 259, 271, 272, 281, 329, 341, 342
Nascimento, Hermínio do (1890-1972) 138- 140
Nasolini, Sebastiano (1768?-1799?) 172, 189, 221, 229-232, 241-243, 251, 254
Natal d´Ulisse, Il (MP) 69, 297, 302
Nepomuceno, Alberto (1864-1920) 193
Neri, Domenico (*fl*. 1792-1806) 230, 232, 234
Neri, Eufemia Eckart (ca. 1790-após 1817) 169
Neri, Gaetano (ca. 1760-após 1807)169, 243, 245, 250
Neukomm, Sigimund Ritter von (1778-1858) 367, 368, 370-375, 439, 443, 445
Neuparth, Eduardo (1784-1871) 109
Neves, César das (1841-1920) 401
Nina, pazza per amore (Paisiello) 175
Nobre, Marlos (n.1939) 294
Noiva fingida, A (MP) 63, 145, 146
Non irritar le donne (MP) 46, 47, 71, 165, 166, 173-175, 277, 278
Novello, Vincent (1781-1861) 43
Novena (RA 176) de S. João Baptista (MP) 328
Nozze di Figaro, Le (Mozart) 159, 226, 261
Nuits Champêtres, Les (Jean C. Laveaux) 300
Nunes, José do Rosário (*fl*. 1807-1817) 93, 108, 111
Nuremberga 71, 159

O quam suavis (P 05.11) em Fá Maior (MP) 336
O salutaris Hostia (P 04.01) em Dó Maior (MP) 68, 330
O salutaris Hostia (P 04.03) em Mib Maior (MP) 329, 336
Ofício dos Defuntos (J. M. N. Garcia) 375
Oliveira, José do Espírito Santo e (?-1819) 343, 347
Olivieri, Loretto (*fl*. 1786-1823) 212, 214, 215
Olivieri, Ludovico (*fl*. 1791-1813) 250, 281, 283, 284
Omar re di Termagene (pastiche) 47, 50, 278, 281, 283, 284
Ópera Nova (Rio de Janeiro) 204, 207, 320
Gli Orazi e i Curiazi (Cimarosa) 167, 217-222, 287, 304, 315-317, 391
Gli Orazi e i Curiazi (MP) 71, 167, 172, 178, 217-222, 252, 287, 411, 412
Orfeo ed Euridice (Gluck) 76
Orgitano, Paolo (?-?) 88
Orgoglio abattuto, L' (MP) 85, 298, 302, 303
Orlandi, Ferdinando (1774-1848) 270, 271
Oro non compra amore (Caruso) 260, 262-272, 274
Oro non compra amore, L' (MP) 46, 47, 73, 83, 113, 168-171, 175, 180, 225, 257-276, 404, 407-409, 411, 416, 433, 444
Osimo 163
Österreichische Nationalbibliothek (Viena) 225
Ostiglia 282
Ouverture à Grande Orchestre (Pedro I / IV) 429

Pádua 42, 49, 150, 159, 163, 166, 182, 184, 185, 226, 231, 258, 273, 283-285
Paer, Ferdinando (1771-1839) 211, 212, 214, 215, 278
Paisiello, Giovanni (1740-1816) 65, 147, 170, 174, 175, 224, 225, 270, 274
Palácio de Queluz 335, 336, 337, 362
Palácio de Salvaterra 146
Palácio de São Cristóvão (Rio de Janeiro) 105, 109, 111, 114, 298, 309, 323, 328, 441
Palácio do Real Castello (Lisboa) 69, 297
Palácio do Rio de Janeiro cf. Palácio de São Cristóvão
Palermo 70, 259
Palomba, Giuseppe (*fl*. 1765-1825) 146
Parera, Blas (1776-1840) 136

Paris 42, 71, 76, 158, 164, 166, 170, 172-178, 188, 189, 219, 220, 238, 260, 281, 335, 372, 376, 422, 429
Parma 45-47, 158, 159, 161, 163, 166, 169, 180, 184, 190, 258, 259
Pasta, Giuditta (1797-1865) 220
Paula Mariana, Infanta (1823-1833) 123
Pavan, Giuseppe (1869-1924) 150, 152, 153, 218, 258, 283, 284
Pavia 258, 271
Paz perpétua (atr. MP) 64, 296, 297, 299, 300
Pazza giornata, La (MP) 70, 165, 167, 223-227
Pecorario, Gioachino (*fl*. 1756-1783) 342
Pedro Carlos de Bourbon e Bragança, Infante de Espanha e Portugal (1786-1812) 88
Pedro I do Brasil, IV de Portugal (12/10/1798-24/09/1834) 87, 95, 101, 106, 111, 114-116, 119-121, 123, 125, 127, 128, 132, 137, 138, 295, 298, 309, 323, 324, 332, 404-408, 413-416, 429, 437, 440, 441, 445
Pedro II do Brasil (1825-1891) 438
Pelliccioni, Giuseppa (ca. 1770-1825) 230
Pepi, Saverio (*fl*. 1800-1801) 234
Pequeno drama (MP) 63, 64, 148, 296, 304
Peraltas e sécias (Marcellino Mesquita) 397
Pereira, Geraldo José Inácio (?-após 1854) 207
Pereira, Inácio Luís (*fl*. 1811-1842) 207
Pereira, João dos Reis (1782-1853) 89, 125
Pereira, Pe. Francisco de Paula (?-1833) 93, 108
Pereira, Pedro António (*fl*. 1768-ca. 1790) 155
Perereca, Pe. [Luiz Gonçalves dos Santos] (1767-1844) 443
Perez, David [Davide] (1711-1778) 59, 65, 80, 88, 101, 147, 342, 343, 346-348, 422-424, 427, 429
Pergolesi, Giovanni Battista (1710-1736) 88, 374, 375
Perugia 163
Pesaro 258
Petrópolis 403, 405, 407
Piacenza 47, 163, 164, 180
Piaggio, Giovanni (*fl*. 1772-1783) 110
Piccinni, Niccolò (1728-1800) 88, 155
Piccioli, Giuseppe (1905-1961) 260
Pièces de clavecin avec voix ou violon (Mondonville) 421
Pinheiro, José Feliciano (1774-1847) 121
Pinto, Francisco Norberto dos Santos (1815-1860) 334
Pisa 163, 164, 187
Pistoia 159
Pitoni, Giuseppe Ottavio (1657-1743) 342, 388, 390
Podestà, Carlo (1847-1921) 186
Poleti, Lucia (*fl*. 1799-1800) 227
Policarpo, José António da Silva (1745?-1803) 423, 424, 427, 429
Ponta Delgada 327, 358
Ponte, Lorenzo da (1749-1838) 159, 224, 226, 227, 261
Pontedera 187
Porto 71, 91, 164, 327, 329, 358
Porto Alegre 112
Porto-alegre, Manoel de Araújo (1806-1879) 51, 52, 88, 130, 132, 136, 138, 153, 438, 439, 442, 444
Portugal, Clara Fortunata (1769-?) 53, 70
Portugal, Januária Evarista (*fl*. 1812) 116
Portugal, Joaquina Teresa Angêlica da Fonseca (mãe de MP) (*fl*. 1762-1774) 53, 54
Portugal, Maria Joana (*fl*. 1795-1830) 70, 72, 76, 79, 82, 87, 93, 94, 96, 116, 119, 121, 127, 128, 131-134, 138
Portugal, Maria Teodora (*fl*. 1812) 116
Portugal, Mariana (?-?) 70
Portugal, Simão (1774-1842?) 53, 70, 93, 95, 111, 116, 127-129, 439
Poznan 76
Praga 76
Prati, Alessio (1750-1788) 230, 231
Prato 159
Praun, Vincenzo (*fl*. 1790-1807) 169, 230, 243, 245, 315, 316
Precipício de Faetonte (A. J. da Silva / Teixeira) 155, 156
Près, Josquin des (ca. 1450-1521) 384
Príncipe Regente cf. João, Príncipe Regente, VI de Portugal
Principessa filosofa, La (Andreozzi) 73
Projet de paix perpetuelle (Saint-Pierre) 299
Purissima Concezzione di Maria Santissima Madre di Dio, La (P 05.12) (MP) 66, 325, 330
Puzzi, António de Pádua (*fl*. 1783-1799) 79
Puzzi, Taddeo (*fl*. 1768-?) 331

Queiroz, Bernardo José de Souza (1770-1850) 445
Queluz 57, 62, 68-70, 72, 128, 328, 329, 332, 334, 340, 344, 345, 353, 357
Quem busca lãa fica tosqueado (MP) 74, 203-210
Quinta da Boa Vista (Rio de Janeiro) cf. Palácio de São Cristóvão
Quistello (Mântua) 187

Raffanelli, Luigi (1752-1821) 166, 205, 214, 227
Raimondi, Pietro (1786-1853) 274
Rambaldi, Francesco (*fl*. 1802-1814) 258
Rana, Gregorio (*fl*. 1791-1804) 243
Rapposo, Gaspare (*fl*. 1796-1802) 245
Ravenna 163, 258, 271, 273
Real Colégio dos Nobres (Vila Viçosa) 423

Real Seminário da Patriarcal (Lisboa) 42, 48, 49, 55, 56, 58, 59, 63, 71, 79, 81, 96, 324, 329, 330, 336, 339, 341-344, 346, 351, 353, 423, 425
Realli, Francesco (*fl*. 1817-após 1870) 110
Recanati 163
Reggio nell'Emilia 163, 164
Rego, António José do (ca. 1770-após 1821) 43, 83
Reis, Manoel Baptista dos (*fl*. ca. 1790) 155
Relação Autógrafa (MP) 49-52, 56-58, 62-64, 68, 74, 82, 88, 112, 136, 138, 145, 146, 148, 149, 151-154, 195, 203-205, 278, 279, 283, 285, 290, 296-299, 303, 323, 325, 328-332, 345, 350, 357, 401, 402
República Checa 325
Requiem (Cherubini) 383, 386, 388-391, 393
Requiem (J. M. N. Garcia) 383-384, 386, 388-393
Requiem (M. Haydn) 383, 386, 388-391
Requiem (Pitoni) 390
Requiem (Mozart) 372, 383, 385-387, 388-391, 445
Requiem (MP) cf. Missa de Requiem (P 01.23)
Requiem (Salieri) 383-384, 386, 388-389, 393
Retro Hino (MP) 290
Ribeiro, Mário de Sampaio (1898-1966) 360
Riccardi-Paer, Francesca (1774-1845) 211, 214
Righetti-Giorgi, Geltrude (1793-1862) 273, 287
Righi, Pietro (*fl*. 1797-1801) 217, 219
Rimini 163, 184
Rinaldi, Carlo (*fl*. 1793-1798) 243
Rinaldo d'Aste (MP) 68, 69, 160, 161, 181, 188, 190, 195, 203-205, 286
Rio de Janeiro 42, 45, 47, 49, 50, 71, 73, 78, 80, 81, 87, 89, 90, 92-95, 97, 99-101, 105-113, 115, 116, 119-122, 124, 126, 127, 130, 132, 134, 136-138, 170, 193, 194, 204, 207, 208, 260, 273, 286, 294, 295, 298, 320, 325, 326, 328, 329, 332-336, 340, 345, 346, 353, 358, 259, 365, 367, 368, 370, 372-374, 419, 429, 438-445
Riti di Efeso, I (Farinelli) 279
Ritorno di Serse, Il (MP) 46, 47, 71, 73, 112, 167, 169, 171, 179, 282, 283, 286, 409, 410, 414
Rodil, António (?-1787) 427
Roma 45-47, 69, 135, 137, 163, 184, 231, 259, 273, 285, 287, 317, 350
Romeo e Giulietta (Zingarelli) 173
Ronchetti, Giulia (*fl*. 1793-1803) 227
Rosário, Frei António do (1682-após 1747) 88
Rossi, Domenico (*fl*. 1767-1803) 317
Rossi, Gaetano (1774-1855) 223, 224, 242
Rossini, Gioachino (1792-1868) 196, 223, 225, 226, 230, 258, 263, 268-270, 273, 274, 284, 285, 375, 376, 429
Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778) 299, 300, 383, 419
Roveredo (Suiça) 164
Royal College of Music (Londres) 268, 271, 404
Roza, Joaquina Tereza cf. Portugal, Joaquina […] da Fonseca
Ruders, Carl Israel (1761-1837) 76, 168, 169, 232, 234, 245, 246, 250, 315

Sabater, José Maria (ca. 1800-1875) 333
Sabatini, Luigi (1732-1809) 88
Saboeiro, O (modinha / entremez) (MP) 400
Sacavém, Alfredo Pinto (1874-1945) 140
Sacile 182, 184, 187
Saint-Pierre, Charles-Irénée (1658-1743) 299
Salieri, Antonio (1750-1825) 367, 384, 386, 388, 389, 393
Salle Olympique (Paris) 178
Salò 164
Saloia namorada, A (MP) 112, 323
Salvaterra de Magos 340
Salve Regina (RA 170) (MP) 56, 58, 328
Salzburgo 285, 286
San Sepolcro 161
Santa Igreja Patriarcal (Lisboa) cf. Igreja Patriarcal, Santa
Santis, Luigi de (*fl*. 1790-1802) 162
Santíssima, Frei Gaspar de Maria (*fl*. 1813) 90
Santos, José dos (*fl*. 1787-1794) 155
Santos, José Joaquim dos (1747-1801) 43, 55, 56, 88, 329, 343, 347, 353, 381, 427
Santos, Luciano Xavier dos (1734-1808) 88
Santos, Manoel Joaquim Correia dos (*fl*. 1810) 109
São João del-Rei 358
São José, Frei Joaquim de (*fl*. 1813) 90
São Petersburgo 71, 76, 161, 224
Sapateiro, O (MP) 74, 113, 119, 203
Sarmento, Alberto Artur (1879-1953) 358
Sarmento, José (1842-1905) 358
Sarrautte, Jean-Paul (1915-1982) 134, 173, 236, 237
Savazoni, Antonio (*fl*. 1797) 243
Scaramelli (Lacomba), Marianna (1785/86-após 1814) 95, 122, 260, 273
Scaramelli, Giuseppe (1761-1844) 183
Scarlatti, Domenico (1685-1757) 59, 80, 101, 342, 347
Schiller, Johann Christoph Friedrich von (1759-1805) 186
Schottenkloster (Viena) 367
Sé de Évora 364
Sé de São Paulo 381
Sé de Viseu 359
Sé do Funchal 358
Sé do Rio de Janeiro 108, 359
Sé Patriarcal de Lisboa (Basílica de Santa Maria) 335
Seixas, Pedro Teixeira de (1780-1832) 374

Seminário da Patriarcal (Lisboa) cf. Real Seminário da Patriarcal
Seminário das Missões (Cernache do Bonjardim) 360
Seminário Diocesano de Beja 364
Seminário Diocesano do Funchal 358
Semiramide (Rossini) 223, 230
Sémiramis (Voltaire) 230
Senesi, Filippo (*fl*. 1787-1826) 230, 232, 243
Senigallia 163, 164, 274
Serra, António José da (*fl*. 1789-1792) 155
Sessi, Marianna (1776-1847) 170, 173, 220, 273, 279-281
Si quaeris miracula (RA149) (MP) 56
Siena 159, 163, 166
Silva, Antonio de Moraes (1755-1824) 101
Silva, António José da ("o Judeu") (1705-1738) 75, 155, 206
Silva, Francisco Manoel da (1795-1865) 372, 374, 439
Silva, Frei José Marques da (1780-1837) 334
Silva, Innocencio Francisco da (1810-1876) 50, 51, 131, 146
Silva, João Cordeiro da (ca. 1735-1808?) 88, 90
Silva, Joaquim Casimiro da (1767-1860)83, 92, 271-273, 319, 404
Silva, Manoel Rodrigues da (*fl*. ca. 1785-ca. 1813) 320
Silva, Plácido Manoel Álvares da (?-1823?) 99
Silva, Thomé da Fonseca (*fl.* 1828) 127
Sinfonia para seis órgãos (MP) 433
Sintra 85, 303
Sinzig, Frei Pedro (1876-1952) 138, 139
Soares, António José (1783-1865) 94, 333
Sofonisba, La (MP) 73
Sogno, Il (cantata) (MP) 82
Sografi, Antonio Simeone (1759-1818) 217, 231, 232, 242
Solano, Francisco Inácio (1720-1800) 61, 423, 424
Soledade, Frei João da (?-1832) 333
Solfèges d'Italie (Levesque) 422-423
Solfejos (1.ª parte): compostos pelos mestres Leõ, Hasse, Durante [...] e Francisco Gazul 423
Solfejos Que para Uzo de SS.AA.RR (MP) 419, 429
Sonata e variações (MP) 431
Sonata para órgão (MP) 431
Spazzacamino principe, Lo (MP) 45-48, 66, 68, 155, 160, 161, 181, 188, 190, 193-202, 204, 286, 400
Speranza, La (1808 RA 043) (MP) 85, 298, 302, 303
Speranza, o sia l'augurio felice, La (13/5/1809 RA 036) (MP) 80, 85, 290, 303
Sprezzatore schernito, Lo (pastiche) 287
Stabat Mater (Pergolesi) 374, 375
Stabat Mater (Rossini) 375, 376
Storace, Nancy (1765-1817) 226
Strattagemma, Lo (MP) 69, 162, 278, 279
Strinasacchi, Teresa (1768-1830) 166, 173, 205, 226
Sub tuum præsidium (RA 171) (MP) 56, 58, 328
Süssmayr, Franz Xaver (1766-1803) 367
Tancredi (Rossini) 223, 284

Tani, Marcello (*fl*. 1816-1841) 110, 111
Tani, Pasquale (*fl*. 1816-1841) 110, 111
Tantum ergo (P 04.04) em Mib Maior (MP) 330, 335
Tantum ergo (P 04.05) em Mib Maior (MP) 82, 330
Tantum ergo (P 04.06) em Sol Maior (MP) 330
Taunay, Nicolas-Antoine (1755-1830) 134, 441
Te Deum (P 04.03) *a 8 vozes e todo o instrumental* (MP) 72
Te Deum (P 04.07) em Dó Maior (MP) 69, 70
Te Deum (P 04.08) em Ré Maior (MP) 43, 89, 333-336, 355, 360, 363
Te Deum (P 04.11) em Sib Maior (MP) 117, 329
Te Deum (RA 147) *a 8* (MP) 56-59, 329, 347
Te Deum (RA 148) *com instrumental* (MP) 68
Te Deum a 8 (D. Scarlatti) 59, 347
Te Deum a 8 (Perez) 59
Teatro Accademico (Castelfranco) 187
Teatro alla Canobbiana (Milão) 184, 258
Teatro alla Pallacorda cf. Teatro degl'Intrepidi (Florença)
Teatro alla Pantera (Lucca)184
Teatro alla Piazza de' Mercanti (Milão) 184
Teatro alla Scala (Milão) 49, 161, 167, 170, 257, 270, 274
Teatro Argentina (Roma) 231
Teatro Carcano (Milão) 274, 281
Teatro Carignano (Turim) 257
Teatro Carlo Ludovico (Livorno) 279
Teatro Carolino (Palermo) 259
Teatro Castiglioncelli (Lucca) 184
Teatro Cesareo Regio (Trieste) 204, 220
Teatro Civico (Voghera) 259
Teatro comico, Il (Goldoni) 181, 185
Teatro Comunale (Bolonha) 232
Teatro Comunale (Ferrara)217, 218, 258
Teatro Comunale (Forlì) 259
Teatro Comunale (Ravenna) 258
Teatro Condominiale (Senigallia) 274
Teatro Contavalli (Bolonha) 258
Teatro D. Maria II (Lisboa) 397
Teatro da Rua dos Condes (Lisboa) 68, 69, 73, 74, 148, 161, 166, 195, 203, 205, 278, 330, 433
Teatro de Ancona 259
Teatro de Crema 259
Teatro de La Cruz (Madrid) 260
Teatro de Lucca 257

Teatro de Modena 281
Teatro de São Carlos (Lisboa) 42, 73-79, 83-86, 98, 99, 135, 137, 146, 161, 166-168, 199, 203, 220, 229, 230, 233, 238, 241-244, 248-251, 254, 257, 260, 261, 267, 271, 281, 284-286, 297, 298, 315, 319, 331, 404, 445
Teatro de São João (Rio de Janeiro) 111, 119, 130, 260, 320, 444
Teatro de São Pedro de Alcântara (Rio de Janeiro) 119, 444
Teatro de Udine 211
Teatro degl'Infuocati (Florença) 184, 204, 259
Teatro degl'Intrepidi detto della Pallacorda (Florença) 49, 68, 69, 158, 167
Teatro degli Avvalorati (Livorno) 280
Teatro dei Signori Compadroni (Pavia) 258
Teatro dei Signori Condomini (Pavia) 258
Teatro del Corso (Bolonha) 258
Teatro del Príncipe (Madrid) 286
Teatro del Sole (Pesaro) 258
Teatro della Accademia Filarmonica (Verona) 220
Teatro della Munizione (Messina) 259
Teatro della Pergola (Florença) 159, 167, 226, 232, 280, 287
Teatro della Società (Adria) 258
Teatro di Borgo Ognissanti (Florença) 184
Teatro di San Carlino (Nápoles) 259
Teatro di San Carlo (Nápoles) 221, 258
Teatro di Sant'Agostino (Génova) 259
Teatro di Ventidio Basso (Ascoli) 259
Teatro do Salitre (Lisboa) 49, 56, 62-66, 69, 80, 145, 147, 148, 151-156, 296, 297, 299, 303, 323, 359, 400-402
Teatro Ducale (Parma) 258, 259
Teatro Eleitoral (Dresden) 157
Teatro Eretenio (Vicenza) 259
Teatro Filarmonico (Verona) 49, 204, 283
Teatro in San Benedetto (Veneza) 70, 165, 188, 189, 223, 241, 258, 261, 274
Teatro La Fenice (Veneza) 70, 165, 217, 218, 220, 231, 284
Teatro Lentasio (Milão) 259
Teatro Marsigli-Rossi (Bolonha) 205
Teatro Municipal (Rio de Janeiro) 260
Teatro na Via di Santa Maria (Florença)184
Teatro Nuovo (Como) 49, 283
Teatro Nuovo (Mântua) 159
Teatro Nuovo (Pádua) 49, 185, 258, 283
Teatro Nuovo (Trieste) 183, 259
Teatro Nuovo (Vicenza) 204, 220
Teatro Obizzi (Pádua) 231
Teatro Pace (Roma) 184
Teatro particular (Florença) 278
Teatro Principal (Barcelona) 260
Teatro Rè (Milão) 45, 47, 49
Teatro Régio (Rio de Janeiro) 170, 260, 320
Teatro Rivoli (Porto) 360
Teatro San Cassiano (Veneza) 184, 187-189
Teatro San Giovanni Grisostomo (Veneza) 184
Teatro San Luca (Veneza) 182, 184
Teatro San Moisè (Veneza) 69, 70, 160, 161, 163, 165, 182, 184, 188-190, 195,204, 233, 261, 278
Teatro San Samuele (Veneza) 187
Teatro Sant'Angelo (Veneza) 184, 189
Teatro Santa Radagonda (Milão) 179
Teatro Sociale (Sacile) 184, 187
Teatro Sociale (Varese) 259
Teatro Valle (Roma) 259, 287
Teatro Vechio (Pádua) 226
Teatro Vendramin (Veneza) 287
Teatro Zagnoni (Bolonha) 220
Tedelino (?-?) 330
Tedeschi, Antonio (?-1770) 342, 343
Teixeira, António (1707-1779) 88, 155, 206
Tempesta, La (cantata) (MP) 82
Theater an der Residenz (Munique) 260
Théâtre de l'Odéon (Paris) 260
Théâtre des Variétés-Amusantes (Paris) 188
Théâtre Favart (Paris) 178
Théâtre Italien (Paris) 173, 174, 177, 429
Théâtre Olympique (Paris) 174, 178, 221
Théâtre Opéra-Comique (Paris) 189
Théâtres lyriques de Paris: L'Opéra-italien de 1548 à 1856 (Castil-Blaze) 211
Timeoni, Florido (1755-1820) 164
Tinelli, Angelo (*fl*. 1817-1831) 110
Tito Vespasiano (pastiche) 46-48, 50, 279, 281
Torriani, João (*fl.* 1792-1807) 66
Torriani, Luigi (*fl.* 1770-1788) 66
Totti, Giuseppe (*fl*. 1779-1832/33) 105, 330
Traetta, Tommaso (1727-1779) 88
Trame deluse, Le (Cimarosa) 63, 146
Três resp.os (P 03.01) *de Santo António a canto d'orgão, com fagotes e violoncellos* (MP) 72
Treviso 182, 183
Trieste 163, 166, 182, 204, 220, 259, 273
Trionfo di Clelia, Il (MP) 73, 317, 409, 410, 414
Trionfo di Gusmano, Il (pastiche) 285-287
Tritto, Giacomo (1733-1824) 88, 359
Turim 45-47, 159, 161, 163, 166, 226, 257, 271, 277
Tutore e la pupilla, Il (pastiche) 285, 286
Udine 163, 166, 184, 211, 214
Urbino 164
Valente, Saverio (ca. 1755-1845) 421
Varella, Frei Domingos de São José (*fl*. 1806-1826) 381, 426
Varese 259
Varsóvia 76, 179

Vasconcellos, Manuel Madeira de Barros (?-?) 53, 54, 70
Vasconcellos, João de Sousa (?-1799) 350, 351
Vasconcellos, José Marcelino Pereira de (1821-1874) 441
Vaudagna, Alessandro (*fl.* 1875-1880) 185- 187, 189
Vedova raggiratrice, La (MP) 45-48, 50, 68, 162
Veiga, Evaristo Ferreira da (1799-1837) 119, 130, 295
Velluti, Giovanni Battista (1780-1861) 110
Vendetta di Nino, La (Borghi) 230
Vendetta di Nino, La (Prati) 230
Veneza 42, 45-47, 66, 68-70, 135, 137, 155, 160-164, 166, 167, 181, 182, 184, 185, 187, 188, 194-196, 204, 205, 207, 217, 223, 227, 231, 233, 241, 242, 257, 258, 260, 261, 271, 273-275, 277, 278, 284, 287, 400
Veni Sancte Spiritus (P 05.18) em Sib Maior (MP) 332
Verdi, Giuseppe (1813-1901) 186, 372, 389
Vergé, Felice (*fl.* 1802-1816) 286, 287
Verni, Andrea (ca. 1765-1822) 274
Verona 49, 71, 137, 160, 161, 163, 165, 166, 204, 219, 220, 283, 284
Verwandelten Weiber, oder der Teufel ist los, Die (MP) cf. *Donne cambiate, Le*
Vésperas (P 02.31) *de N. Senhora* em Dó Maior (MP) 117
Vésperas (P 02.32) *de N. Senhora* em Ré Maior (MP) 332, 335, 336
Vésperas (P 02.35) *do Natal* em Dó Maior (MP) 332, 335
Viaggiatori felici, I (Anfossi) 63, 146
Viajantes ditosos, Os (MP) 63-65, 80, 146-148
Vicenza 165, 166, 183, 204, 219, 220, 259, 271
Victimæ paschali (P 05.19) em Dó Maior (MP) 332, 438
Vieira, Ernesto (1848-1915) 44, 51, 52, 54, 55, 73, 83, 85, 86, 131, 293, 302, 303, 359, 360, 423
Viena 48, 71, 76, 159, 161, 163, 224, 280, 301, 311, 367, 368
Viganò, Antonio (*fl.* 1800) 184
Vila de Santo António de Sá 112
Vila Viçosa 93, 148, 206, 317, 327, 340, 341, 358, 359, 423, 431
Villa, La (MP) 203, 204, 278
Villanella rapita, La (Bertati) 261
Vinci, Marianna (*fl.* 1790-1801) 178, 243
Violani, Valeriano (*fl.* 1782-1790) 328, 350
Viseu 327, 358
Voghera 259, 273
Voltaire (1694-1778) 169, 230, 242, 245, 246, 248, 249, 251

Wagner, Richard (1813-1883) 390
Walsh, Robert (1772-1852) 121, 441, 444
Washington D. C. 154, 238, 303, 431
Wellesley, Arthur (1769-1852) 85, 293, 298
Würzburg 159, 285, 286

Zaira, La (MP) 73, 75, 168, 169, 172, 178, 220, 221, 241-255, 408, 412, 414, 415
Zaira, La (Nasolini) 242, 243
Zaire (Voltaire) 169, 242, 245
Zamboni, Giacomo (*fl.* 1797) 243
Zamboni, Leopoldo (*fl.* 1825) 274
Zamboni, Luigi (1767-1837) 274
Zamperini, Giovanni (*fl.* 1790-1806) 167
Zappini, Pietro (*fl.* 1793-1806) 217
Zara 161, 163
Ziegler, Valentim (*fl.* 1816) 109
Zingarelli, Niccolò Antonio (1752-1837) 173, 280
Zulema e Selimo (pastiche) 46, 47, 50, 179, 278, 281, 283, 284
Zulima (MP) 71, 162, 411
Zurique 36

COLIBRI – ARTES GRÁFICAS

Rua Major João Luís de Moura, Famões Park
– ARMAZEM **AB** – 1685 - 650 Famões
TELEFONE | (+351) **21 931 74 99**
www.edi-colibri.pt | colibri@edi-colibri.pt

O presente volume reúne 26 capítulos sobre a vida e obra de Marcos António Portugal (1762-1830), o compositor luso-brasileiro que, em vida, obteve uma ainda não igualada ou ultrapassada projeção internacional. Num ato de estreita colaboração sobretudo entre especialistas portugueses e brasileiros, pretende expor, desmitificar e reavaliar esta destacada figura, tantas vezes alvo de polémica.



Patrocínios

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

FCSH FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL CESEM 15 anos

ISBN 978-989-689-245-6