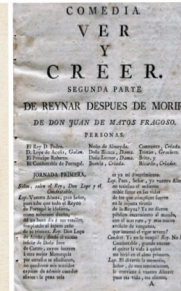




Edições Colibri



PEÇAS DE UM MOSAICO

TEMAS DA HISTÓRIA DA MÚSICA REFERENTES
A PORTUGAL E AO BRASIL

David Cranmer

Peças de um mosaico

temas da história da música referentes
a Portugal e ao Brasil

Edições Colibri

•

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação

CRANMER, David, 1954-

Peças de um mosaico : temas da história
da música referentes a Portugal e ao
Brasil. – 1ª ed. – (Estudos musicológicos ; 20)
ISBN 978-989-689-730-7

CDU 78

Publicação financiada por Fundos Nacionais através da Fundação para a Ciência e Tecnologia
no âmbito do projeto UID/EAT/00693/2013

Título

Peças de um mosaico: temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil

Autor

David Cranmer

Edição

Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Imagens da capa

Rio de Janeiro, litografia de Louis Aubrun; folhetos, libretos, gravuras e postais
da coleção do autor.

Capa

Raquel Ferreira

Paginação

Luísa Gomes

Depósito legal

434 723/17

Lisboa, Dezembro de 2017

O Património é de todos. Merecemo-lo valorizando-o.

*Às instituições, donos particulares e investigadores
que valorizam o Património disponibilizando-o,
assim como aos leitores
que o valorizam informando-se sobre ele,
são dedicadas estas peças.*

Índice

Prefácio	9
Introdução	13
Abreviaturas	15
I	
A música no teatro popular português setecentista: à procura de um paradigma	17
II	
O papel da música no teatro dos dramaturgos portugueses do século XVII	29
III	
A música nas óperas de António José da Silva (“o Judeu”)	43
IV	
Ópera ou comédia? – o teatro popular em Lisboa de 1733 a 1750 e a questão da sua italianização	81
V	
A ópera e a comédia em língua portuguesa durante o reinado de D. José I	95
VI	
A música nos entremezes e farças da tradição luso-brasileira do período colonial	115
VII	
Os manuscritos de música teatral conservados no Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa – a ligação brasileira	141
VIII	
Produções das óperas de Marcos Portugal: vislumbres do passado, reflexões sobre o presente	165

	IX	
Porquê Catalani?		187
	X	
As Invasões Francesas – alguns aspetos do seu impacto na música e no teatro		197
	XI	
João Domingos Bomtempo e os “Portuguese sufferers”		211
	XII	
Uma corte deslocada e a figura de Marcos Portugal		231
	XIII	
“Febre de Rossini”		257
	XIV	
Vila Viçosa e sua vida musical no século XIX – a perspetiva de um sacerdote músico		265
	XV	
Camille Saint-Saëns e Portugal: uma relação duradoura		305
Índice remissivo		321

Prefácio

A minha amizade com David Cranmer data de 1976, quando nos conhecemos como estudantes do mestrado em Musicologia Histórica no King's College da Universidade de Londres. Deu-se a feliz coincidência de alguns anos mais tarde, em 1981, ele se ter vindo fixar em Lisboa como professor de inglês no Instituto Britânico, tendo pouco depois entrado em contacto comigo. Muito em breve se começou a interessar pela história da música em Portugal e a iniciar pesquisas cujos resultados viria a apresentar nos Encontros de Musicologia promovidos a partir de 1982 pela Associação Portuguesa de Educação Musical em colaboração com o Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian (e a partir de 1985 também com o Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa), e que o levariam a um projecto de tese de doutoramento apresentada à Universidade de Londres e dedicada à história do primeiro período dos Teatros de S. Carlos em Lisboa e de S. João no Porto até ao início da guerra civil em 1828. Para além de uma cuidada e ampliada revisão da história deste período dos nossos dois únicos teatros líricos, esta tese está centrada, como o seu subtítulo indica, na história do repertório e da sua difusão, tentando estabelecer o itinerário seguido pelas óperas italianas antes de chegarem a Lisboa e o seu posterior percurso após serem aqui cantadas, assim como discernir os principais factores por detrás desses processos e as alterações por elas sofridas ao longo do caminho.¹ Para o efeito, David Cranmer empreendeu uma longa e minuciosa pesquisa que o levou a visitar um grande número de bibliotecas estrangeiras em busca sobretudo de exemplares raros de libretos das óperas representadas em Portugal durante o período, e de outras produções dessas óperas que lhe viriam a permitir seleccionar algumas delas como estudos de caso para a realização de uma análise comparativa aprofundada com vista ao estabelecimento de um quadro estemático das relações entre as diversas versões.

A tese de David Cranmer e a sua restante produção ilustram bem algumas das preferências e características da sua pesquisa ao longo de quarenta anos de carreira musicológica: antes do mais, e naturalmente, a sua paixão pela ópera e pela música teatral como objecto de estudo; por outro lado, a sua incansável persistência e capacidade de trabalho de investigador (que teve de conciliar du-

¹ David John Cranmer, *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*, Dissertation submitted for the degree of Ph. D. (Music), University of London, 1997.

rante muitos anos com uma actividade profissional intensa e bem distante da musicologia, até finalmente vir a obter o merecido lugar de docente no Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa); a sua natural atracção pela filologia musical e teatral e pelas relações entre ambas; e o seu interesse por áreas e aspectos da história da música em Portugal que tinham merecido até então uma atenção reduzida por parte dos investigadores nacionais.

O presente volume apresenta-nos agora uma parte significativa dos frutos desta sua extensa e intensa actividade de investigação e reflexão sobre os seus temas favoritos: do Teatro de S. Carlos à obra de um dos seus mais destacados directores musicais, o compositor Marcos Portugal – um interessantíssimo texto sobre os problemas e desafios que colocam as produções modernas das suas óperas –, da música no teatro declamado dos séculos XVII e XVIII às relações musicais luso-brasileiras durante a última fase do período colonial, ou ao estudo das fontes de música teatral e operática que se conservam na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa – um contributo fundamental para a sistematização e enquadramento histórico de um importante acervo que se encontrava praticamente por estudar –, de João Domingos Bomtempo a Rossini e, à distância de muitas décadas, às relações de Camille Saint-Saëns com Portugal.

Sem prejuízo do inegável interesse de todos esses estudos aqui reunidos, gostaria pessoalmente de destacar o núcleo de artigos que se debruçam sobre a complexa questão da música no teatro declamado e em particular no teatro de António José da Silva (através de um estudo filológico minucioso das fontes literárias e da música que chegou até nós), a qual David Cranmer foi até hoje sem a menor dúvida o único investigador a abordar de uma forma sistemática e aprofundada. Trata-se de uma temática a que eu próprio me referi diversas vezes, desde logo na minha própria tese de doutoramento e em vários trabalhos posteriores, mas numa perspectiva muito mais genérica, e foi por isso com redobrado interesse que fui acompanhando ao longo dos anos os resultados da pesquisa e reflexão sobre ela que David Cranmer nos foi dando a conhecer.

Ao seu trabalho podemos dizer que pioneiro, a partir da análise tanto dos textos dramáticos como do reduzido número de fontes musicais que lhe foi possível identificar, devemos hoje uma visão muito mais clara e completa da presença e do papel da música no teatro declamado ou mesmo no que poderíamos chamar o teatro musicado, e da influência que em ambos teve o prestígio da ópera italiana. Essa perspectiva é essencial para podermos entender aspectos fundamentais da actividade teatral e musical não só em Portugal, especialmente durante o século

XVIII, mas também no Brasil colonial da mesma época, da qual chegaram até nós sobretudo notícias dispersas mas praticamente nenhuma fontes musicais ou mesmo textuais.

Não é pois por demais sublinhar a riqueza e variedade de perspectivas que estas peças de um mosaico nos oferecem e que tornam este livro de leitura obrigatória para quantos, sejam eles investigadores, músicos, ou até leitores não especializados, se interessam pela história da música em Portugal, em particular durante o século XVIII e inícios do XIX. Peças que vêm preencher lacunas importantes e lançar luz sobre vários aspectos dessa história que se mantinham até hoje na obscuridade.

Manuel Carlos de Brito

Novembro de 2017

Introdução

Quando concebi este livro, há quase 15 anos, foi com a intenção de reunir textos já publicados, sobretudo em periódicos, durante o primeiro quarto século da minha carreira como musicólogo. Refiro como exemplo que uma parte significativa daqueles que previa incluir (seis textos) tinha começado como comunicações nos Encontros de Musicologia das décadas de 1980 e 90, editadas nas respetivas atas, no *Boletim* da Associação Portuguesa de Educação Musical (APEM). Com a passagem do tempo, em que outras tarefas e publicações chegaram a ser prioritárias, permitindo que trabalhasse neste livro apenas esporadicamente, houve uma lenta transformação nos conteúdos que achava mais indicados. Por um lado, certos textos pareciam cada vez mais ultrapassados, enquanto, por outro, novos trabalhos que, entretanto, tinha redigido se tornavam mais pertinentes. O resultado é que, passados tantos anos, dos capítulos contemplados no início, retive apenas um (o mais curto). De facto, o livro que aqui exponho é bem outro: representativo das duas décadas a partir de 1997, quando defendi, na Universidade de Londres, a minha tese de doutoramento, *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*.

O que nunca mudou, por ser fundamental ao conceito do livro, foi o título: *Peças de um mosaico*, pois esta coletânea nunca pretendeu ser mais do que uma série de ensaios independentes, embora, em diversos casos, relacionados entre si — peças que, no seu conjunto, contribuem para um quadro vasto e complexo, que é a história da música em Portugal, incluindo, como elemento indispensável, aspetos da história da música em território ultramarino, designadamente, no Brasil. Alguns dos textos já foram editados, em periódicos “menos óbvios” em papel ou *online*. Outros têm a sua origem em apresentações em eventos científicos, dos quais não houve atas ou outra publicação, e que entendi não procurar editar de imediato. Fiz questão de não incluir neste livro artigos publicados na *Revista Portuguesa de Musicologia*, visto que estes são facilmente acessíveis quer na versão original em papel quer *online*.

Contudo, e apesar da enorme diversidade dos conteúdos destes textos, abrangendo um período de cerca de 300 anos, desde o século XVII até às primeiras décadas do século XX, torna-se inevitável encontrarem-se temáticas recorrentes, que refletem áreas às quais me tenho dedicado com particular ênfase ao longo destes anos. Os capítulos I a VII, por exemplo, debruçam-se sobre vários

aspectos da música no teatro luso-brasileiro do antigo regime. O meu trabalho relacionado com Marcos Portugal encontra eco sobretudo nos capítulos VII a X e XII. A centralidade das guerras napoleónicas, assim como a regência e o reinado de D. João VI, o período compreendido pela minha tese e por uma boa parte das minhas investigações subsequentes, resulta direta ou indiretamente num enfoque nos eventos e nas atividades destes anos nos capítulos VII a XIV. O Teatro de São Carlos, mais uma vez tão central à minha tese, surge nos capítulos VII a X, XIII e XV. Vila Viçosa, localidade pela qual nutro uma relação afetiva particular há 35 anos, surge de uma maneira ou outra nos capítulos III a V, VII, X e, muito abertamente, XIV, o único capítulo escrito especialmente para este livro. O capítulo final, sobre Camille Saint-Saëns, embora radicado em investigações que desenvolvi sobretudo há mais de uma década, contribui para projetos que espero poder desenvolver no futuro.

Gostaria de agradecer aos muitos bibliotecários, colegas e amigos que contribuíram direta ou indiretamente para os textos que aqui se encontram, assim como aos vários editores que me autorizaram a reeditar/rever para este livro os textos já publicados; ao CESEM – aos seus membros e, em especial, ao seu atual Diretor, Manuel Pedro Ferreira, que muito pacientemente há mais de uma década espera a saída deste livro; a Simão Carmo, que, no duplo papel de amigo e revisor, me tem acompanhado na sua redação; a Maria João Afonso que ajudou a melhorar o meu estilo ainda bastante anglo-saxónico, apesar dos 36 anos que levo de vida em Portugal; e, por último, a Manuel Carlos de Brito, um amigo precioso há 40 anos, que gentilmente aceitou escrever o prefácio. A todos, bem hajam!

David Cranmer
Novembro de 2017

Abreviaturas

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

Estados Unidos

US-CA – Cambridge, Harvard University

US-Wc – Washington, Library of Congress

França

F-Pn – Paris, Bibliothèque nationale de France

Portugal

P-AL – Alcaíça, Fundação Jorge Álvares (Biblioteca de Filipe de Sousa)

P-Cug – Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

P-Cul – Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Sala Dr. Jorge de Faria)

P-EVp – Évora, Biblioteca Pública

P-Lant – Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo

P-Ln – Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal

P-Ltdm – Lisboa, Biblioteca | Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II

P-VV – Vila Viçosa, Arquivo Musical do Paço Ducal

P-VV_{sant} – Vila Viçosa, Arquivo Musical do Santuário de Nossa Senhora da Conceição

Reino Unido

GB-Lbl – Londres, British Library

GB-Lcm – Londres, Royal College of Music (Parry Library)

Outras abreviaturas

s.d. – sem data

s.l. – sem local

s.t. – sem tipografia

I

A música no teatro popular português setecentista: à procura de um paradigma

Entre os séculos XVII e XVIII, surge, como alternativa à ópera de inspiração italiana, uma série de tradições autóctones de teatro musicado: a *zarzuela* em Espanha, a *opéra comique* em França, a *ballad opera* em Inglaterra, o *Singspiel* na Alemanha. Em Portugal, pelo contrário, existe uma série de fenómenos, todos eles com maior ou menor conteúdo musical: as óperas de António José da Silva, “O Judeu”, e os seus imitadores; comédias extremamente diversas nas suas características; entremezes e farças¹, etc. – os vários géneros associados sobretudo ao chamado “teatro de cordel”. O panorama português, bastante heterogéneo, contrasta com a aparente homogeneidade das alternativas propostas pelos outros países citados. Até que ponto estas outras tradições podem iluminar o nosso entendimento da música no teatro nacional setecentista? Para responder a esta pergunta, examinaremos cada uma das tradições dramático-musicais referidas, começando com a portuguesa – o foco principal deste estudo – no intuito de identificar pontos de semelhança e diferença.

Para efeitos do presente texto, o objeto sob escrutínio compreenderá todo o repertório dramático popular, em língua portuguesa, em que a música faz parte integrante ou complementar do tecido dramático, durante os quase cem anos que vão de *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha*, e do *gordo Sancho Pança*, de António José da Silva, estreada no Teatro do Bairro Alto, em outubro de 1733, até ao período napoleónico, quando este repertório começa a ser abandonado face aos novos paradigmas dramáticos do Romantismo. Ao longo deste período, existe como concorrência direta ou indireta a ópera italiana, até 1792 nos teatros da corte e esporadicamente nos teatros públicos, e, a partir deste momento, de uma forma regular

¹ Aqui e ao longo deste livro, mantivemos a ortografia “farça” desta época, para referir este género específico português, igual ao entremez, para o distinguir da *farsa* italiana, da farsa de tradição vicentina, e do uso atual do mesmo vocábulo.

sobretudo no Teatro de S. Carlos, em Lisboa, inaugurado em 1793, mas igualmente no Teatro de S. João, no Porto, que abriu as suas portas em 1798. A ópera italiana era considerada o género prestigiado; o repertório português foi designado por Theophilo Braga como “A baixa comédia” (Braga 1871, Livro V).

Na realidade, o repertório dramático português deste período é constituído por diversos géneros distintos mas interligados, todos eles em maior ou menor grau influenciados pela ópera italiana coeva. Entre 1733 e 1738, António José da Silva escreveu oito dramas para o Teatro do Bairro Alto, designados “óperas” quando editados nos dois volumes do *Theatro comico portuguez*, em 1744². Destas óperas sobreviveu até aos nossos dias a música de apenas três, em nenhum caso no seu estado original: *Guerras do alecrim, e manjerona*, *As variedades de Proteu* (ambas de 1737), e *Precipícios de Faetonte* (1738)³. A música de *Guerras*, e provavelmente das outras duas, é da autoria de António Teixeira, um de quatro portugueses que aperfeiçoaram os seus estudos musicais em Roma como bolseiros da Coroa Portuguesa. A música é fundamentalmente italiana na maneira como foi concebida. No entanto, existe igualmente um número reduzido de minuetes, dança de origem francesa, assim como alguns breves coros. A combinação de árias italianas com alguns minuetes encontra-se igualmente nos últimos vilancicos paralitúrgicos portugueses compostos antes da sua interdição por ordem régia em 1723, e tudo leva a supor que tal como o próprio vilancico, a introdução de elementos italianos e franceses no teatro português vem de paradigmas estabelecidos anteriormente em Espanha⁴.

A “continuação” de *Theatro comico Portuguez*, editada em dois tomos em 1746, com o título *Operas Portuguezas*, contém óperas na tradição de António José, representadas no Teatro do Bairro Alto ou no Teatro da Mouraria até 1741, e inclui os primeiros exemplos publicados de adaptações “ao gosto do teatro português” de textos de Pietro Metastasio (1698-1782), poeta da corte austríaca e autor paradigmático de libretos de *opere serie*

² Para uma ampla discussão das edições setecentistas do *Theatro comico Portuguez* e das *Operas Portuguezas*, publicadas pela primeira vez em 1746, veja-se Cranmer (2009).

³ Respetivamente, *P-VV* G prática 7 e 6; *P-Cug* M.M.876. A data provável do material das *Variedades* é a década de 1760, o de *Guerras* cerca de 1780, o de *Precipícios* 1789 ou 1790. Veja-se o capítulo III.

⁴ Veja-se o capítulo II para uma descrição mais pormenorizada deste processo. Os vilancicos haviam sido interditos na Capela Real desde 1716.

italianas⁵. Estas adaptações, populares em Portugal ao longo do século XVIII e editadas mais habitualmente sob a designação de “comédia”, têm a particularidade de acrescentar personagens cómicas – “graciosos” – aos dramas sérios de Metastasio, transformando-os em tragicomédias na tradição ibérica (e não só) do século anterior, modelo esse que António José também segue em sete das suas oito óperas. Existem igualmente outras traduções de Metastasio, mais ou menos fiéis ao original e publicadas ao longo do período em questão. Contudo, conserva-se muito pouco da música correspondente à grande variedade de traduções e adaptações populares deste autor, e em nenhum caso completa⁶.

Para além dos textos metastasianos, foram publicadas, sobretudo ainda no século XVIII, várias centenas de comédias, bastante diversas no seu estilo e tom – pois esta designação deve ser entendida como extremamente abrangente, tendo estas peças em comum apenas o facto de serem constituídas habitualmente por três atos. Apenas um número bastante reduzido de textos se designa por “tragédia”, pelo seu tom bastante elevado, ou “oratória”, por possuir um enredo devocional, hagiográfico ou baseado numa narrativa bíblica. Grande parte das comédias é constituída por adaptações, com vários graus de fidelidade ao original, de dramas oriundos do estrangeiro, sobretudo Itália (por exemplo, de Goldoni), França (por exemplo, de Molière) ou Espanha (de vários autores, incluindo do português Matos Fragoso), embora em alguns casos sejam aparentemente de origem autóctone.

Uma figura chave no teatro popular português setecentista, responsável pela elaboração, tradução e/ou adaptação de dezenas de comédias, foi Nicolau Luís da Silva, uma figura que se encontra ligada ao Teatro do Bairro Alto desde pouco após o terramoto de 1755 até à década de 1780. A música correspondente (proveniente da chamada Ópera Nova, do Rio de Janeiro), sempre de autor anónimo, originalmente substancial, mas agora incompleta, sobrevive no caso de três das comédias que lhe são atribuídas: *Olinta* (1779), *D. João de Alvarado o criado de si mesmo* (1782) e *O capitão Belizario* (1787)⁷. O facto de em nenhum destes casos existir

⁵ *Adriano em Siria*, no tomo I, e *Filinto perseguido, e exaltado* (versão de *Siroe*), no tomo II.

⁶ P-VV, sobretudo G prática 51, 85, 117.5 e 117.13.

⁷ Respetivamente P-VV G prática 117.31, 86b, 117.20. As datas indicadas entre parênteses são da primeira edição conhecida para cada comédia.

qualquer referência a canções ou a música nos folhetos impressos das respectivas comédias levanta a questão fundamental do papel da música nestas peças, apontando igualmente para uma das grandes dificuldades que enfrenta o estudioso da música no teatro português deste período: a falta, muitas vezes, de qualquer correspondência direta entre os textos impressos e as partituras ou partes cavas manuscritas (vocais ou instrumentais) conservadas da mesma obra, o que exige do investigador um elevado grau de criatividade informada na reunificação dos dois elementos constituintes. Uma dificuldade adicional e importante reside na questão da atribuição da pouca música conservada. O estilo é sempre o da ópera italiana do período (e não, por exemplo, o das canções populares) mas não está claro até que ponto as árias são *contrafacta* de árias italianas, isto é, tiradas de óperas italianas e fornecidas com novos textos em português, ou, pelo contrário, novamente compostas por compositores portugueses, que haviam sistematicamente adotado este mesmo estilo. Existem provas de ambas as práticas⁸.

Em 1768, foi editado o que parece ter sido o primeiro exemplo do que iria ser uma enchente de peças em um ato, para uso entre os atos das peças com dois ou mais atos, ou no fim do espetáculo. Denominado *Novo entremez do medico, e boticário*, de autor anónimo, não tem qualquer indicação de música e termina com um criado (Gonçalo) e um velho, que não quer pagar um medicamento, à bulha. Nas palavras da indicação cénica final, Gonçalo “Salta á pancada, e dá fim”. De facto, como nos informa o *entremés Del aborcado fingido*, da autoria de Manoel Coelho Rebello, publicado em castelhano na *Musa entretenida de varios entremeses*:

ô sea en baile, ô pancadas,
todo el entremes se acaba. (Rebello 1695, 77)

⁸ Uma ária da autoria de Pietro Guglielmi encontra-se entre as partes manuscritas de *Guerras do alecrim, e manjerona*, *op.cit.*; a famosa ária “Che farò senza Euridice?”, de Gluck, faz parte de *A mulher amorosa* (P-VV G prática 117) com o novo texto “Que farei sem o consorte?”; pelo contrário, contas respeitantes aos teatros públicos, sobretudo do Teatro da Rua dos Condes e do Bairro Alto, conservadas em *P-Cul*, indicam, por exemplo, que Luciano Xavier dos Santos e João de Sousa Carvalho receberam pagamentos em 1772 para trabalho realizado no Rua dos Condes. Agradecemos a Manuel Carlos de Brito por nos ter chamado a atenção para estes documentos.

Em termos gerais, esta caracterização manter-se-á ainda ao longo de várias décadas. No caso dos entremezes que terminam com baile, ou, na substituição deste, com coro final, a existência de uma componente musical é garantida, o que não exclui esta hipótese nos restantes. Como já se verificou no caso das comédias, a ausência de indicações musicais no texto dos folhetos impressos não deve ser entendida em si como prova da ausência de qualquer música, mas apenas que as referências não foram contempladas nas edições impressas.

No entremez *A scisma do velho poeta*, editado em 1778, encontra-se a primeira referência num texto impresso à “modinha”, um género de canção de salão de origem brasileira transportada para o teatro (e assim um elemento de música menos erudita, não-operática). A partir desta data, a modinha estabelece-se rapidamente como elemento cada vez mais comum nos entremezes, como se vê, por exemplo, nas peças em um ato de Pedro António Pereira e de José Daniel Rodrigues da Costa, na década seguinte⁹.

A peça intitulada *A defeza das madamas á favor das suas modas, em que deixão convencida a paraltisse dos homens*, editada em 1792, possui a designação curiosa “Gracioza, e divertida farça, ou [...] novo entremez”. É uma das primeiras utilizações do termo farça neste repertório, embora este vocábulo não seja novo em si. Dentro de duas décadas a designação farça iria substituir a de entremez, aparentemente sem qualquer alteração de função ou conteúdo. O reduzido número de partituras de entremezes e farças que se conservam, sendo este sobretudo da primeira década do século XIX¹⁰, permite-nos constatar que estas peças possuíam tipicamente entre uma e meia dúzia de “cantorias” (números cantados), incluindo muitas vezes modinhas, lunduns e, sob influência espanhola, seguidilhas, que eram novamente compostas para as peças em questão.

Por último, no panorama português, não pode deixar de referir-se as duas tentativas na década de 1790 de compor óperas em língua portuguesa. Entre 1790 e 1791, Marcos Portugal compôs três “burletas”, ou seja, óperas cómicas, para o Teatro do Salitre: *A noiva fingida*, *Os viajantes ditosos* e *O lunatico illudido*. Em todos estes casos, o respetivo libreto baseia-se num

⁹ Sobre a introdução da modinha e outros géneros afins nos entremezes e farças, veja-se o capítulo VI.

¹⁰ Por exemplo, *O gato por lebre* (1804), de António José do Rego (P-VV G prática 12) e a *Farça* sem título (1809) de João José Baldi (P-Ln MM 319/6).

libreto pré-existente italiano. Por este facto e pela ária “Já por ti minha amada esposinha”, de *Os viajantes ditosos*¹¹, torna-se claro que Marcos não procurava mais do que compor óperas italianas em português. António Leal Moreira, pelo contrário, musicando textos do brasileiro Domingos Caldas Barbosa (responsável eventualmente pela introdução da *modinha* em Portugal), procurou qualquer coisa diferente nas suas duas obras em um ato para o Teatro de S. Carlos: *A saloia namorada*, em 1793, e *A vingança da cigana*, no ano seguinte. Nestes dois casos, verifica-se uma aproximação cada vez maior à tradição autóctone dos entremezes e farças. No caso de *A saloia namorada*, as personagens e situações dramáticas são aquelas que tipicamente encontramos nos entremezes portugueses, mas entre os números cantados a ação desenrola-se através de secções em *recitativo secco*, como na ópera italiana; contudo, o abandono de recitativo a favor de diálogo declamado afasta mais *A vingança da cigana* da tradição italiana.

É em relação a esta diversidade e descontinuidade que temos de comparar as tradições dos restantes países acima referidos. É costume identificar-se como elementos em comum a estas tradições, em primeiro lugar, a afirmação da identidade nacional (mas não nacionalismo como movimento sociopolítico), pela rejeição da língua italiana, e em segundo lugar, a alternância de texto declamado e música, rejeitando habitualmente o uso do *recitativo secco*. No que diz respeito à *zarzuela* e à *opéra comique*, os exemplos conhecidos do repertório operático canónico são sobretudo posteriores ao período em estudo. Exemplos setecentistas de *opéra comique*, de Jean-Jacques Rousseau, François André Philidor e André Ernest Modeste Grétry, por exemplo, continuam a ser pouco representados, permanecendo assim do âmbito do especialista. Mais conhecidos do século XVIII são apenas os *Singspiele* de Wolfgang Amadeus Mozart (*Die Entführung aus dem Serail* (1782) e *Die Zauberflöte* (1791)), e a *ballad opera*, *The beggar's opera* (1728), com texto de John Gay. Basear noções sobre quatro tradições distintas em apenas três obras, duas das quais do mesmo repertório, é, no mínimo perigoso. Como pretendemos demonstrar, estas tradições, para além de possuírem características distintas, não são, de facto, homogéneas.

Começando com a tradição francesa, a designação *opéra comique*, no sentido abrangente dos nossos tempos, surge apenas em finais do século

¹¹ P-VVG prática 48.

XIX. No século XVIII encontram-se vários fenómenos e designações para o que hoje em dia teria este “rótulo”. Os textos e música das peças encenadas, nas primeiras décadas de setecentos, nos teatros das feiras de Saint-Germain e Saint-Laurent, em Paris, foram publicados (em Paris e Amsterdão) com o título *Le théâtre de la foire, ou l’opéra-comique* (Le Sage & D’Orneval 1722-34). No entanto, tal como *théâtre de la foire*, o termo *opéra-comique* não procurava designar um género em si, mas simplesmente caracterizar um fenómeno teatral que misturava *opéra* (género cantado) com *comédie* (género declamado). Nesta fase inicial as melodias usadas eram pré-existentis – canções populares, árias tiradas de óperas francesas da época (de Lully, Destouches, Campra, etc.), muitas vezes como objeto de paródia ou sátira (Vendrix 1992, 41-42).

Aos poucos, a composição de novas músicas (*ariettes*) tornou-se cada vez mais comum, em peças designadas, por isso mesmo, como *comédie mêlée d’ariettes*. Na segunda metade de setecentos verifica-se também uma tendência para o uso de designações que indicavam mais claramente a temática da obra em questão, entre as quais *comédie larmoyante* para obras sentimentais e *comédie féerie* para as que têm lugar em mundos fantásticos. Ao longo deste século os teóricos – dramaturgos, compositores e outros – discutem o que é legítimo neste, nesse ou naquele género, como, por exemplo, as temáticas a tratar, a quantidade de música, a legitimidade de recitativos. Philippe Vendrix, redator do excelente estudo *L’opéra-comique en France au XVIIIe siècle* (Vendrix 1992) e autor do capítulo “Les enjeux théoriques de l’opéra-comique”, dedica quase 70 páginas (213-281) a estas questões teóricas, chegando à conclusão de que nunca houve regras consensuais, mas apenas tendências.

Na verdade, em França não existia um género homogéneo chamado *opéra comique*, mas sim grande diversidade, como nas comédias portuguesas. Por outro lado, não se encontra um género comparável com os *entremeses* e *farças*. As tradições em termos da proveniência da música diferem também da situação em Portugal.

Inglaterra caracteriza-se igualmente pela sua diversidade. *The beggar’s opera* foi a primeira e mais célebre *ballad opera*. Seguindo a prática nos teatros das feiras parisienses, Johann Pepusch selecionou 69 canções populares a inserir no texto de John Gay, compondo apenas a abertura. Mas *ballad operas* deste tipo mantiveram-se no repertório durante poucos anos,

tendo sido as mais populares e duradouras reduzidas para *afterpieces* (por um processo de seleção) para terminar o espetáculo. No seu lugar surgiram os *burlesques*, dos quais o mais famoso, *The dragon of Wantley* (1737), de Henry Carey, se manteve no repertório durante várias décadas. No entanto, na segunda metade do século, coexistiam vários tipos de comédia e ópera, com música original da autoria de Thomas Arne, Charles Dibdin, e outros, ou em *contrafacta* provenientes de óperas italianas e mais raramente de *opéras comiques*, para aproveitar o vocábulo anacrónico mas convenientemente abrangente.

Um excelente exemplo da coexistência destes dois processos é *The captive* (1769). O texto, de Isaac Bickerstaffe, é nem mais nem menos do que uma adaptação dos episódios cómicos tirados da tragédia *Don Sebastian, King of Portugal*, de John Dryden. Por sua vez, a música é constituída parcialmente por *contrafacta* de árias de óperas italianas – de Baldassare Galuppi, Gioacchino Cocchi, Leonardo Vinci, Vincenzo Ciampi, David Perez e Mattia Vento – e parcialmente por canções especialmente compostas por Charles Dibdin (Cranmer 2011, 99 e 102-107). Tanto quanto se pode deduzir, esta prática não será tão distante da encontrada nas comédias e tragédias do teatro português.

A palavra *Singspiel*, no século XVIII, não possuía o sentido mais restrito que hoje em dia possui, antes incluía desde peças em alemão com pouca música até óperas italianas com música do princípio até ao fim. Por exemplo, no cartaz original de *Così fan tutte, opera buffa* de Mozart, apesar do seu texto em italiano, lê-se a designação como tratando-se de uma “komisches Singspiel” (Brown 1995, 26). Nas primeiras décadas do século XVIII, o teatro alemão fazia pouco uso da música. Em 1743, uma tradução alemã da *ballad opera The devil to pay* (1731)¹², com as canções originais, teve algum sucesso, mas uma nova tradução com nova música, posta em cena em Leipzig, em 1752, é geralmente reconhecida como protótipo da tradição alemã. Sendo assim, há uma certa ironia no facto de ser com o *Singspiel* (devido aos referidos exemplos de Mozart) que as óperas da parceria António José da Silva-António Teixeira são mais frequentemente comparadas –

¹² Da autoria de Charles Coffey. Foi adaptada como *opéra comique* por Sedaine com o título *Le diable à quatre* (1756) e por Giuseppe Foppa como *Le donne cambiate, farsa* musicada por Marcos Portugal (Veneza, 1797).

pois o dramaturgo morreu na fogueira da Inquisição mais de uma década antes do arranque da tradição alemã¹³.

Após a Guerra dos Sete Anos (1756-63) sob a influência da *comédie larmoyante*, houve uma tendência no *Singspiel* para obras sentimentais em cenários rústicos. Em geral, a existência de um elevado número de estados alemães, cada um com a sua corte, permitiu mais experimentação, pois se algumas cortes possuíam uma clara preferência pela ópera italiana, outras estavam mais dispostas a encorajar teatro musicado em alemão. Neste sentido, a criação em Viena por Joseph II da Áustria de um Teatro de *Singspiel* Nacional, em 1778, constituiu um apoio crítico na criação de um género dramático-musical alemão. Em Portugal, pelo contrário, a centralização do teatro sobretudo na capital e as prioridades de sucessivos monarcas impossibilitaram qualquer iniciativa neste sentido – o único teatro de interesse para D. João V era o “teatro eclesiástico”¹⁴, a paixão de D. José I foi a ópera italiana e D. Maria I, quando ainda em condições para governar o país (até ao início de 1792), interessava-se pouco por tais divertimentos, mantendo a ópera (italiana) da corte na escala mais reduzida que herdou do pai.

... O que nos leva a Espanha. A *zarzuela* do século XVIII ainda não era o conhecido “género chico” de finais do século XIX. O autor americano William M. Bussey (1980/1982, 7), confessa, referindo-se a este período, “Defining a *zarzuela* is difficult, for it has had a diverse history often filled with contradictions and ambiguities.” Apesar de elaborar cinco critérios para esta designação, ele próprio reconhece que estes definem tendências e não regras, tais como o uso extenso de efeitos espetaculares e a estrutura em dois atos (denominados por “jornadas”), enquanto a *comedia* tinha tipicamente três. Quer no caso da *zarzuela*, quer no da *comedia*, o espetáculo no seu todo incluía adicionalmente uma *loa* introdutória, *sainetes*, *entremeses* ou *tonadillas* (sem qualquer distinção formal aparente) entre as *jornadas*, e, eventualmente, um *fin de fiesta*. Devendo bastante ao teatro

¹³ Neste respeito Mário Vieira de Carvalho tem razão quando afirma “[...] o teatro de António José da Silva [...] antecipa em certa medida traços do *Singspiel* [...]” (Carvalho 1993, 34), mas claro que a comparação é feita sempre com o *Singspiel*.

¹⁴ Citamos o título do mais importante tratado/manual de cantochão publicado em Portugal no século XVIII: Fr. Domingos do Rosario, *Theatro ecclesiastico em que se acham muitos documentos de canto chaõ para qualquer pessoa dedicada ao culto divino nos officios do coro, e altar*, Lisboa, Officina Joaquiniana, 1743. O divertimento principal de D. João V era o “espetáculo” do culto divino.

espanhol, em termos teatrais as comédias e entremezes portugueses seguem de perto os géneros homónimos espanhóis. Musicalmente, possuem igualmente bastante em comum. A música teatral espanhola na década de 1720 já é dominada pelo estilo italiano¹⁵, com alguns minuets e coros, mais raramente uma seguidilha¹⁶. Já nos anos 30, existem em Madrid adaptações de Metastasio com um “gracioso” (personagem cómica) acrescentado, antecipando, de certa forma, a prática portuguesa.

No entanto, não nos devemos deixar enganar pela semelhança entre o teatro musicado espanhol e o português. Não há em Espanha um equivalente da colaboração António José da Silva-António Teixeira. O perfil do *entremez-farça* portuguesa tem a sua especificidade devido às ligações de Portugal com o Brasil e à introdução da *modinha* e do *lundum*. *A saloia namorada* e *A vingança da cigana* pouco têm que ver com peças em um ato com música do teatro espanhol coevo.

Se é verdade que não existe qualquer vocábulo que reúna os fenómenos musico-dramáticos portugueses, tal facto não deve constituir preocupação especial. Em França e na Alemanha só existe porque uma designação foi definida e imposta posteriormente para abranger uma série de géneros interligados mas distintos. Em Inglaterra e Espanha a *ballad opera* e a *zarzuela*, respetivamente, designam apenas um género entre a grande variedade que cada tradição abrange. Se existe, de facto, um paradigma a identificar nestas tradições distintas, é que há sempre diversidade, que os géneros surgem, cruzam-se com outros, e desaparecem, influenciados em maior ou menor grau por outras correntes de outros países. Neste sentido a música no teatro popular português setecentista obedece ao mesmo paradigma que se encontra nos géneros músico-teatrais das outras tradições nacionais.

(Este texto é uma versão revista, em português, do artigo “Music and the ‘teatro de cordel’: in search of a paradigm”, publicado em *Portuguese studies*, XXIV n.º 1, Modern Humanities Research Association, 2008, 32-40.)

¹⁵ No caso do *vilancico* em Espanha a italianização começa já na década de 1690; em Portugal apenas a partir de 1707.

¹⁶ Esta afirmação baseia-se numa examinação dos manuscritos deste repertório existentes em P-EVp.

Bibliografia

- BRAGA, Theophilo. *Historia do theatro Portuguez*. Porto: Imprensa Portugueza - Editora, 1871. 4 v.
- BROWN, Bruce Alan. *W. A. Mozart: Così fan tutte*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- BUSSEY, William M.. *French and Italian influence on the zarzuela 1700-1770*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980/1982.
- CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- CRANMER, David. “The captive, uma ópera cómica baseada na tragédia *Don Sebastian, King of Portugal*, de John Dryden”. In *Revista de estudos anglo-portugueses*, XX, 2011, 95-111.
- . *Theatro comico Portuguez: edições setecentistas do Theatro comico Portuguez, das Operas Portuguezas e das edições avulsas das obras que os constituem*. Núcleo Caravelas, datado de Lisboa, maio de 2009. <http://www.caravelas.com.pt/theatro_comico_portuguez.html> (Última consulta 02/11/2017)
- GAY, John. *The beggar's opera as it is acted at the Theatre-Royal in Lincolns-Inn Fields*. London: John Watt, 1729; edição fac-similada – Larchmont: Argonaut Books, 1961.
- Graciosa, e divertida farça, ou o novo entremez a defeza das madamas á favor das suas modas, em que deixão convencida a paraltisse dos homens*. Lisboa: Antonio Gomes, 1792.
- LESAGE, Alain-René & D'ORNEVAL. *Le théâtre de la foire ou l'opéra-comique contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S.-Germain et de S.-Laurent*. Amsterdam: Chatelain, 1722-34. 10 v.
- Novo entremez do medico, e boticario*. Lisboa: Manoel Coelho Amado, 1768.
- Novo entremez intitulado, a scisma do velho poeta*. Lisboa: Francisco Sabino dos Santos, 1778.
- REBELLO, Manoel Coelho. *Musa entretenida de varios entremeses*. 2.^a ed., Lisboa: Bernardo da Costa de Carvalho, 1695.
- VENDRIX, Philippe Vendrix (coord.). *L'opéra-comique en France au XVIIIe siècle*. Liège: Pierre Mardaga Éditeur, 1992.

II

O papel da música no teatro dos dramaturgos portugueses do século XVII

Mestre: Ha em caza algum laude?

Afonso: Não ha mais que hu[m] birimbau. (Melo 1718, 6)

Eis a pergunta do Mestre de Dança e a resposta do velho Afonso, na primeira jornada de *O fidalgo aprendiz*, editada pela primeira vez em Lyon, em 1665 (Verdelho 1998, 867)¹. D. Francisco Manuel de Melo refere aqui dois instrumentos que poderiam acompanhar uma dança – o alaúde e o berimbau (de boca), o primeiro associado a gente culta, o segundo a gente humilde, sobretudo aos negros (Bluteau 1712-28, II 125). No mesmo diálogo, falam igualmente da harpa, conotada, sobretudo, com o culto divino (numa época em que o órgão ainda era relativamente raro nas igrejas), e do sistro e dos cascavéis, instrumentos de percussão que fazem um tinido quando abanados, associados às camadas sociais mais baixas. De facto, este “auto” ou “farsa” está repleto de música e referências musicais.

Na primeira cena da jornada I, Afonso descreve D. Gil, o fidalgo aprendiz do título, como “Morto por ser namorado / contrabaxo, & trovador” (Melo 1718, 3). Ainda nesta jornada, entre os mestres previstos para visitar a casa, está o “Mestre de solfa” (*id.*, 5), termo habitual nesta época para referir um professor de música.

Voltando ao Mestre de Dança, D. Gil pergunta-lhe que danças sabe. O primeiro responde: “Hu[m]a Alta, hum Pê dexibao [pé-de-chibau], / Galharda, Pavana, rica, / com estas novas moveanças.” (*id.*, 6). D. Gil pergunta ainda que danças populares sabe: “Sabeis o sapateado? / o Terollero? o Villaõ? / o Mochachim” (*id.*, *ibid.*), mas o fidalgo não sabe dançá-los. É frequentemente através de danças que a música entra no teatro do século XVII.

¹ No presente estudo a ortografia e referências a páginas são da edição de 1718.

Na jornada II, Brites, uma dama do Bairro Alto, pergunta a D. Gil se “tange” (toca) alguma coisa (*id.*, 11). Descobrimos que tange viola/guitarra (termos usados indiscriminadamente ao longo da peça como sinónimos). Logo a seguir Brites pergunta igualmente a D. Gil se canta. Este responde: “[...] não me gabo eu ora do Anjo / mas canto”. Ela indaga do registo, “a baxo ou a tenor?” (*id.*, *ibid.*). Ao que D. Gil responde: “Dos Altos era eu amigo / mas hoje só tem louvor / o Falsete” (*id.*, *ibid.*), aparentemente uma referência à mudança de voz – enquanto moço cantava naturalmente as notas mais agudas, mas agora só usando o registo de falsete. Parece que D. Gil não cantava nada bem, pois sempre que começa uma canção, Brites interrompe-o!

Pouco antes do fim do drama, Afonso refere ainda uma dança: “Vamos á Chacoina” (*id.*, 19), com a implicação “vamos terminar”, pois esta dança era usada por vezes para concluir uma peça teatral.

Em *O fidalgo aprendiz*, D. Francisco Manuel de Melo revela muitos aspetos da vida musical do seu tempo, assim como o seu conhecimento da mesma. No entanto, esta peça surge de uma forma algo isolada, uma de um número extremamente reduzido de peças em língua portuguesa, num século em que, por motivos políticos (sobretudo a anexação espanhola de Portugal até 1640) e culturais, o idioma castelhano predominava nos teatros. Assim, as observações feitas neste texto basear-se-ão num número bastante reduzido de textos em português e, sobretudo, em textos de autores nacionais escritos em castelhano.

Começando pelas obras em português, no presépio (auto de Natal) anónimo, *Pratica de tres pastores, a saber Rodrigo, Loirenço e Sylvestre*, editada, ao que parece, na viragem do século XVII, senão antes², existem referências a dois instrumentos: a gaita-de-foles e a rabeca, sendo este último eventualmente o que hoje em dia se designa por violino. Rodrigo canta duas cantigas no decurso da peça, ambas com a estrutura ibérica habitual deste período, de coplas (estrofes) com estribilho (refrão). No *Auto, e colloquio do nascimento do menino Jesus*, de Francisco Lopes, publicado originalmente em 1646³, as indicações cénicas referem várias vezes que uma ou outra personagem canta uma canção, sem dar, contudo, o texto cantado.

² Uma segunda edição, datada de 1626, foi publicada em Lisboa por Mattheus Pinheiro.

³ Para este estudo foi utilizada a edição de 1673.

O *Auto del nacimiento de Christo y edicto del emperador Augusto Cesar*, de Francisco Rodrigues Lobo, editado em Lisboa, em 1676, está escrito principalmente em espanhol, mas inclui uma personagem, Mendo Ratinho, que fala um dialeto nortenho do português. Contém três canções, duas das quais com uma estrutura de coplas com estribilho. Por três vezes, nas indicações cénicas, se encontra uma referência a *caxas*, ou seja, a tambores militares. Como se verificará adiante o uso de *caxas* é bastante característico do teatro espanhol.

Vários dramaturgos portugueses, durante a ocupação espanhola de Portugal, e depois, quer em Portugal, quer em Espanha, redigiram as suas peças exclusivamente em castelhano. No que diz respeito a Antonio de Almeida, as suas “*famosas comedias*” *La verdad escurecida* e *El hermano fingido*, publicadas em Lisboa em 1651 e 1654 respetivamente, não possuem qualquer referência a música. É o mesmo caso da *comedia famosa Non plus ultra. Amar por fuerza de estrella, y un portugues en Ungria*, do Alferes Jacinto Cordeiro. No entanto, em *El juramento ante Dios, y lealtad contra el amor*, do mesmo autor, encontramos uma utilização de música mais típica do teatro espanhol do *siglo de oro*: por um lado, nas indicações cénicas, temos duas referências ao uso de *caxas* e uma a *trompetas*, e, por outro, verificamos a inclusão de canções em contextos verosímeis. A certo momento na primeira jornada, a criada, Beatriz, canta várias vezes, o que acaba por incomodar a Duquesa Rosaura; na segunda, um músico, Fabio, canta a pedido do Rey da Dinamarca para entreter a sua filha, a Infanta Lenia.

Devido à disponibilidade de um número mais elevado de textos da sua autoria, bem como devido à forma variada da sua utilização da música, passamos a focar um pouco sobre o teatro de João de Matos Fragoso. Das 21 comédias examinadas, algumas da autoria exclusiva de Matos Fragoso, outras escritas em parceria com outros dramaturgos, apenas a três falta por completo qualquer referência a música, designadamente *Riesgos, y alivios de un manto*, *Con amor non hay amistad* e *Callar sempre es el mejor*.

Na esmagadora maioria das peças, para anunciar algumas das entradas de membros da realeza e alta nobreza, assim como de líderes militares, as didascálias referem o uso de *caxas e clarines*, ou seja, tambores e trombetas. Mais raramente estes instrumentos ouvem-se à distância. Em *Lorenzo me llamo. Por otro titulo: el carbonero de Toledo* uma das personagens é um tambor holandês, que a certo momento, na jornada III, entra em cena “con su caxa debaxo del brazo”. Porém, não são só os *clarines* ou *trompetas* – desi-

gnações equivalentes – que possuem um uso bem definido. É o caso, igualmente, das *chirimias*, ou seja, charamelas. Os vários membros da família das charamelas faziam parte da chamada “música alta”, instrumentos com um som mais volumoso utilizados especialmente ao ar livre, por contraste com a “música baixa” de flautas e cordofones. Durante o Renascimento, encontravam-se facilmente em procissões e a acompanhar as atividades de reis e nobres, tendo sido gradualmente substituídos por trombetas durante os séculos XVII e XVIII. Pelo contrário, nas peças *Los vandos de Rabena, y fundacion de la camandula* e *El Fenix de Alemania, vida y muerte de S. Cristina*, são muito especificamente associados à aparição de anjos.

Outros instrumentos são igualmente referidos em algumas comédias. Em *El hijo de la piedra*, conforme as indicações cénicas no início da jornada III, os camponeses entram em cena “cantando con cañas, y cuerdas”, sendo as *cañas* referidas aparentemente uma designação para flautas de pã. Na mesma jornada há uma referência a um organista. Em *Los vandos de Rabena*, na jornada II, o gracioso, Garrote, diz à criada, Julia, “Yo tocaré la guitarra / toca tu la castañeta”, pois vão tocar a dança popular, a xácara. Parecido é um excerto de *El sabio en su retiro, y villano en su rincón*, Juan Labrador, quando o gracioso, Martin, diz a um lavrador, Tirso, “Prestenme unas castañuelas, / que quiero baylar: tocadme / el Villano”, sendo “El Villano” uma canção dançada popular, talvez a mesma que o “Villão”, dança acima mencionada como surgindo em *O fidalgo aprendiz*. Pouco depois é referida a dança “la gallarda”, mais associada ao período renascentista, mas ainda em voga nas primeiras décadas do século XVII, também mencionada na farsa de D. Francisco Manuel de Melo. Em *La venganza en el despeño, y tyrano de Navarra* (jornada I), associadas ao ofício de barbeiro⁴, são referidas *las folías*, uma dança popular cuja melodia era improvisada por cima de um baixo *ostinato*, ou seja, fixo e repetido. Conhecida por toda a Europa como “La folia d’Espana”, é mais plausível a sua origem ter sido portuguesa, pois esta dança já era conhecida em Portugal em procissões do dia de Corpo de Deus em inícios do século XVI. Em Coimbra, em 1517, por exemplo, previa-se “uma dança de espadas, uma dança mourisca e vá-

⁴ Nos entremezes quer espanhóis do *siglo de oro*, quer setecentistas da tradição portuguesa, a figura do barbeiro vem muitas vezes associada à música, sendo muito frequente estas personagens tocarem guitarra ou outro cordofone dedilhado.

rias folias por carpinteiros, alfaiates, sapateiros, tecedeiras, regedores, etc.” (Sasportes 1970, 67).

O número de canções indicadas no teatro de Matos Fragoso é bastante variado. Algumas comédias não as têm, pura e simplesmente, enquanto outras possuem várias, chegando a oito em *O sabio en su retiro* e *El redemptor cautivo*, esta última escrita em parceria com o dramaturgo Sebastián Rodríguez de Villaviciosa. Na jornada II desta peça, há referências a música litúrgica – hinos e um *Kyrie eleison*. A determinado momento, o muçulmano Hazèn observa: “me hogara / de oir cantar los motetes / de la Musica Española, / que confieso me divierten”. (Os motetes eram obras polifônicas liturgicamente livres, mas que nesta época substituíam muitas vezes um ou outro momento do Próprio da Missa.) Na última cena de *Caer par levantar, San Gil de Portugal*, chega-se mesmo a cantar o hino *Te Deum laudamus*.

Caer par levantar, San Gil de Portugal é apenas uma das suas comédias que tomam temas portugueses como base do seu enredo. Outra de teor religioso é *Santa Isabel reina de Portugal*. Matos Fragoso foi responsável ainda pela comédia *Ver y creer. Segunda parte de reynar despues de morir*, no tema de D. Pedro e Inês de Castro, tendo sido a primeira parte um grande êxito da autoria de Luis Vélez de Guevara.

Acontece com uma certa regularidade neste repertório que, no elenco de personagens, no início do folheto, são referidos ou *Musicos* ou *Musica*, mas mesmo sem indicação, um ou outro pode aparecer de repente no meio da comédia. De um modo geral, o primeiro termo denomina músicos que entram em cena, enquanto o segundo refere música vocal cantada dos bastidores. Estas intervenções de fora de cena têm tendência para comentar, mesmo que indiretamente, assuntos relacionados com os eventos apresentados no palco. Têm um efeito curioso – de repente ouvem-se sons distantes, como se viessem de outra dimensão. Às vezes são interrompidos por um breve discurso, após o que as vozes voltam a cantar.

Surge um excelente exemplo na jornada I de *Ver y creer*, quando El Condestable de Portugal manda cantar para El Rey D. Pedro. A música subsequente entra em cena vinda dos bastidores⁵: quatro quadras, come-

⁵ As várias edições diferem no seu grau de clareza em relação a este ponto. Uma edição sem data impressa em Salamanca, na Imprenta de Santa Cruz, explicita “Cantan dentro”, sendo que a “personagem” que canta é designada por “Voz”. Numa outra edição sem indicação de lugar [mas Madrid], disponível na Librería de Quiroga, 1795, falta a didascália e a “personagem” é simplesmente “Mus.” [*Musicos* ou *Musica*].

çando com o texto “Don Pedro a quien los crueles / llaman sin razón cruel” cantadas por “Mus.” (*Musicos* ou *Musica*, sem referência a estes entre as personagens, na página de rosto, Fig. 1), cada uma seguida por uma intervenção falada da parte do rei (Fig. 2).

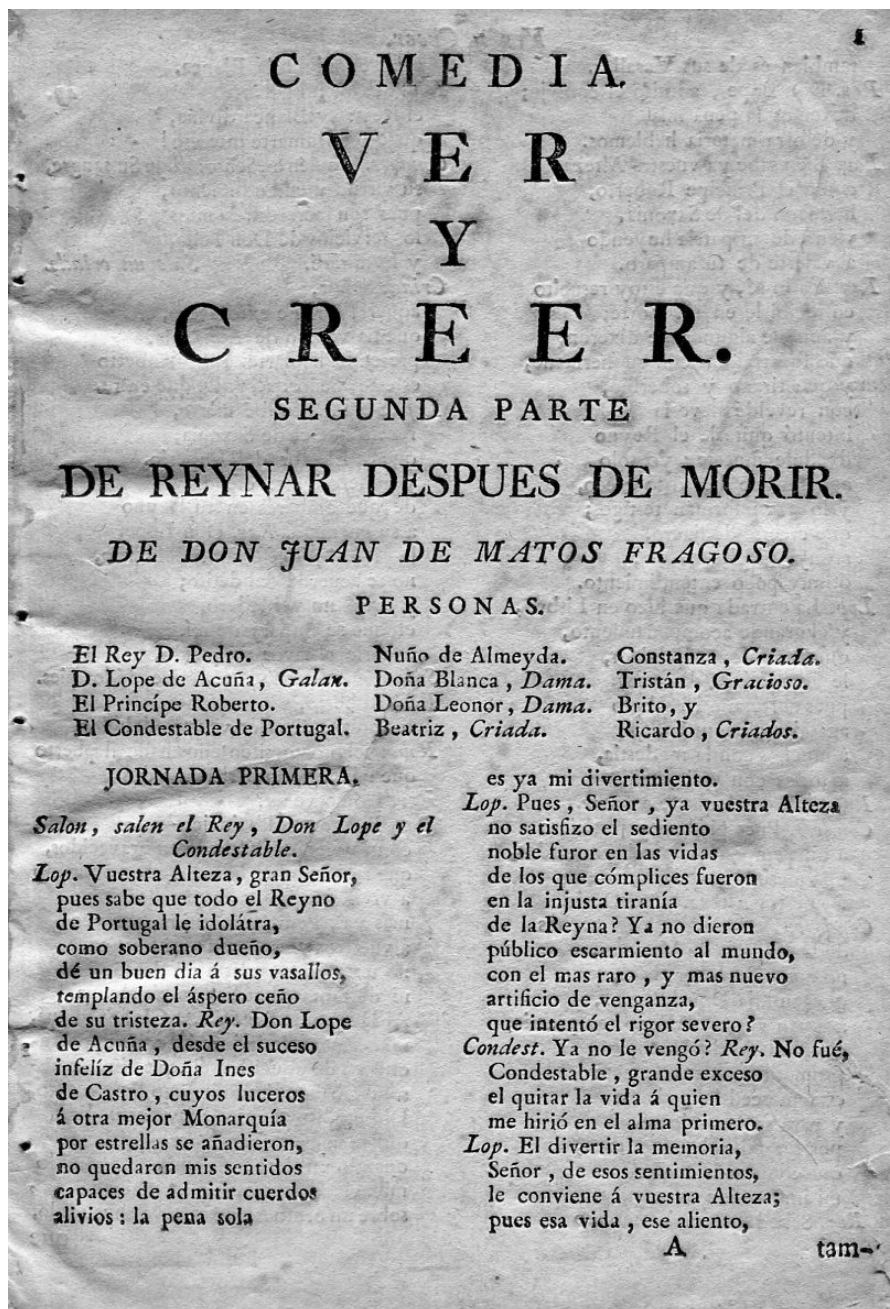
A música (anónima) da canção “Don Pedro a quien los crueles / llaman sin razón cruel” conserva-se em Madrid, na Biblioteca da Congregación de Nuestra Señora de la Novena, Iglesia Parroquial de San Sebastián, *legajo* 6, uma fonte conhecida por “Manuscrito Novena”. O mesmo manuscrito contém canções igualmente destinadas às comédias *La adúltera penitente Santa Teodora*, *El amante mudo o amor hace hablar los mudos*, *El bruto de Babilonia*, *Las hermanas bandoleras* e *Santa Isabel reina de Portugal*, todas inteira ou parcialmente da autoria de Matos Fragoso. Nos manuscritos M-227 (f. 121 r) e M-235 (?) (f. 121 r) existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra encontra-se uma canção respetivamente de *El galán de su mujer* e uma de *El vaquero emperador*, do mesmo autor⁶.

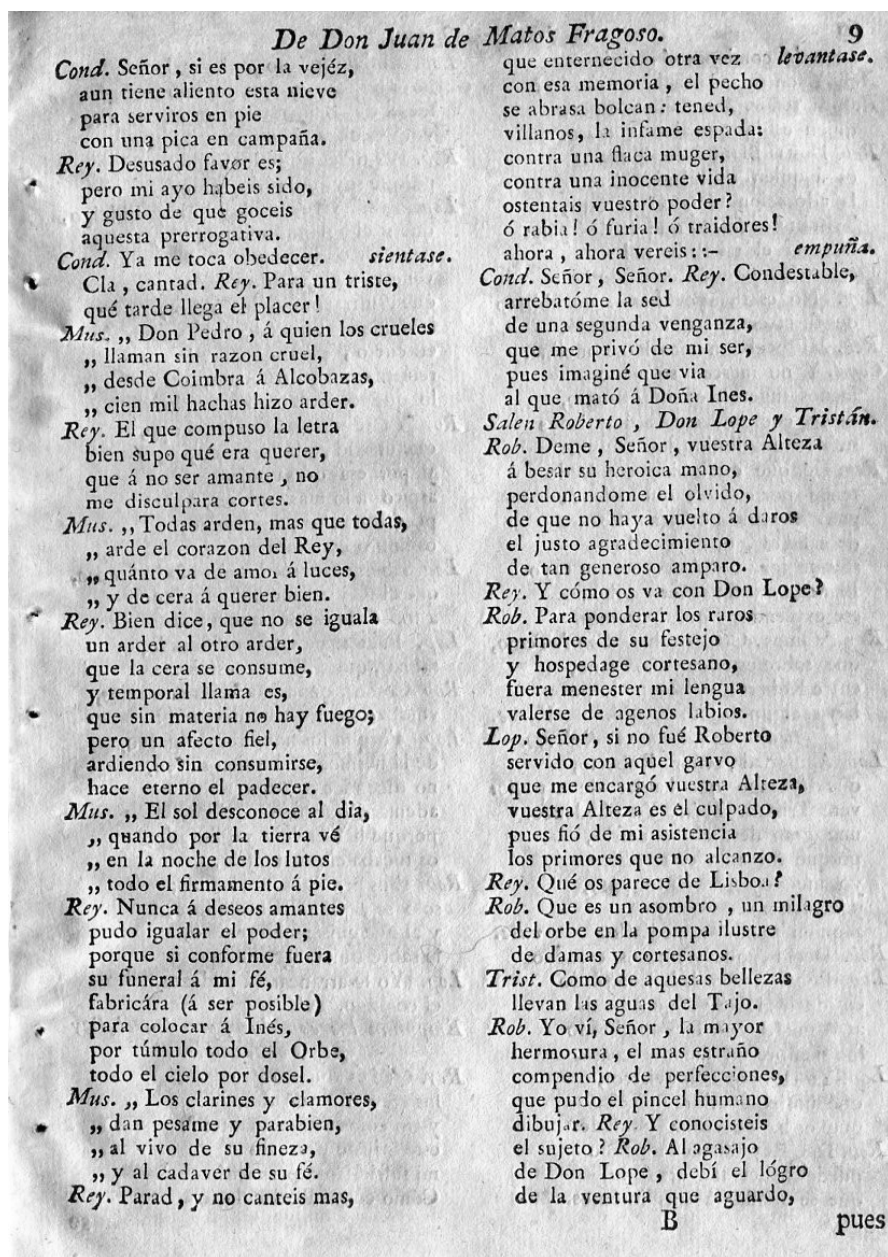
Por último, em relação a João de Matos Fragoso, seria importante realçar a popularidade de várias das suas comédias em tradução portuguesa ainda no último quartel do século XVIII, a julgar pelas edições impressas em Lisboa na década de 1780: *O melhor par entre os doze*, *Reinaldos de Mont’Alvão*, 1783 (= *El mejor par de los doze*), *Só o piedoso é meu filho*, 1784 (= *Solo el piadoso es mi hijo*), *Os dois prodígios de Roma*, 1787 (= *Los dos prodígios de Roma*), *O sábio em seu retiro*, 1787 (= *El sabio en su retiro, y villano en su rincón, Juan Labrador*) e *O bruto de Babilónia*, sem data⁷ (= *El bruto de Babilonia*). Esta última edição é uma de apenas três peças publicadas no século XVIII com a designação “Oratória”⁸. Embora alguns dos textos originais se tenham preservado (em tradução), a música prevista para representações associadas a estas edições tardias, um século ou mais após as produções originais, terá sido bastante diferente.

⁶ Toda a informação neste parágrafo foi tirada de Stein (1993, Appendix II), incluindo o ponto de interrogação respeitante ao manuscrito M-235 de Coimbra.

⁷ Visto que a tipografia desta edição é a oficina de Domingos Gonsalves, cujas publicações estavam no seu auge na década de 1780, *O bruto de Babilónia* também terá saído por estes anos.

⁸ As outras duas, *José no Egipto*, de autor anónimo, e *A paixão de Jesus Christo*, uma tradução da obra homónima de Pietro Metastasio, foram editadas em 1781 (Faria 2012, respetivamente 88 e 117).





Figs. 1 e 2. *Ver y creer. Segunda parte de Reynar despues de morir de João de Matos Fragoso*, na edição de [Madrid]: Librería de Quiroga, 1795. A página de rosto (Fig. 1) carece de qualquer referência a *Musicos* ou *Musica* entre as personagens, mas na pág. 9 (Fig. 2), na 1.ª coluna, quatro quadras são cantadas por “*Mus.*”

(Coleção do autor)

Passamos, por último, a uma publicação de grande importância em termos quer da história do teatro, quer da história da música em Portugal: *Musa entretenida de varios entremeses*, de Manoel Coelho Rebello. Publicada originalmente em Coimbra em 1658, com uma segunda edição ligeiramente aumentada em Lisboa, em 1695, esta obra, na edição ampliada, é constituída por 25 entremeses, maioritariamente no idioma castelhano, mas em alguns casos em português, ou uma mistura.

Destas 25 breves peças cinco não têm qualquer referência a música. Grande parte das restantes termina com música, cantada, dançada ou ambas. O entremez VII, *El ahorcado fingido*, explica-nos em parte esta distribuição:

ó sea en baile, ó pancadas,
todo el entremes se acaba.

É precisamente àqueles que terminam em pancadas que costuma faltar a música.

Tratando-se de um género bastante diferente da comédia, mais leve no seu ambiente e com temáticas tiradas da vida quotidiana, é natural que o uso da música seja igualmente diferente. O uso de trombetas e tambores, por exemplo, é raro. Pelo contrário, são bastante comuns as danças, especialmente no final. Alguns dos entremeses incluem canções com sílabas sem sentido, utilizadas apenas pelo seu efeito sonoro. No Entremes I, *del alcalde, mas que tonto*, por exemplo, ouve-se:

Dinguilin
Guilindin guilindona dinguin lidin
Galandan galandin galandona
Din guilindin

Na canção final do mesmo entremez: “tengale, tengan”. No Entremes III, *de hum almotacel borracho*: “Le, le, alalilalle”. No Entremes XXI, *del çapatero de viejo, y alcalde de su lugar*, as três personagens concluem com uma canção, em que cada um canta uma estrofe terminando em “chirimilicon”.

Tal como em *O fidalgo aprendiz*, referem-se nestes entremeses diversos instrumentos e danças: no Entremes XI, *de dous cegos enganados*, a sanfona, um instrumento que, nesta época, se associava especialmente aos cegos; a *vibuela* (viola) aparece em vários; há *castañetas* no Entremes XXIII, *el enredo mas bizaro, y historia verdadera*; e no último entremez, *As regateiras de Lisboa*

para a noite de Natal, na preparação do baile final, três das personagens mencionam o instrumento que vão tocar: o pandeiro, as castanhetas e a guitarrilha. Dois dos entremezes fazem referência à chacoína. No caso do Entremes XXII, *das padeiras de Lisboa*, também como em *O fidalgo aprendiz*, termina com esta dança. O Entremes VI, *do negro mais bem mandado*, tem um episódio curioso em que dois soldados dão um tambor ao negro, referido no título, que começa a tocar e dançar, repetindo ritmicamente as palavras “Corpus Crisi”. Este é só um exemplo do crioulo que fala.

Nos entremezes que possuem canções, geralmente existe apenas uma, mais frequentemente no fim, e só em quatro casos há duas. Às vezes são denominadas “coplas”. Algumas têm refrão (estribilho), outras não. No Entremes XVII, *de castigos de un castellano*, encontra-se um raro exemplo de um dueto bilingue, entre Ratinho, um português e sua mulher espanhola, cada um a cantar na sua respetiva língua. Num dos quadros do dueto, Ratinho, deliciado pelo canto da sua mulher observa:

Cantais como hum ruisenhol,
Ut re mi re mi fa sol.

Este último verso é um exemplo de uma melodia “solmizada” – hoje em dia seria “Dó ré mi ré mi fá sol”. É com as sílabas solmizadas que um Mestre de solfa teria ensinado esta melodia a D. Gil.

Como diria o velho Afonso a D. Gil, de modo a indicar que chegou o fim: “vamos à chacoína”. Desde a Antiguidade que o teatro e a música se associam. Não deve surpreender, portanto, a existência de música no teatro dos dramaturgos portugueses do século XVII, nem que o seu uso seja bastante variado. O que não se deve esquecer, no entanto, é que o texto teatral é sempre um texto orgânico e não fixo. Na ausência de um encenador, no sentido moderno, o ator principal (e/ou outro por este nomeado) prepara o texto para apresentação ao público, fazendo parte deste processo de preparação a tomada de decisões que dizem respeito ao papel da música no espetáculo. Os textos examinados aqui são textos impressos seis e setecentistas, publicados sobretudo para leitura em casa. Não são guiões usados no teatro. Indicam não o que se dizia e fazia no palco, mas o que teria sido possível dizer e fazer, sujeito sempre às decisões e caprichos dos envolvidos numa determinada produção.

(Este texto constitui uma versão revista e ligeiramente ampliada de uma comunicação proferida no Congresso Internacional “D. Francisco Manuel de Melo – o mundo é comédia”, que se realizou na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em abril de 2009. A versão original foi publicada no livro homónimo, organizado por Maria do Rosário Pimentel e Maria do Rosário Monteiro, Lisboa: Edições Colibri, 2011, 125-130.)

Bibliografia

- ALMEIDA, Antonio de. *Famosa comedia el hermano fingido*. Lisboa: Manoel da Sylva, 1654.
- _____. *Famosa comedia la verdade escurecida*. Lisboa: Manuel [sic] da Sylva, 1651.
- Auto, e colloquio do nascimento do menino Jesus*. Lisboa: Domingos Carneyro, 1673.
- BLUTEAU, Raphael, *Vocabulario portuguez e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-28. 10 v.
- CORDERO, Jacinto. *El juramento ante Dios, y lealtad contra el amor. Comedia famosa*. Sevilla: Francisco de Leefdael, s.d.
- _____. *Non plus ultra. Amar por fuerça de estrella, y un portugues en Ungria. Comedia famosa*. Sevilla: Viuda de Francisco Leefdael, s.d.
- FARIA, Cristina (org.). *Teatro em cordel: a coleção do Teatro Nacional D. Maria II*. Lisboa: Bicho do Mato, 2012.
- FRAGOSO, João de Matos. *O bruto de Babilónia*. Lisboa: Domingos Gonsalves, s.d.
- _____. *O melhor par entre os doze, Reinaldos de Montalvão*. Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1783.
- _____. *O sábio em seu retiro*. Lisboa: s.t., 1787.
- _____. *Os dois prodígios de Roma*. Lisboa: Filippe da Silva e Azevedo, 1787.
- _____. *Só o piedoso é meu filho*. Lisboa: Fernando Jozé dos Santos, 1784.
- FRAGOSO, Juan [= João] de Matos. *Caer para levantar. San Gil de Portugal*.
- _____. *Comedia famosa*. Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, s.d.
- _____. *Comedia famosa, callar sempre es el mejor*. Sevilla: viuda de Francisco Leefdael, s.d.
- _____. *Comedia famosa, con amor non hay amistad*. s.l.: s.t., s.d. [folheto da época]
- _____. *Comedia famosa. El Fenix de Alemania, vida y muerte de S. Cristina*. s.l.: s.t., s.d. [folheto da época]
- _____. *Comedia famosa. La venganza en el despeño, y tyrano de Navarra*. s.l.: s.t., s.d. [folheto da época]
- _____. *Comedia famosa, Ver, y creer [...] Segunda parte de Reynar despues de morir*. Sevilla: Imprenta Real, s.d.
- _____. *Comedia. Ver y creer. Segunda parte de Reynar despues de morir*. s.l.: s.t., s.d. [folheto da época]
- _____. *El hijo dela piedra. Comedia famosa*. Sevilla: Francisco de Leefdael, s.d.

- _____. *El sabio en su retiro, y villano en su rincon, Juan Labrador. Comedia famosa*. Sevilla: Imprenta Real, s.d.
- _____. *El redemptor cautivo. Comedia famosa*. Sevilla: Francisco de Leefdael, s.d.
- _____. *La gran comedia. Los vandos de Rabena, y fundacion de la camandula*. s.l.: s.t., s.d. [folheto da época]
- _____. *Lorenzo me llamo. Por otro titulo: el carbonero de Toledo. Comedia famosa*. s.l.: s.t., s.d. [folheto da época]
- _____. *Riesgos, y alivios de un manto. Comedia famosa*. s.l.: s.t., s.d. [folheto da época]
- LOBO, Francisco Rodrigues. *O Auto del nacimiento de Christo y edicto del emperador Augusto Cesar*. Lisboa: Domingos Carneyro, 1676.
- MELO, Francisco Manoel de. *Auto do fidalgo aprendiz farça que se representou a suas altezas reais*. Lisboa: Bernardo da Costa Carvalho, 1718.
- Pratica de tres pastores, a saber Rodrigo, Loirenço e Sylvestre*. Lisboa: s.t., [séc. XVII?]
- REBELLO, Manoel Coelho. *Musa entretenida de varios entremeses*. Coimbra: Manoel Dias 1658; 2.^a ed. Lisboa: Bernardo da Costa Carvalho, 1695.
- SASPORTES, José. *História da dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- STEIN, Louise K.. *Songs of mortals, dialogues of the gods: music and theatre in seventeenth-century Spain*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- VERDELHO, Evelina. “As edições de *O fidalgo aprendiz* de D. Francisco Manuel de Melo”. *Humanitas*, Coimbra, v. 50, 1998, 867-886.

III

A música nas óperas de António José da Silva (“o Judeu”)

(capítulo dedicado à memória de Filipe de Sousa)

Taõbem aqui [na tragédia *Electra*] não se achaõ transformações, como nas Variedades de Proteo, nos Encantos de Medea, em outras chamadas operas, que compoem o nosso Theatro Comico Portuguez, cheas todas destas charlatanarias, e ridiculas visualidades, que só podem agradar a creanças e á estúpida plebe, que se embasbacaõ com o frivolo espectáculo d’um urso dançando e de hum macaco fazendo cabriolas.
(Francisco Xavier d’Oliveira, 1798)¹

Há uma certa ironia na maneira como um dramaturgo que, tendo composto sobretudo dramas desenvolvendo-se em contextos mitológicos, tenha sido ele próprio sujeito a tantos mitos. Se o trabalho de estudiosos na segunda metade do século XX, sendo o mais notável destes José Oliveira Barata, tem conseguido separar os mitos da realidade verificável em relação à vida e à obra literária do dramaturgo luso-brasileiro António José da Silva (1705-39), o aspeto musical ainda carece de um estudo sistemático e aprofundado. Neste texto, embora não nos seja possível preencher por completo esta lacuna, procuramos construir uma sólida base de trabalho nesta área, corrigindo alguns lapsos do passado, analisando os aspetos lírico-musicais relevantes dos textos literários, assim como as partituras musicais existentes, avaliando-os no seu contexto histórico-musical.

Para Theophilo Braga, desde a sua *Historia do theatro Portuguez* (1871, III 145) até ao seu ensaio *O martyr da Inquisição Portugueza* (1910, 10-11), a música nas óperas de António José era constituída pura e simplesmente por *modinhas*. Como nos esclarece neste último texto, “A *modinha* é uma criação musical do génio portuguez, levada para o Brazil pelos negociantes

¹ Requerimento para impressão da tragédia *Electra*, de autor não referido, com o parecer do censor régio (7 de agosto e 5 de outubro de 1798). *P-Lant* Real Mesa Censória, caixa 36, n.º 20 (b). Reproduzido e transcrito em: <<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=1680&sM=o&sV=834>> (última consulta 04/09/2017).

e colonos, e d'ali a trouxe na sua inteireza primitiva Antonio José da Silva, que abandonara a pátria aos oito annos de idade e achava n'essas cançonetas uma recordação da infância.” Hoje em dia, no entanto, não podemos aceitar tal proposta, entre muitas outras razões, porque está clara a origem brasileira, e não portuguesa, da *modinha* e porque as primeiras referências a este género em Portugal provêm do último terço do século XVIII e não do primeiro.

Igualmente fantasiosa foi a proposta de Luís de Freitas Branco, que, num artigo publicado na revista *Seara nova*, baseando-se numa citação de Miguel Ângelo Lambertini, atribuiu não apenas o texto literário mas igualmente o texto musical a António José (*Seara nova* 1935, 38-39). Opondo-se a esta proposta, Mário de Sampaio Ribeiro trocou artigos polémicos com Freitas Branco nas páginas da *Arte musical*. Porém, esta postura de Sampaio Ribeiro chegou a ser vindicada após a morte do seu adversário, quando João de Figueiredo, então Conservador do Museu-Biblioteca do Paço Ducal, em Vila Viçosa, descobriu no fundo musical desta instituição partes instrumentais e vocais de *Guerras do alecrim e manjerona*, com uma atribuição a António Teixeira, assim como de *As variedades de Proteu*, sem atribuição (Sampaio Ribeiro 1957, 77-78)². O material proveniente de *Precipício de Faetonte*, identificado há cerca de dez anos na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra³, carece igualmente de atribuição.

No entanto, não foi Sampaio Ribeiro mas sim Filipe de Sousa quem, entre 1972 e 1982, elaborou os textos que constituem a base dos nossos conhecimentos desde então, produto de um interesse que o levou a elaborar igualmente edições modernas de *Guerras* e de *As variedades*, de que resultaram as suas estreias modernas. Em notas de programa (Sousa 1972 e 1982) e num artigo sobre António Teixeira (Sousa 1974), estabeleceu a ligação entre as “Sete Operas, a seis vozes com instrumentos, que se representarão com grande applauso dos Expectadores”, citadas por Barbosa Machado, na *Biblioteca lusitana* (*apud* Nery 1984, 229), e as oito óperas de António José. Fez igualmente observações pertinentes sobre o material existente em Vila Viçosa.

² As partituras hoje em dia possuem as cotas G prática 6 (*As variedades de Proteu*) e G prática 7 (*Guerras do alecrim e manjerona*).

³ Com a cota MM 876.

A metodologia científica de Filipe de Sousa foi posta em causa, contudo, em 2004, quando Juliet Perkins, na introdução da sua edição crítica e tradução inglesa de *Labirinto de Creta*, propôs uma abordagem mais sistemática das questões musicais nas óperas de António José, levantando novas problemáticas e tomando em consideração um leque de fontes mais diversificado, sobretudo a totalidade dos textos das óperas e não apenas os daquelas cujas partituras se conservam. A presente abordagem partilha a utilização das fontes mais diversificadas, mas difere por não apresentar as óperas uma por uma, tomando o conjunto das óperas no seu todo. Em primeiro lugar examina este *corpus* através de uma perspetiva sobretudo sincrónica, analisando uma série de características comuns; em segundo lugar, apresenta uma perspetiva sobretudo diacrónica, avaliando, à luz da análise sincrónica, aspetos dos antecedentes destas óperas, por um lado, e, por outro, a maneira como se disseminaram e evoluíram em produções posteriores até à viragem do século XIX.

Antes de abordar estas perspetivas sincrónica e diacrónica dos textos literários e musicais, devemos constatar que partimos da base de dois pressupostos fundamentais. O primeiro é que a primeira edição integral das óperas do dramaturgo, publicada em 1744 pela “Regia Officina Sylviana, e da Academia Real”, nos dois tomos do *Theatro comico Portuguez*, reflete a versão original do autor, pelo menos em relação às intervenções líricas (números musicais e formas fixas poéticas). Uma comparação entre esta edição, por um lado, e as publicadas ainda durante a vida do autor (*Labirinto de Creta*, em 1736, e *Guerras do alecrim e manjerona* e *As variedades de Proteu*, em 1737), por outro, não revela qualquer diferença a este respeito. Em segundo lugar, embora diga respeito a uma tradição bem distinta, pressupomos que seja válido para as óperas de António José o paradigma da ópera italiana, pelo qual para sucessivas novas produções, conforme os recursos disponíveis, uma ópera seria sujeita, de uma forma bastante pragmática, a revisões em relação aos números cantados, que eram cortados, substituídos ou acrescentados *ad libitum*. Estas alterações podiam refletir sobretudo, por um lado, as habilidades e fraquezas musicais dos atores-cantores intervenientes, e, por outro, o gosto do público, que com a passagem dos anos ia mudando.

Uma perspectiva sincrónica

O facto de os dramas com música de António José da Silva terem sido denominados “óperas”⁴ é, a nosso ver, significativo. No entanto, o seu parentesco com a tradição italiana não deve ser entendido de uma forma demasiadamente literal ou simplista, pois como verificaremos adiante, a prática estabelecida nestas óperas possui também características bem distintas que evoluem de uma maneira específica.

É pouco provável ter sido por acaso que a primeira destas óperas portuguesas surja no ano da primeira representação de uma ópera italiana em Portugal, *La pazienza di Socrate*, de Francisco António de Almeida, realizada em Lisboa, no Paço da Ribeira, no Carnaval de 1733. Contudo, não devemos ver neste facto uma relação simples de causa e efeito, entre outros motivos porque o impacto de um evento na Corte, perante uma assistência extremamente reduzida, não terá sido grande fora dela – este evento nem sequer é referido na *Gazeta de Lisboa*, o veículo principal de transmissão de notícias entre a Corte e um público mais alargado. Para além disso, já antes desse ano houvera representações teatrais particulares em Lisboa, em língua espanhola, com bastante música, e a ideia de encenar ópera italiana já andava no ar – uma iniciativa do Conde de Ericeira só não conseguiu avançar em 1731 por falta de licença real (Brito 1989, 99). Encontravam-se reunidas, portanto, todas as condições necessárias, em termos práticos, para o arranque de várias opções de teatro musicado num espaço público em Lisboa.

As oito óperas de António José da Silva foram encenadas no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, um novo teatro em que as personagens eram desempenhadas por bonifrates (bonecos). Conforme a informação fornecida pelo *Theatro comico Portuguez*, as estreias realizaram-se pela seguinte ordem:

- 1733 (outubro) A vida do grande D. Quixote de la Mancha, e do gordo Sancho Pança
- 1734 (abril) Esopaida ou vida de Esopo
- 1735 (maio) Os encantos de Medeia
- 1736 (maio) Anfitrião ou Júpiter, e Alcmena
- 1736 (novembro) Labirinto de Creta

⁴ Ou “obras”, o cognato português do mesmo termo, nas edições soltas da década de 1730.

1737 (carnaval) *Guerras do alecrim e manjerona*

1738 (maio) *As variedades de Proten*

1739 (janeiro) *Precipício de Faetonte*

De uma leitura mesmo superficial dos textos, há certas características que rapidamente se tornam evidentes. As óperas são divididas em “partes” – duas, exceto nas duas últimas óperas, que têm três – e não em atos (a tradição italiana). Estas partes subdividem-se em mutações (o termo português), nas edições soltas, ou cenas (o termo italianizante), no *Theatro comico Portuguez*, em ambos os casos para designar uma secção com o mesmo cenário – e não no sentido italiano de *scena*, uma unidade mais curta que tipicamente muda conforme as entradas e saídas das personagens no palco.

Mais importante, contudo, as óperas de António José diferem das italianas fundamentalmente no critério de divisão entre as suas duas texturas principais – recitativo e ária, no caso italiano, mas prosa e poesia (musicada ou não), no caso português. A ópera italiana paradigmática deste período, tipificada nos *dramme per musica* com texto de Pietro Metastasio (1698-1782), é constituída por três atos, divididos numa sucessão de cenas, normalmente entre dez e quinze, em que a ação se desenrola em secções de *recitativo secco* (ou seja, acompanhado apenas pelo cravo), terminando numa ária *da capo* (com a forma ABA, numa ou outra de uma série de variantes). A seguir à ária, a personagem que a cantou sai do palco e a cena acaba. Os duetos são raros (ocorrem quase sempre no final de um ato) e conjuntos maiores ainda menos frequentes. O *recitativo accompagnato* (ou seja, acompanhado pela orquestra) é pouco usado, surgindo sempre logo antes de uma ária. O único coro, quando houver, é um *ensemble* breve e simples, cantado pelo conjunto dos cantores no final do terceiro ato, ou seja, para terminar a ópera.

As óperas portuguesas de António José da Silva são bastante diferentes. Em primeiro lugar, as secções em prosa são declamadas e não recitadas com acompanhamento do cravo. Neste respeito assemelham-se à *zarzuela*, *ballad opera* e *opéra comique* coevas e, na segunda metade do século, ao *Singspiel*. As secções musicadas – “cantorias”, para usar a terminologia encontrada nas partituras – são de vários géneros: “árias” propriamente ditas, duetos e outros *ensembles* (denominados por “ária a dois”, “ária a três”, “ária a quatro” ou “ária a cinco”, conforme o caso), “minuetes” cantados, “coros”, “recitados” (equivalentes ao *recitativo accompagnato* da

tradição italiana) e sinfonias ou outras breves intervenções puramente instrumentais. Cinco das óperas possuem igualmente formas fixas poéticas (declamadas), sempre sonetos ou décimas. É a combinação dos números musicais (cantorias) e das formas fixas poéticas que constituem a parte poética do variado tecido lírico-dramático destas óperas.

Começando com as árias e duetos, a esmagadora maioria possui duas secções. Nas partituras de *Guerras do alecrim e manjerona* e de *As variedades de Proteu* verifica-se que são árias *da capo*, enquanto nas restantes óperas percebe-se pela disposição dos textos impressos que foi o mesmo caso, pois por norma encontram-se duas secções distintas, não necessariamente com o mesmo número de versos e nem sempre com a mesma versificação. Em alguns casos, no entanto, a estrutura não era tão rígida, e nos *ensembles* maiores a natureza intrínseca das intervenções das personagens determinava a necessidade de adotar formas mais livres.

Comparando com as óperas italianas, os duetos são frequentes. Se bem que em *D. Quixote*⁵ exista apenas um, perto do início (parte I cena 2), quando Sancho se despede da sua mulher, Teresa, nas restantes óperas encontramos dois ou, mais frequentemente, três, quase sempre no meio de uma ou outra parte e não para a concluir. Se a forma habitualmente usada nas árias e duetos – a forma *da capo* – é inequivocamente uma importação italiana, o seu posicionamento nas cenas é bastante variável. Embora a algumas se siga a saída de cena da(s) protagonista(s) em causa, também é frequente o seu surgimento no meio de uma cena ou logo antes da entrada em cena de uma personagem. A este respeito torna-se relevante sublinhar uma clara mudança de paradigma em *As variedades* e *Precipício*, onde a ária de partida é quase invariável, implicando uma maior aproximação aos padrões italianos. Na nossa leitura, a mudança de duas para três partes nestas duas óperas estará relacionada também com uma maior influência italiana. Seria relevante neste contexto lembrar que foi entre dezembro de 1735 e janeiro de 1736 que estreou a primeira ópera italiana num espaço público (*Farnace*, de Gaetano Maria Schiassi (1698-1754), na Sala da Academia na Praça da Trindade), estabelecendo uma clara concorrência face à oferta do Teatro do Bairro Alto.

⁵ A partir daqui, por uma questão de conveniência, as óperas são referidas muitas vezes de forma abreviada.

Quanto às árias a três, quatro, ou cinco, embora não tão frequentes, existe pelo menos uma em todas as óperas e tipicamente uma em cada parte. Em alguns casos, funciona como final da parte em questão, como por exemplo da parte I, em *Labirinto*, *Guerras* e *Precipício*, ou parte II, em *As variedades*.

À exceção de *Encantos de Medeia*, todas as óperas possuem um ou mais minuets. Têm em comum o facto de musicar sempre versos quinários (“quinário” ou “verso quebrado de cinco sílabas”, segundo o sistema de versificação “grave” da época)⁶. Na realidade, em alguns casos, números em verso quinário designados simplesmente por “ária” eram igualmente minuets, como, por exemplo, a ária de Semicúpio, “Si in medicinis”, em *Guerras do alecrim e manjerona*. Acontece, neste caso, que se lê, na parte cava manuscrita para o primeiro violino, conservada em Vila Viçosa, a indicação explícita de “minuete”. Outro exemplo a propor como um minuete será a ária de Tebandro, “O navegante”, na parte II cena 1 de *Labirinto de Creta*, pouco antes da cena do baile, que inclui três minuets. Seria, no entanto, um erro supor que todas as árias em verso quinário fossem necessariamente minuets, mesmo que teoricamente, pelo menos, não impossível. No caso, por exemplo, da ária de Faetonte, “Deixa que eu morra”, na parte II cena 2 de *Precipício de Faetonte*, o sentido do texto não é o mais apropriado para um minuete. Mais adequada seria talvez outra dança, associada igualmente ao verso quinário, a sarabanda, usada às vezes na ópera italiana para árias que exprimem intensa tristeza⁷.

À exceção do coro final de *Guerras do alecrim e manjerona*, que segue o padrão italiano de juntar todos os intervenientes num regozijo geral, e da “ária em forma de coro”, com que termina a primeira parte de *Anfitrião* e que é cantada por todos em louvor do protagonista do título, o coro das óperas portuguesas tem muito mais que ver com o da tradição clássica grega, comentando fora de cena os eventos que nela se sucedem. Tem igualmente uma função estrutural, unificando as duas ou três partes, através de repetições do mesmo texto e música. Em *D. Quixote*, por exemplo, o coro com que a ópera começa, “Todas as vozes juntas”, é repetido no fim de ambas as partes; de um modo semelhante, em *Encantos*, o coro “Se

⁶ Veja-se *Regras da versificação portuguesa* (1777), entre muitos outros tratados poéticos.

⁷ Por exemplo, a célebre ária “Lascia ch’io pianga”, da ópera *Rinaldo*, de Händel. Infelizmente, o material pertencente a *Precipício de Faetonte* em P-Cug carece desta ária.

amor é um encanto” surge pela primeira vez no início da parte I cena 5, sendo repetido nos finais de ambas as partes; em *Labirinto*, o coro “Chegai, moradores de Creta, chegai”, para além de surgir três vezes na cena inicial, volta outra vez logo no princípio da cena seguinte (parte I cena 2). O uso do coro “grego”, de fora de cena, parece-nos tomar claramente como modelo o papel da *Musica* na tradição espanhola do *siglo de oro* (ver capítulo II).

À exceção de *D. Quixote*, encontram-se exemplos de *recitado* em todas as óperas. Deve sublinhar-se, em primeiro lugar, que são mais frequentes do que o *recitativo accompagnato* nas óperas italianas desta época – só em *Encantos de Medeia*, por exemplo, encontram-se nove. Por outro lado, convém destacar que não é só o uso da música que caracteriza os recitados, mas igualmente o facto de o seu texto ser poético, o que permitia uma maior expressividade do que era possível num texto em prosa. Os recitados são elaborados sempre em verso heroico ou heroico quebrado, seguindo, assim, a convenção da ópera italiana de usar o verso *endecasillabo* ou *settenario* para o recitativo, quer *secco* quer *accompagnato*. Também em conformidade com a tradição italiana, o seu uso mais habitual é num momento de maior impacto emocional que precede uma ária. Bastante diferente, porém, é o uso do recitado como número lírico autossuficiente, como acontece na última cena de *Precipício de Faetonte*. Associado especificamente ao deus Apolo, surge primeiro num momento em que este canta num diálogo com seu filho, Faetonte, terminando num breve dueto (“Com pompa luzida”). Contudo, segue-se pouco depois uma passagem isolada de recitado em que canta exclusivamente Apolo. Salienta-se a este respeito o facto de nas zarzuelas espanholas desta época o recitado ter sido reservado para personagens divinas.

Conforme os textos impressos, *Vida de D. Quixote* e *As variedades de Proteu*, arrancam com uma sinfonia, e no caso de *Encantos de Medeia* com uma marcha. A julgar pelo manuscrito musical de *Variedades*, qualquer sinfonia terá sido um mero prelúdio orquestral de apenas um andamento e de proporções bastante reduzidas. A ausência de uma sinfonia no material existente de *Guerras do alecrim e manjerona* e de *Precipício de Faetonte* sugere que as restantes óperas não a possuíam, embora não exclua definitivamente esta hipótese. No decorrer das óperas, intervenções musicais sem vozes são extremamente raras e terão sido bastante breves. Na cena 5 da parte II de *Vida de D. Quixote*, “duas rabecas e um rabecão” tocam “muito desa-

finados”. No final da primeira parte de *Encantos de Medeia* encontra-se a indicação cénica: “Tocam uma contradança, e descem as ninfas dos seus lugares e dançam”. Como na tradição espanhola, clarins e caixas são usadas pontualmente para anunciar a chegada de dignatários, quer estadistas quer militares.

Pensando como músico ou musicólogo, habituado a demarcar música de “não-música” (neste caso, música de diálogo), seria fácil de desvalorizar as formas fixas poéticas (sonetos e décimas), que existem em cinco das óperas, como meros adornos – eventualmente bonitas ou “engraçadas”, mas de pouca importância. A nosso ver, contudo, nas óperas em que se encontram, constituem uma parte integrante do tecido lírico-dramático, possuindo um peso equivalente ao das cantorias, com as quais, por vezes, interagem.

Normalmente os poemas surgem no meio de uma cena. No entanto, exatamente como acontece com as cantorias, em *As variedades de Proteu*, a décima de Caranguejo (“Toda a mulher, que não for”) e o soneto de Proteu (“Não intento favores merecerte”) são seguidos pela partida da personagem que os declama, ou seja, a sua posição e função dramática em cada cena é exatamente como se de árias se tratassem.

Como foi referido, no entanto, existe frequentemente uma forte articulação entre os poemas declamados e as árias cantadas pela mesma personagem, a ária reforçando, de certa forma, o sentimento do poema anterior. Esta ligação é bastante evidente em *Esopaida*, onde o soneto e ária de Periandro na parte I cena 2 e de Esopo em parte II cena 4 são separados apenas por um breve diálogo, e, embora longe de invariável e com um intervalo maior, é comum a ária que se segue a um poema ser atribuída à mesma personagem, como acontece com as de Esfuziote (parte I cena 3), de Teseu (parte II cenas 4/5) e outra vez de Esfuziote (parte II cenas 6/7), em *Labirinto de Creta*.

Ainda outro exemplo, particularmente feliz, é a sequência soneto e ária de Semicúpio, criado de D. Gilvaz, quando se disfarça de médico, na parte II cena 5 de *Guerras do alecrim e manjerona*. Como se estivessem num outeiro ou assembleia, em que poetas se desafiam a improvisar, os dois galãs, D. Gilvaz e D. Fuas glosam sonetos que terminam no mesmo mote (“Jacinto, gyrasol, rosa, e jasmim”), o primeiro a favor do alecrim, o segundo a favor da manjerona. A resposta de Semicúpio é o seu próprio

soneto, que desvaloriza ambas estas ervas aromáticas a favor do malmequer, remédio que reforça pouco depois com outra receita na ária, cantada num latim macarrónico, “Si in medicinis”. Neste caso, portanto, os três sonetos e a ária, constituem um complexo lírico absolutamente central à estrutura dramática da cena, e mesmo da ópera na sua totalidade.

Ao que parece, questões de equilíbrio dramático estão igualmente em jogo nas duas intervenções líricas de Proteu na parte II de *As variedades*. Neste caso, enquanto o seu irmão e rival no amor, Nereu, tem um recitado e ária *da capo* na cena 1, em termos puramente musicais, Proteu canta apenas o minuete, na cena 2, com duas breves secções repetidas e não uma ária “plena”. No entanto, o seu soneto na cena 1 repõe o equilíbrio, dando-lhe dois momentos (embora mais breves) de protagonismo lírico, comparado com o único (embora mais desenvolvido) do irmão.

Poder-se-iam acrescentar outros exemplos de articulações entre poemas e cantorias, ou poemas usados autonomamente. Em todos os casos, porém, os sonetos ou décimas constituem sempre momentos de destaque que, em conjunto com as várias espécies de intervenção cantada referidas, contrastam com a prosa dos diálogos.

Mudando agora para a questão dos recursos musicais usados, a julgar pelos manuscritos das três óperas conservadas, a orquestra era constituída habitualmente por cordas (dois violinos, viola de arco e baixo não especificado, mas presumivelmente violoncelo, contrabaixo e cravo), dois oboés e duas trombetas ou trompas. Na página de rosto de *Guerras*, por baixo do título, consta o elenco de instrumentos, que inclui igualmente um saltério. As partes de ambos os violinos indicam que este instrumento foi usado na ária “Não posso, ò Sevadi”, mas infelizmente não se conservou esta parte (provavelmente uma simples folha solta). Perdeu-se igualmente a(s) parte(s) dos oboés.

Parece-nos pertinente fazer algumas observações em relação às trombetas e trompas. No material de *Variedades de Proteu*, os instrumentos a usar são designados por “trompas”, em português, enquanto no de *Guerras* e *Precipício de Faetonte* por *trombe*, o termo italiano para trombetas ou clarins. Embora, em grande parte, a escrita encontrada para os dois instrumentos mencionados seja parecida e igualmente idiomática para qualquer um deles – sendo, portanto, a diferença uma questão de timbre e não de idioma –, há passagens mais agudas em certos momentos de *Variedades* (por exem-

plo, na ária de Caranguejo, parte I cena 3) que, sem dúvida, se adequam melhor a trompas.

Nos textos das restantes óperas, existe, por vezes, uma certa confusão na designação de instrumentos de metal. Em *Encantos de Medeia*, na ária de Medeia com as sereias, parte II cena 6, segundo o texto impresso, as sereias cantam inicialmente com “Clarins, e tambores”, mas no resto desta ária as referências nas didascálias são sempre a “trompas”. É difícil aceitar que o instrumento tenha mudado a meio da ária. Por outro lado, em *Anfitrião*, lê-se nas indicações cénicas que iniciam a última cena da primeira parte: “...ao som, e repetição de tambores, e clarins”, mas Tirésias, no seu recitado nesta cena, faz referência “ao som das trompas bélicas de Marte”. E, de modo semelhante, na parte II cena 3 da mesma ópera, Saramago, quando declara “toque, pois, a investir o clarim do despique: *strepuere cornua cantu*.”, ao citar Vergílio⁸, parece ligar o vocábulo latino *cornua* ao vocábulo português *clarim*, em vez do seu cognato italiano mais óbvio *corni*, ou seja trompas. Para António José da Silva, portanto, não parece ter havido uma distinção clara entre os dois instrumentos.

Quanto aos recursos vocais, uma vez que os atores no palco eram originalmente bonifrates, deixando, assim, os cantores invisíveis, fica claro que nunca terá havido necessidade de um coro separado, pois os solistas terão cantado igualmente nos coros. Por outro lado, a acima mencionada referência às óperas “a seis vozes com instrumentos” atribuídas por Barbosa Machado a António Teixeira não deve ser interpretada demasiadamente à letra. É verdade que em *Vida de D. Quixote*, por exemplo, apesar das várias dezenas de “interlocutores” (atores) indicados, das quais apenas treze cantam, visto que o maior ensemble é um quarteto, não teria sido difícil os mesmos cantores, eventualmente meia dúzia deles, interpretarem várias personagens. Em *As variedades de Proteu*, por outro lado, a partitura exige explicitamente um mínimo de oito vozes.

É apenas desta ópera que se conservam na íntegra as partes vocais. No caso de *Guerras de alecrim e manjerona*, existem apenas as das personagens femininas; no de *Precipício de Faetonte* sobrevivem partes vocais apenas para o quarteto. Mesmo no caso de *As variedades* dois dos papéis, os de Nereu e Políbio, são, todavia, problemáticos. Em ambos os casos, enquanto nos

⁸ *Aeneida*, livro VIII, l. 2.

coros e *ensembles* a clave é de dó na quarta linha, ou seja, contemplam um tenor, os solos têm a clave de dó na primeira linha, o que implica uma voz feminina. A implicação é que foram os mesmos indivíduos a cantar ao longo da ópera – um falsetista que atingia sol ou lá agudo, mas que cantava igualmente tenor, ou um castrato que, apesar da sua operação, também teria capacidades de atingir notas no âmbito “masculino”.

Existe entre diversos autores a ideia de que as óperas de António José constituem, pelo menos em parte, paródias ou sátiras da ópera italiana. Segundo Charles-Henri Frèches (1950, 58), por exemplo, “S’il imite l’opéra italien, l’auteur portugais le fait le plus souvent dans le but de le parodier”. Para Mário Vieira de Carvalho (1993, 36), embora constatado com uma certa cautela, “[...] certos desenhos da ornamentação e certas repetições podem ser eventualmente entendidos precisamente como sátira do italianismo”. Juliet Perkins (2004, 76-77) mostra-se bastante cética quanto a estas leituras ao afirmar: “[...] there is little evidence from the libretti that the Italian heritage itself is the butt of satire. Although it is tempting to attribute parodic elements to Teixeira’s music, it has to be said that these would result from a performance interpretation of the score, rather than from its intrinsic nature”.

Na perspetiva do presente autor, existem vários momentos de paródia e sátira implícitos nos momentos líricos, mas estas fazem parte do leque de técnicas cómicas usadas pelo dramaturgo ao longo das suas óperas para ridicularizar os costumes do seu tempo, e, pese embora com uma exceção, o alvo não nos parece ser a ópera italiana em si.

Por exemplo, a seguir ao dueto de ecos “Dizei o incendio voraz voraz”, de Jason e Medeia, em *Encantos*, parte I cena 6, Sacatrapo, o criado do primeiro, começa a cantar com o intuito de ouvir o seu próprio eco, mas percebe a burrice disso quando, em vez de ecos, a resposta que ouve é o zurro de um asno.

Mais elaborada é a maneira como o dramaturgo explora, em *Labirinto*, para efeitos paródicos (dirigidos contra o estereótipo do oráculo da Antiguidade clássica), o enigma posto no recitado do Oráculo de Vénus, em resposta à pergunta do Rey quanto a quando terá fim a vida do Minotauro:

Quando desse biforme monstro horrendo
Vires ser alimento combustivo
Hum vivo morto, e hum morto vivo.

A seguir a um diálogo, Esfuziote, querendo ganhar a mão de Taramella, canta em falsete para imitar (leia-se, parodiar) o Oráculo:

Taramella, se queres marido
Aqui mesmo no Templo, no Templo o darey.
[...]
Teu marido será em teu conforto
Hum morto vivo, e hum vivo morto.

Mais tarde na mesma cena, levando, por um lado, o elemento paródico ainda mais além, através de um jogo de palavras, mas, por outro, respondendo ao próprio enigma, Esfuziote declama um soneto que começa com esta quadra:

Eu sou, ò Taramella, o vivo morto.
Que por ti me imagino morto, e vivo,
Mas não cuides, que vivo, porque vivo,
Pois ainda que vivo, vivo morto.

Em *Guerras do alecrim e manjerona*, no primeiro soneto de D. Fuas (parte I cena 2), este deseja demonstrar os seus dotes poéticos ao tio, D. Lanzerote, e às primas, D. Nize e D. Cloris, através de uma série de trocadilhos e metáforas musicais:

Primas, que na guitarra da constancia
Taõ iguaes retinis no contraponto,
Que não há contraprima nesse ponto,
Nem nos porpontos noto dissonância.
Oh falsas não sejais nesta jactancia;
Pois quando atento os números vos cõto,
Nessa beleza armonica remonto
Ao plectro da Phebina consonância:
Já que primas me sois, sede terceiras
De meu amor, por mais que vos agaste
Ouvir de hum cavalete as frioleiras.
Se encordoais de ouvirme, ò primas, baste
De dar à escaravelha em taes asneiras,
Que em fim isto de amor he hum lindo traste.

Se há aqui paródia ou sátira, estará dirigida contra a artimanha, procurada mas pouco sucedida, do poeta.

Dramaturgo e compositor [em princípio, António Teixeira] atingem o seu auge cómico, contudo, em *As variedades de Proteu*, quando, na parte II cena 2, entre as suas “variedades”, o protagonista se transforma em relógio. Antecipando a ária em que Proteu declara o seu amor (“Toda a minha alma”) – um minuette que destaca musicalmente os batimentos ambíguos do relógio/do coração de Proteu –, Caranguejo explica a Cirene, a bem-amada de Proteu, as características improváveis deste relógio, usando um trocadilho que se prolonga também no próprio minuette:

Cyrene: Louco, que fazes ahi?

Caranguejo: Estava vendo este relógio, que he huma galante pessa; e me disserão que dava horas por minuetes, que parece gente, que canta.

Cyrene: Começa com as tuas loucuras.

Caranguejo: Não Senhora agora não tenho relógio desconcertado: mas espere, elle começa a dar horas.

Canta Proteo o seguinte

MINUETE

Toda a minha alma
Se abraza amante,
E a cada instante
Morrendo está.

Mais que os minutos
São meus ardores,
Nos teus rigores
Conta não ha.

Mas ay, tyranna,
Se a quem te adora
Fosse esta hora
Hora de amar.

Eis, portanto, exemplos de como os momentos líricos, quer cantorias, quer formas fixas poéticas, se inserem na estrutura cómica (incluindo paródia e sátira) das óperas. Existe, no entanto, um caso em que o alvo cómico parece ter sido mesmo a ópera italiana, designadamente a ária italiana “Cara mia cara cara”, na parte II cena 1 de *Precipício de Faetonte*. Neste caso, Chichisbeo, o criado de Faetonte, querendo demonstrar na ária que se segue a sua proeza no amor (como chichisbéu), apresenta-a dizendo: “Vamos com a moda, que do mal o menos”. A moda em causa não é o amor platónico, que descrevera num discurso imediatamente anterior, mas antes a ópera italiana, veículo de outros amores, que exemplifica:

Cara mia, cara, cara	Cara minha, cara, cara
Per te il mio cor trafitto	Por ti o meu coração trespassado
Smarrito, sbigurrìto	Perdido, aflito
Il dardo senti d’ardor.	O dardo sente de ardor.
Morirò, ma qual Fenice	Morrerei, mas como a Fénix
Che nel fuoco suo felice	Que no seu fogo feliz
Più bella revive allor.	Mais bela revive agora ⁹ .

Terminada a ária, tal como seria de esperar numa ópera italiana, Chichis-beo parte da cena.

Para além do seu tom estereotipado, para não dizer exagerado (com as 3 “cara” no primeiro verso), há um motivo em especial que aponta diretamente para uma paródia, designadamente as duas palavras do terceiro verso (“Smarrito, sbigurrìto”), que começam ambas com o *s* impuro (ou seja, seguido por outra consoante) e têm o *rr* intervocálico no meio, e que, pelo seu som, convidam ao exagero na enunciação. De facto, a palavra “sbigurrìto” nem sequer existe em italiano – é o único uso conhecido deste vocábulo –, presumivelmente uma corrupção de *sbigottito* inventada pelo dramaturgo pelo seu som, que terá parecido plausivelmente italiano no ouvido de portugueses menos familiarizados com este idioma. O significado deste verso – “perdido, aflito” – poderia ter sido expressado perfeitamente pelos seus cognatos italianos, “perduto, afflito”, sendo ambas as palavras frequentes nas árias italianas, mas não teriam tido o mesmo impacto sonoro, essencial para um efeito cómico. Acrescenta-se ainda a este respeito a repetição fonética no trocadilho de “dardo” e “d’ardor”, que permite reforçar ainda mais o som do *r*, neste caso, pós-vocálico.

Não deve surpreender que o único exemplo a que se pode atribuir legitimamente uma leitura paródica da ópera italiana surja apenas no fim da truncada carreira do infeliz judeu. Já se referiu uma maior tendência italianizante em *As variedades* e *Precipício*. De facto, tomando em consideração que foi só a partir do inverno de 1735/36 que a ópera italiana chegou a estabelecer-se num teatro público lisboeta e que a paródia e a sátira, pela sua própria natureza, dependem de um bom conhecimento, da parte do público, do objeto parodiado ou satirizado para poder surtir efeito, é natural este exemplo calhar na última das óperas de António José.

⁹ Tradução do presente autor para facilitar a discussão que se segue.

Infelizmente, a fonte musical conservada em Coimbra carece desta ária, o que nos impede de avaliar até que ponto poderiam ter existido também elementos paródicos na música. Uma questão particularmente intrigante é a forma como o compositor terá musicado as sílabas com *i* nas palavras-chave *trafitto*, *smarrito*, *sbigurrito*, *Fenice* e *felice*. Esta vogal soa intrinsecamente feia quando cantada, especialmente, como aqui, numa sílaba tónica e, portanto, num tempo forte em termos musicais. Terá sido, com certeza, com alguma intenção específica (presumivelmente humorística) que António José escreveu deste modo, que qualquer poeta genuinamente italiano teria evitado¹⁰.

Uma perspectiva diacrónica

Ao longo da perspectiva sincrónica houve repetidas referências à ópera italiana. O uso do vocábulo *ária* para designar as canções, a maneira como a forma das árias e duetos é quase sempre *da capo* e a versificação dos recitados exemplificam sem exceção elementos que apontam para o paradigma italiano. Adicionalmente, como é bem conhecido, António Teixeira passou os seus anos formativos a estudar em Roma. Por várias razões, no entanto, como também se referiu, parece-nos que a influência italiana foi apenas parcial. Oliveira Barata (1998) já demonstrou amplamente como o modelo predominante em António José foi espanhol, quer na escolha dos enredos, quer em termos dramáticos. É a nossa tese que os paradigmas musicais também vêm de Espanha e, em particular, que o processo de italianização na música dramática portuguesa veio de Itália por via indireta, tendo penetrado primeiro a música dramática espanhola, que, por sua vez, serviu de modelo em Portugal. Exemplificaremos este processo com recurso a dois repertórios dramáticos: o vilancico para-litúrgico e os géneros teatrais (loas, zarzuelas e comédias)¹¹.

¹⁰ É o uso da palavra “inventada” *sbigurrito*, assim como as restantes palavras com a vogal *i* na sílaba tónica, que exclui, a nosso ver, a possibilidade de esta ária ser uma citação de uma já existente numa ópera italiana, pois parece pouco plausível a hipótese de um poeta italiano escrever um texto desta maneira.

¹¹ Para os vilancicos e música teatral em Portugal, esta investigação baseia-se nos respetivos libretos, fonte também usada com o mesmo propósito por Torrente (1998) para os vilancicos espanhóis.

Em Espanha, diversos vilancicos executados na Capilla Real no século XVII já contêm exemplos de recitado (Torrente 1998, 74), mas é efetivamente a partir dos primeiros anos da década de 1700 que o processo de italianização começa a sentir-se. No início, através de personagens italianas, mas generalizando-se rapidamente aos restantes membros do elenco, o estilo italiano (através de árias *da capo* e recitados) impõe-se com uma insistência cada vez maior. Já em 1703, nos vilancicos de Sebastián Durón, este estilo abrange 20% da música, nos de José de Torres y Martínez Bravo, em 1712, atinge 60% e a partir de 1720, independentemente do compositor, a hegemonia italiana é, com poucas exceções, total (*id.*, 75). Entre estas exceções encontram-se esporadicamente minuets (*id.*, 76).

Em Portugal, que importou a tradição de vilancicos de Espanha, mantendo habitualmente a língua castelhana, verifica-se um processo muito semelhante. No texto impresso em 1707 dos compostos para celebrar a festa da padroeira da Irmandade de Sta. Cecília, na Igreja de Sta. Justa, em Lisboa¹², encontra-se pela primeira vez uma ária *da capo* e um minuet. De igual modo, na Capela Real, nos vilancicos das Matinas da Conceição de 1709, encontram-se pela primeira vez recitados e árias, e nos de 1711, o primeiro minuet. A partir deste momento até à proibição dos vilancicos por ordem de D. João V (em 1716 na Capela Real e em 1723 nas restantes igrejas), a música tornou-se progressivamente mais italiana na sua conceção, de tal maneira que o que o monarca banuiu não foi um género essencialmente espanhol por ter preferência pela música italiana, mas sim uma música sobretudo italiana, na sua visão “profana” (por nada ter que ver com o Rito Romano, que favorecia), a favor de uma música sacra litúrgica e de inspiração especificamente romana.

A música teatral destes mesmos anos segue essencialmente o mesmo padrão, embora com um ligeiro atraso. Em relação à tradição espanhola, por exemplo, com base nas partituras manuscritas conservadas na Biblioteca Pública de Évora, a *zarzuela* de Antonio Literes, *Assis y Galatea*, de 1708, não inclui qualquer ária *da capo*, retendo um estilo e mesmo uma notação seiscentistas¹³. Também deste compositor, em *Asta lo insensible adora e*

¹² A Igreja de Sta. Justa era a sede da Irmandade de Sta. Cecília, a associação profissional dos músicos.

¹³ P-EVp Cód. CLI/2-4.

*El estrago en la fineza*¹⁴, de data desconhecida, mas presumivelmente posterior, deparamo-nos com uma mistura de *coplas* num estilo mais conservador e árias *da capo* num estilo mais moderno. Na *zarzuela Amor es todo invencion ó Júpiter y Amphitrion*¹⁵, composta pelo italiano radicado em Espanha, Jaime Facco, em 1722, as canções são já maioritariamente árias *da capo*. Na extensa *loa* de Pedro Arteaga Valdes, datada de 1727¹⁶, à exceção de um minuete, uma *seguidilla* e um coro, todos os restantes sete números musicais são árias *da capo*. Para além disso, neste repertório a designação dos duetos, tercetos, quartetos e quintetos é sempre “aria a 2” (ou 3, ou 4, ou 5, conforme o caso), exatamente como nas óperas de António José.

Não deve surpreender, por consequência, que, nas festas músico-teatrais apresentadas em Lisboa pelo embaixador espanhol extraordinário, Ambrosio Gaetano Spinola de la Cerda, 5.º Marquês de los Balbases, em janeiro de 1728, para celebrar o casamento de Fernando, príncipe das Astúrias, com a infanta D. Maria Bárbara de Bragança, os respetivos libretos revelassem mais uma vez uma preponderância quase hegemónica de formas italianas. No caso de *Las Amazonas de España*, esta característica é assumida abertamente na sua designação de “melodrama al estilo italiano” e reforçada ainda pela sua divisão em dois “actos”, em vez de “jornadas”, o equivalente na tradição espanhola; e se a designação de *Amor aumenta el valor* é menos explícita a este respeito (“dramma armonica [*sic*]”), transmite-nos, todavia, a mesma ideia italianizante – em vez de comédia, é usado o termo *dramma*, o qual, como já se referiu, foi o habitualmente usado por Metastasio nos seus textos teatrais. Em termos formais quase todos os números musicais têm a forma *da capo*, só a abandonando devido à sua função musico-dramática ou porque intrinsecamente possuíam outras formas, como nos coros (designados “Musica”), finais de ato e minuetes.

Resumindo, devemos, assim, entender a tipologia da música nas óperas de António José da Silva como sendo uma continuação de tradições já estabelecidas, quer em Espanha, quer em Portugal. É, sem dúvida, uma música sobretudo de inspiração italiana (com a notável exceção dos minue-

¹⁴ Respetivamente, *P-EVp* Cód. CLI/2-2 e Cód. CLI/2-5.

¹⁵ *P-EVp* Cód. CLI/2-7.

¹⁶ *P-EVp* Cód. CLI/2-6 n.º 6.

tes), mas filtrada claramente por tradições músico-dramáticas de origem espanhola, que haviam sofrido elas próprias uma progressiva e quase completa italianização.

As óperas de António José continuaram a ser apreciadas tanto em Portugal, como no Brasil, ao longo do século XVIII. O nosso conhecimento de produções posteriores às originais é bastante limitado, devido à falta de fontes documentais no que diz respeito às produções quer nos teatros públicos, quer nas casas particulares. Contudo, mesmo com uma visão apenas parcial, pode construir-se um quadro da disseminação e evolução destas obras entre a década de 1730 e a viragem do século XIX.

A única ópera a ter uma segunda edição solta, já após a morte do dramaturgo mas antes da primeira edição do *Theatro comico portuguez*, foi *Labirinto de Creta*, em 1740. Musicalmente, existem três diferenças na segunda edição, sendo todas omissões. Em primeiro lugar, foi cortado o coro inicial, enquanto as duas repetições do mesmo nesta cena e a do início da cena 2 se mantiveram. Assim, vem a ser executado três vezes, número suficiente para o objetivo de unificação das duas cenas, mas sem o “exagero” de uma quarta vez. Este corte tem o efeito adicional de a ópera começar imediatamente com diálogo e, por consequência, com a ação.

Os outros dois cortes, ambos na parte II, afetam o papel de Teseu: o recitado na cena 2, e o dueto com Ariadna na cena 6. Visto que dizem respeito ao papel de uma das personagens principais, cuja importância não convinha reduzir, só pode refletir limitações nos dotes vocais do intérprete, tornando necessário reduzir os desafios técnicos: num recitado, sem melodia e ritmo regular, e num dueto, o qual, para além das eventuais dificuldades intrínsecas da linha vocal, iria exigir uma coordenação com Ariadna.

Da segunda metade da década de 1730 ou inícios da de 1740, a julgar pelas marcas de água idênticas, devem ser os manuscritos de *Esopaida*, existente na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra¹⁷, e de *A dama enganada pelo esposo fingido*, uma versão de *Anfitrião*, conservada na Sala

¹⁷ P-Cng MS. n.º 3029, ff. 6-35. Transcrita em edição crítica em Barata (1979). Este, na pág. 25, propõe uma datação de entre 1735 e 1750. No entanto, uma vez que apresenta uma versão mesmo para uso no teatro (e não simplesmente para leitura em casa) e visto que D. João impôs uma interdição nos entretenimentos públicos em 1742, é pouco provável esta cópia ter sido elaborada após esta data.

Dr. Jorge de Faria, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra¹⁸. O texto de *A dama enganada* é musicalmente idêntico à versão editada por Almeno. No entanto, no caso de *Esopaida* encontram-se algumas diferenças. O manuscrito fornece o texto do coro inicial, omitido na edição de 1744, acrescenta uma ária para Esopo “Eu quase, quase, quase” antes do seu recitado e ária no fim de parte I cena 3, e substitui o recitado e ária do Rei (parte II cena 2) pela ária, sem recitado, “A tuba bélica”. Foi cortada a ária a 3 no fim da parte II cena 6. Estas alterações, consagradas ou não pelo autor, com música de António Teixeira ou outrem, têm o efeito de aumentar ligeiramente o peso dramático do papel de Esopo, reduzindo, de certa forma, o do Rei.

Antes de deixar *Anfitrião*, temos que mencionar a proposta de Juliet Perkins de que um conjunto de ária-recitado-ária conservado num códice da Biblioteca Pública de Évora teria pertencido a uma versão desta ópera¹⁹. Encontrado nos fólios 1r a 13r, o recitado inclui no seu texto as palavras “Ah falça cruel Almena inhumana traidora fera”, precisamente o sentimento que Anfitrião poderia ter exprimido no que respeita a Alcmena em vários momentos da ópera. Por diversos motivos, parece-nos, no entanto, a ligação proposta dever-se a uma leitura equivocada. Em primeiro lugar, Perkins está enganada na sua atribuição desta música a Teixeira (uma das bases da proposta), pois apenas um dueto, algumas páginas mais tarde no manuscrito, surge esta atribuição. Outra ária é atribuída a Fr. Luiz de S. Antonio, enquanto o conjunto de andamentos em questão não possui qualquer indicação de autor. Em segundo lugar, e mais importante, o volume em que se encontra esta sequência, por muito que possa dar essa impressão, não é um álbum de árias e duetos operáticos, mas sim de pequenas “cantatas humanas” (isto é, profanas), todas com a estrutura ária ou dueto, recitado e ária ou dueto²⁰. Por último, admitindo que possa parecer estranho o facto de a única intervenção lírica de Anfitrião ao longo da ópera ser o seu recitado e ária quase no fim, é precisamente esta falta que proporciona a este momento o seu impacto dramático, quando finalmente,

¹⁸ Com a cota JF 6-8-78. O presente autor verificou que as marcas de água correspondem às apresentadas no manuscrito de *Esopaida*, conforme indicadas em Barata (1979, 27-29).

¹⁹ P-EV/p Cód. CLI/2-9 n.º 14.

²⁰ Diversas páginas deste manuscrito extraviaram-se, mas a estrutura das composições encontradas é bastante uniforme e não deixa margem de dúvida quanto ao género representado.

sozinho, perante os olhos de toda a plateia, o protagonista consegue expor o seu sofrimento e desespero face à injustiça do seu cativo, circunstância entendida por muitos como alusão autobiográfica por parte do autor do drama.

É difícil saber com exatidão o alcance da disseminação posterior das óperas de António José e impossível averiguar, com raras exceções, que música teria sido usada. O que se segue, portanto, deve ser lido como informação bastante incompleta, embora eventualmente representativa em grande parte de um quadro mais amplo.

Ao longo do século XVIII, após as estreias, são conhecidas em Portugal as seguintes representações, realizadas ou propostas:

- 1740 Lisboa, Teatro do Bairro Alto: *Labirinto de Creta* (libreto)
- 1742 (maio) Lisboa, Teatro do Bairro Alto: *As variedades de Proteu* ²¹
- 1747 (9 de setembro) Sítio de Nossa Senhora da Nazaré: *Guerras do alecrim e manjerona* (Brito 1989, 134)
- 1767 (janeiro/fevereiro) Lisboa, Teatro do Bairro Alto: *Guerras do alecrim e manjerona* (Moreau 1981, I 190)
- 1771 (fevereiro) Lisboa, Teatro da Graça: *Guerras do alecrim e manjerona* ²²
- 1775 (janeiro – licença solicitada) Lisboa, Teatro do Bairro Alto: *Encantos de Medeia* ²³
- 1776 (fevereiro – licença solicitada) Porto, [Teatro do Corpo da Guarda]: *Encantos de Medeia* ²⁴

²¹ Notícias de distúrbios junto ao Teatro da Rua dos Condes (6 de janeiro), últimas récitas de *Hipermestra* e *Beyaceto* (13 de janeiro), partida das dançarinas italianas e representação de *Variedades de Proteu* (5 de maio) por Luís Montes Matoso no *Ano Noticioso e Histórico de 1742* (1742). P-Ln Res 4517. Reproduzido e transcrito em:

<<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=275&sM=o&sV=834>> (última consulta 04/09/2017).

²² Cartas de Sulpice Gaubier de Barrault ao conde de Oeiras, D. Henrique (9 e 11 fevereiro 1771). P-Ln Reservados, Pombalina 619, f. 338, 339-340v, 342v-344 (F. 3657). Reproduzidos e transcritos em:

<<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=251&sM=o&sV=404>> e
<<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=252&sM=o&sV=404>> (últimas consultas 04/09/2017).

²³ “Requerimento para obtenção de licença de representação, no Teatro do Bairro Alto, da ópera *Os encantos de Medeia* (12 de janeiro de 1775)”. P-Lant Real Mesa Censória, caixa 22, doc. 128. Reproduzido e transcrito em:

<<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=636&sM=o&sV=834>> (última consulta 04/09/2017).

²⁴ “Requerimento para a obtenção de licença de representação da comédia *Os encantos de Medeia*, com despacho para o censor (5 de fevereiro de 1776)”. P-Lant Real Mesa Censória, caixa 23, n.º 14. Reproduzido e transcrito em:

1778 (entre 24 de abril e 11 de dezembro) Porto, Teatro do Corpo da Guarda:

Precipício de Faetonte (Brito 1989, 115)²⁵

1779 (julho) Lisboa, Teatro da Calçada da Graça: *Encantos de Medeia*²⁶

[1789-92] Lisboa, Teatro do Salitre: *Precipício de Faetonte*²⁷

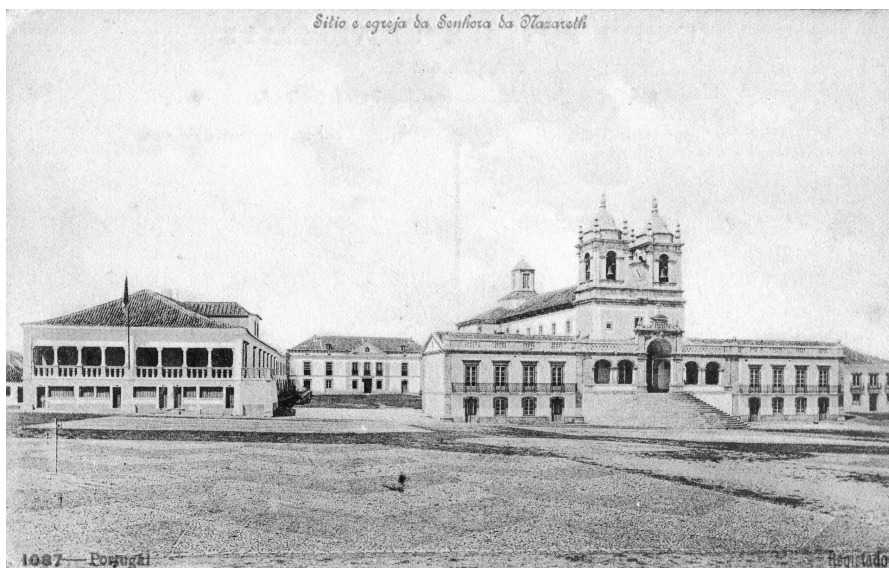


Fig. 1. O sítio de Nossa Senhora da Nazaré, onde se representou *Encantos de Medeia*, em 1747. A ópera terá sido apresentada num palco temporário erigido para esse efeito.
(Postal, coleção do autor)

<<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=325&sM=o&sV=637>>
(última consulta 04/09/2017)

²⁵ Veja-se igualmente, “Deliberação sobre a representação da comédia *Os precipícios de Faetonte* (12 de setembro de 1776)”. *P-Lant* Real Mesa Censória, Livro 10, f. 147v. Reproduzida e transcrita em:

<<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=1280&sM=o&sV=1428>>
(última consulta 04/09/2017)

²⁶ “Manuscrito de uma notícia de representação de *Os encantos de Medeia*, com despacho de suprimido a 15 de Julho de 1779”. *P-Lant* Real Mesa Censória, caixa 324, nº 2292 (8). Reproduzido e transcrito em:

<<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=3555&sM=o&sV=834>>
(última consulta 04/09/2013). Embora a nossa fonte de informação, a “notícia” (pequeno cartaz) ainda manuscrita desta produção, tenha sido suprimido pelos censores, isso não implica em si a interdição na própria produção, cuja licença terá sido solicitada num outro processo, que, à partida, terá sido deferida.

²⁷ Datação da referida fonte em *P-Cug*.

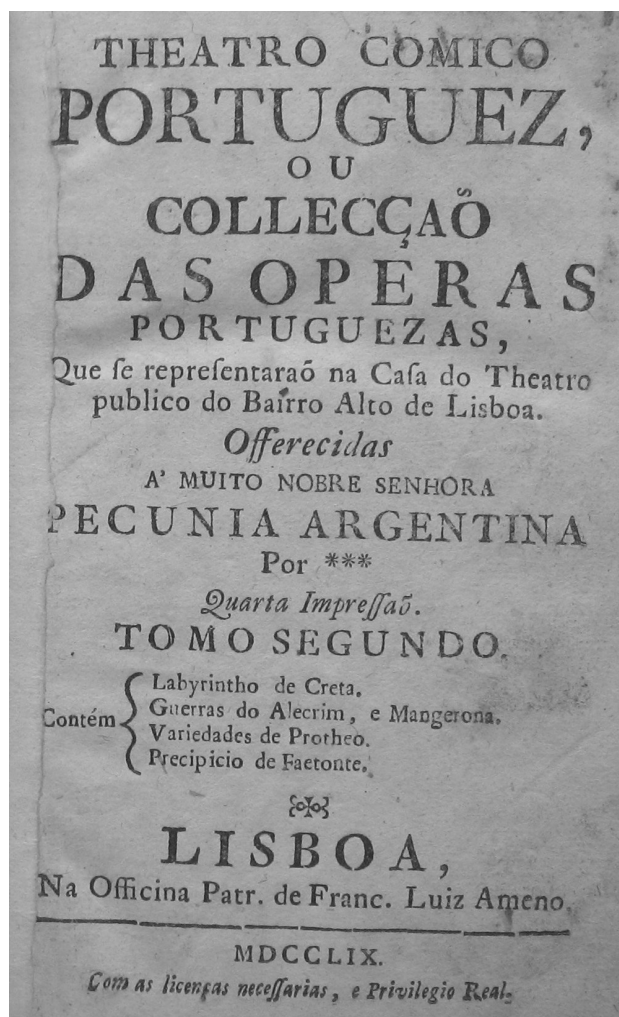


Fig. 2. Página de rosto do tomo II de *Theatro comico Portuguez ou Collecção das operas Portuguezas*, na edição de 1759-61.
(Coleção do autor)

Pode igualmente verificar-se a popularidade destas óperas pela existência de várias reedições. O *Theatro comico Portuguez* foi reeditado em 1747, 1753, 1759-61 e 1787-92, tendo sido as duas últimas impressões ampliadas para quatro tomos, graças à inclusão de oito textos adicionais já publicados em 1746, e novamente em 1751, com o título *Operas Portuguezas*. Todas as edições anteriores ao terramoto de 1755 são bastante raras, e da edição de

1753 não se conhece qualquer exemplar²⁸. Para além destas publicações, *Guerras do alecrim e manjerona* saiu igualmente, em 1770, como folheto de cordel. Foi também neste formato que foi publicado um entremez intitulado *O grande Governador da Ilha dos Lagartos*, que encena o episódio em que Sancho Pança assume o cargo do referido Governador em *Vida de D. Quixote*, citando *ipsis verbis* a parte II cena 4 e grande parte da cena 5 desta ópera. Tal foi a popularidade deste folheto que, para além de uma edição datada de 1774 (Lisboa: Francisco dos Santos), provavelmente a primeira, saíram mais duas sem data (Lisboa: Francisco Borges de Sousa e Lisboa: Filipe da Silva), eventualmente ambas edições pirata. Como na versão publicada no *Theatro Comico Portuguez*, neste entremez não há qualquer indicação de momentos líricos, quer musicais, quer poéticos.

Para além destes impressos, existe ainda evidência manuscrita pela popularidade deste repertório. Numa altura em que a edição de 1759-1761 já se teria esgotado e a de 1787-92 ainda não havia saído, entre 16 de setembro de 1782 e 29 de março de 1783, António José de Oliveira elaborou cópias manuscritas dos textos de seis das óperas – todas menos *Encantos de Medea* e *Guerras do alecrim e manjerona* –, hoje conservadas na Biblioteca Nacional de Portugal²⁹. Foi igualmente em 1782 que a Real Mesa Censória autorizou a representação de um entremez anónimo, sem título, cujo enredo se desenrola numa casa particular, uma produção de *Encantos de Medea* (Perkins 2000)³⁰. Mais conhecida em relação a divertimentos domésticos (por existir num impresso) é a referência no drama *Theatro*, de Pedro António Correa Garção (1778, 213), quando se discute que peça encenar em casa. Na opinião de Branca:

Eu sou de parecer, que só se fação
As Portuguezas Operas impressas:
Encantos de Medéa; Precipícios
De Faetonte; Alecrim, e Mangerona:
Em outras nunca achei galantaria.

²⁸ A edição de 1759-61 tem a indicação de ter sido a 4.^a impressão, o que pressupõe ter havido três anteriores. Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-78) terá examinado a edição de 1753 antes de 1847 quando publicou o seu artigo sobre o dramaturgo (Varnhagen 1847, 118-119 nota). Para o paradeiro das edições setecentistas, veja-se Cranmer (2009).

²⁹ Cód. 1380.

³⁰ O texto, em manuscrito, encontra-se no processo correspondente. Agradeço a cedência pela autora de um exemplar da separata deste artigo.

Quanto à América portuguesa, no mesmo período, conhecem-se as seguintes produções:

- 1751 (1 de maio) Ouro Preto (MG): *Labirinto de Creta* (Budasz 2008, apêndice 1)
 1753-71 Diamantina (MG), Palácio de João Fernandes de Oliveira: *Encantos de Medeia e Anfitrião* (*id.*, *ibid.*)³¹
 1760 (22 de dezembro) Santo Amaro (BA), tablado ao ar livre: *Anfitrião* (*id.*, *ibid.*)
 1762 Belém (PA), Casa da Ópera: óperas de António José da Silva e Alexandre Antonio de Lima (*id.*, *ibid.*)
 1765 (20 de junho) Rio de Janeiro (RJ), Ópera Velha/Nova: *Precipício de Faetonte* (*id.*, *ibid.*)
 1767 (junho; setembro-outubro) São Paulo (SP), Casa da Ópera: *Anfitrião* (*id.*, *ibid.*)
 1767 (agosto) São Paulo, Casa da Ópera: *Encantos de Medeia* (*id.*, *ibid.*)
 1767 (dezembro-janeiro 1768) São Paulo, Casa da Ópera: *Guerras do alecrim e manjerona* (*id.*, *ibid.*)
 1769 Rio de Janeiro, Ópera Velha: *Encantos de Medeia* (*id.*, *ibid.*)³²
 1770 (6 de junho) São Paulo, Casa da Ópera: *Guerras do alecrim e manjerona* (*id.*, *ibid.*)
 1778-1790 Rio de Janeiro, Ópera Nova: *Labirinto de Creta*, *Guerras do alecrim e manjerona*, *As variedades de Proteu*, *Precipício de Faetonte* (*id.*, *ibid.*)
 1785 (8 de setembro) Casal Vasco (MT), tablado ao ar livre: *Guerras do alecrim e manjerona* (*id.*, *ibid.*)

Sendo interdita, na América portuguesa, toda e qualquer espécie de impressão até à chegada da corte portuguesa, em 1808, não houve edições brasileiras setecentistas das óperas de António José.

Tomando em consideração as alterações (sobretudo cortes) já verificadas em *Labirinto de Creta* e *Esopaida*, pouco depois das estreias absolutas, a questão que se levanta é que mudanças terão surgido nos momentos líricos nas produções portuguesas e brasileiras ao longo das várias décadas do resto do século XVIII? À procura de uma resposta, analisaremos desta perspectiva os manuscritos musicais conservados em Vila Viçosa e Coimbra, assim como um conjunto de quatro manuscritos dos textos existentes na Bibliothèque nationale de France.

Nas suas notas de programa para a produção de *Guerras do alecrim e manjerona*, realizada no Teatro de S. Carlos em 1972, Filipe de Sousa

³¹ Budasz desconfia da fiabilidade da sua fonte.

³² Foi numa récita de *Encantos de Medeia* que o Teatro se incendiou.

propõe para os manuscritos musicais (partes cavas) desta ópera bem como para os de *As variedades de Proteu* uma datação de a partir de 1761, quando o Teatro do Bairro Alto reabriu as suas portas após o terramoto. O que este autor não percebera, tal como, durante muitos anos, o presente autor (por falta de qualquer indício explícito a este respeito), equívoco que só recentemente se tornou evidente, é que este material, pese embora a sua existência numa biblioteca portuguesa, é de origem brasileira, integrando um espólio proveniente da chamada Ópera Nova, ou Teatro de Manuel Luiz (o seu proprietário e diretor), no Rio de Janeiro³³. Assim, corresponderão às representações conhecidas, já referidas, de entre 1778 e 1790, durante os anos em que Luís de Vasconcelos e Sousa atuou como vice-rei do Brasil.

Seria importante sublinhar que as óperas e comédias portuguesas do espólio deste teatro, para além de características comuns em termos das variedades de papel usadas e dos respetivos copistas, revelam, no seu conjunto, certas facetas da sua elaboração e uso. A versão conservada (a sequência de cantorias que a integra), nas partes cavas de cada obra³⁴, depende de uma série de fatores. Por um lado, se a música prevista para a obra a encenar já se dispunha de uma forma mais ou menos integral, podia ser copiada só com alterações pontuais. Caso não, teve de ser reunida de várias fontes, com novos textos adaptados aos contextos onde se iriam inserir na ópera ou comédia em questão (as práticas respetivamente de “pastiche” e de “contrafação”, em combinação). Com estas práticas, não é de surpreender que a mesma cantoria, tendo sido usada numa obra já encenada neste teatro, pudesse surgir outra vez noutra, às vezes com mudança de texto. E existiam naturalmente todas as opções possíveis no contínuo entre uma cópia exata de uma única obra e um pastiche total. Quanto ao uso das partes cavas ao longo dos anos, em alguns casos existem indicações de alterações introduzidas, através de observações a tinta ou a lápis, entre outras.

Quando comparadas com o seu texto impresso, as partes cavas de *As variedades de Proteu* conservam uma versão próxima do original: cortam-se apenas as duas árias “Não tenhas por delírios”, de Dórida (parte I cena 2), e “Fortuna, que inconstante”, de Cirene (parte III cena 1), e substitui-se a ária do Rei “Refreia o pranto, Dorida” (parte II cena 1) por um terceto

³³ Veja-se Cranmer (2012) e capítulo VII do presente livro (versão original, Cranmer 2009b).

³⁴ Não foi conservada qualquer partitura orquestral de uma ópera ou comédia portuguesa.

“Que medo, que susto” para Dórida, Cirene e o Rei. Em termos dramático-musicais, estas modificações reduzem ligeiramente a importância das três personagens, expondo-as em conjunto num terceto, em vez de separadas em árias a solo. No seu grau de alteração, esta versão seria compatível, de facto, com uma produção em Lisboa, no Teatro do Bairro Alto, em 1742 ou na década de 1760³⁵. Seria importante sublinhar, no entanto, que quaisquer partes cavas usadas em Lisboa não foram estas, mas material orquestral do qual estas poderiam eventualmente ter sido copiadas, no Rio³⁶.

Na parte de violino I de *As variedades*, existe uma folha solta, o único trecho na mão do copista principal de *Guerras do alecrim e manjerona*. No recto consta a ária de Cirene “Mizera já não posso”, uma duplicação da ária em questão (pois já existe no corpo principal desta parte), mas transposta uma quarta para baixo e sem a parte B do que é originalmente uma ária *da capo*³⁷. À luz do que se verificará em *Guerras* (e também em *Precipício de Faetonte*), a explicação mais plausível é esta versão ter sido usada numa reposição, alguns anos mais tarde, quando a intérprete deste papel teria já uma voz mais grave. Excetuando esta folha, a ausência de comentários de execução acrescentados, assim como as poucas modificações em comparação com a versão original, levam a supor que estas partes cavas teriam sido preparadas e usadas ainda na década de 1770, talvez poucas vezes.

As partes de *Guerras do alecrim e manjerona*, pelo contrário, não só diferem mais da versão original, como estão repletas de indicações acrescentadas, implicando a introdução de alterações (essencialmente, cortes) ao longo de uma série de anos. Começando com a sua versão de base (ignorando as indicações acrescentadas), na primeira parte faltam as pautas para o minuet de D. Fuas “Já que a fortuna” (cena 3), embora conste nas partes dos violinos e do baixo a indicação de que era para ser inserido na posição habitual. Na segunda parte há quatro modificações: a ária de D. Gilvaz, “Borboleta, namorada” é substituída por outra, “Não me cha-

³⁵ Perkins (2004, 116) liga este material a uma produção realizada em 1760, sem indicar a fonte de informação. Provavelmente provém de um pequeno lapso na leitura das notas de Filipe de Sousa (1982).

³⁶ O copista principal de *As variedades* surge também, por exemplo, na parte de violino II na ária “Não posso ó Sevadi” (parte II cena 3) de *Guerras do alecrim e manjerona*.

³⁷ Está transposta de dó menor para sol menor, mas em ambos os casos com uma armadura de dois bemóis. O verso da mesma folha não tem música.

meis tirano”; a ária de D. Lanserote “Eis aqui: eu estou perdido” (na mesma cena) é omitida; a ária de D. Fuas, “De hum amigo, e de huma ingrata” (cena 4) é substituída por outra, “Já que de uma tirana”; e o dueto de Sevadilha e Semicúpio, “Meu Frangainho” (cena 6), é substituído por uma ária só para Sevadilha, “Eu nunca fiz caso”.

No caso de duas das substituições, anotações numa ou outra parte cava fornecem uma pista quanto à sua origem. Segundo a parte de violino I, a ária de D. Gilvaz, “Não me chameis tirano” é de Pietro Guglielmi. De facto, foi possível identificar esta ária como sendo uma contrafação da ária “Non mi rendete infido”, da ópera *Alceste*, estreada no Teatro Ducal de Milão, a 26 de dezembro de 1768. Por outro lado, segundo a parte das trombetas, a ária de Sevadilha terá vindo da “Opera da Estalajadeira”, ou seja da versão portuguesa, com música, da comédia de Carlo Goldoni, *La locandiera*, cujo texto foi editado em Lisboa, em 1765, com o título original italiano (e não traduzido), na sequência de uma produção no Teatro da Rua dos Condes. Tal como a ária de Guglielmi, a usada na *Estalajadeira*, e outra vez em *Guerras*, terá sido, em princípio, uma ária italiana com novo texto em português.

As partes cavas de *Guerras* terão sido usadas em pelo menos duas, eventualmente três, produções distintas, pois indicações de dois conjuntos de cortes, incompatíveis uns com os outros em termos da sua localização, apontam para três maneiras de as utilizar. Em primeiro lugar, a ópera poderia ter sido executada na íntegra sem quaisquer cortes – a versão de base. Em segundo, nas partes do 1º violino e baixo encontra-se sistematicamente a palavra “Não” nas secções B das árias *da capo*, uma clara instrução de que se executava apenas a secção A. Por último, existem vestígios de cola nas partes dos violinos e do baixo, onde, a certa altura, tirinhas de papel haviam sido colocadas, de modo a cortar uma parte significativa da segunda parte, incluindo a ária de Guglielmi e a da *Estalajadeira*.

A nosso ver, mas é apenas uma conjectura, estas partes cavas terão sido usadas na versão de base por volta de 1780³⁸, quando foram copiadas, visto que, à partida, teria feito pouco sentido copiar o que iria ser cortado. Rapidamente, contudo, visto que a forma *da capo* de grande parte das cantorias já caía em desuso, começou a omitir-se sistematicamente as secções

³⁸ A semelhança destas partes, em termos de marcas de água e copista, com as de várias comédias em Vila Viçosa, todas datáveis a cerca de 1780, aponta para a mesma datação.

B. Quanto aos cortes substanciais de números inteiros, estes seriam compatíveis com uma forte tendência na ópera italiana durante a década de 1780 de reduzir as óperas cómicas de três para dois atos, não só alterando a sua estrutura dramático-musical, mas, pela perda de um intervalo, para além do terceiro ato em si, reduzindo significativamente a duração do espetáculo no seu todo. Esta versão de *Guerras* em Vila Viçosa tem, de facto, a indicação de ter sido dividido em três atos, sendo a segunda parte original separada em dois após a ária de D. Fuas, “De hum amigo, e de huma ingrata” (no fim de cena 4). Os cortes implícitos, introduzidos mais tarde nesta década, terão reduzido o ato III desta versão a apenas o coro final, indispensável para terminar a ópera.

O material de *Precipício de Faetonte* (partes cavas instrumentais e a partitura vocal do quarteto), embora de outra proveniência, reforça as mesmas conclusões no que diz respeito ao processo de modificação e, em especial, de redução, verificado em *Guerras do alecrim e manjerona*. Não só carece de qualquer ária *da capo*, como a terceira parte é reduzida a apenas o quarteto e o coro final, enquanto as primeiras cinco árias da segunda parte foram substituídas por apenas duas novas. O quarteto (“Os deuses não podem”), para Ismene, Albano, Faetonte e o Rei, o único número cuja partitura vocal se conserva, fornece dados que nos permitem chegar a uma datação bastante precisa. Em vez dos nomes das personagens, constam os dos cantores: “Antonico”, “Vitorino”, “Santos” e “Reis”. “Antonico” terá sido António José Serra, “Vitorino” Victorino José Leite e “Santos” José dos Santos, tendo sido todos os três atores-cantores no Teatro do Salitre entre 1789 e 1792. Infelizmente, poucos libretos de textos encenados neste teatro foram editados e mesmo destes muitas vezes se imprimiu o nome das personagens sem o ator correspondente. Assim, é muito possível que o Reis em questão tenha sido Manuel Baptista dos Reis, cujas atuações no Teatro do Salitre em 1794 se conhecem através das edições das três partes de *Frederico Rei de Prússia* de Luciano Francisco Comella. Em 1789, o diretor musical do Teatro do Salitre era Marcos Portugal, que o terá dirigido e que terá sido responsável por quaisquer modificações em termos musicais.

Existe em Paris, entre os manuscritos portugueses da Bibliothèque nationale de France, uma coleção de 36 tomos de textos de teatro português, copiados sobretudo nas três primeiras décadas de 1800. Algumas das cópias, contudo, são do século XVIII, enquanto outras, embora es-

critas depois, pertencem igualmente ao repertório setecentista. É o caso de muitos do elevado número de textos “ampliados” (o termo que usa) pelo alferes Alexandre Jozé Victor da Costa Sequeira, um dramaturgo/tradutor/adaptador/copista, que, a deduzir da informação que surge pontualmente nas suas cópias, vivia em Sacavém e trabalhou em estreita colaboração com os teatros lisboetas pelo menos ao longo da segunda década do século XIX, adquirindo deles e fornecendo-lhes, a eles e a outros interessados, guiões passados a limpo para uso nos próprios teatros³⁹. O facto de Costa Sequeira ter datado (ao elaborar o frontispício) todos os seus textos, assinando-os sempre no fim, permite-nos verificar que trabalhou com uma intensidade e rapidez invulgares entre 1817 e 1818, quando, entre 20 e 23 de junho de 1817, ou seja em apenas quatro dias, “ampliou” quatro das óperas de António José da Silva. Coincidência ou não, são as mesmas quatro que constituem o tomo II do *Theatro comico Portuguez: Labirinto de Creta, Guerras do alecrim e manjerona, As variedades de Proteu e Precipício de Faetonte*.⁴⁰

Data de ampliação	Título e título alternativo (como dados por Costa Sequeira)	Designação atribuída
20/06/1817	Precepicio de Faetonte ou o amor e a ambição	Drama magico
21/06/1817	As variedades de Protheo ou os irmaons rivaes	Drama magico
21/06/1817	As guerras de Alecrim e Mangerôna ou os amigos contrarios	Drama de meio-caracter
23/06/1817	O laberinto de Creta ou o Mino-Tauro	Drama magico

Quadro I. Os manuscritos de textos de António José da Silva, copiados por Alexandre Jozé Victor da Costa Sequeira, existentes na Bibliothèque nationale de France.

Para Costa Sequeira “ampliar” não significava aumentar, o sentido habitual quer de hoje em dia, quer do seu próprio tempo, mas simplesmente rever, esclarecer, melhorar ou atualizar, tarefa que assumiu de uma forma discreta e criteriosa, deixando textos de grande utilidade para os

³⁹ Existem igualmente vários textos redigidos por Costa Sequeira na Sala Dr. Jorge de Faria, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

⁴⁰ *F-Pn* Manuscrits Portugais, respetivamente, 94(1), 95(5), 109(3) e 102(5).

seus contemporâneos e de grande interesse para o investigador atual. Especialmente valiosas são indicações cênicas detalhadas e, no caso de obras com intervenções musicais, os textos das canções, numa espécie de “apêndice” no fim de cada peça. Embora desnecessários num texto que se destinava à leitura doméstica e, como consequência, omitidas muitas vezes nas edições impressas, são pormenores essenciais para uma apresentação teatral.

Nas suas ampliações das óperas de António José, forneceu títulos alternativos, como fazia com todas as peças que passavam pelas suas mãos, e alterou as designações originais, considerando as óperas com temas mitológicos dramas mágicos. Harmonizou as divisões de todas em três atos (independentemente do número de partes na versão original), que subdividiu em mutações (para as mudanças de cenário – o vocábulo usado, como já se verificou, nas edições soltas da década de 1730), que por sua vez são divididas ainda em cenas, que mudam, como na ópera italiana, sobretudo conforme as entradas das personagens no palco e as suas saídas para os bastidores. Levando ao extremo a progressiva omissão dos momentos líricos, cujo avanço já testemunhámos, cortou quase todos, fossem eles cantorias ou intervenções poéticas, modificando com sensatez e sensibilidade, sempre que necessário, o texto circundante, e redigindo um texto de substituição, em prosa, nos raros casos em que o sentido dramático sofreria sem ele.

Os poucos momentos líricos que permaneceram ilustram a inteligência e conhecimento do teatro com que o ampliador levou a cabo a sua tarefa. Em *Labirinto de Creta*, por exemplo, não podendo, devido à sua centralidade no drama, omitir o enigma pronunciado em recitativo pelo Oráculo, Costa Sequeira resolve a questão introduzindo uma didascália imediatamente antes do texto em questão: “aparece no pedestal da estatua de Venus o letreiro q. abaixo se lê, todo transparente, e ao som de hum trovão e de huma grd.^e chama q. lança a estatua de Venus, Minos lê.” É de acrescentar que Costa Sequeira insere muitas indicações cênicas adicionais, bastante úteis, em termos práticos de encenação⁴¹.

Um raro “vestígio” de um poema surge na sua versão de *Guerras do alecrim e manjerona*. Não querendo perder por completo os trocadilhos e

⁴¹ Através destas didascálias, torna-se evidente que Costa Sequeira tinha em mente atores humanos e não bonifrates.

metáforas musicais do soneto de D. Fuas, Costa Sequeira redu-lo a uma quadra:

Primas, que na guitarra da constancia (verso 1)
 Já que primas me sois, sede terceiras (verso 9)
 Se encordoais de ouvirme, ò primas, baste (verso 12)
 Que em fim isto de amor he hum lindo traste. (verso 14)

O raciocínio não terá sido muito diferente em *As variedades de Proteu*. Não querendo perder o trocadilho entre minutos e minuets, que surge no diálogo em prosa e não num momento lírico em si, substituí o minuette cantado por Proteu, por um minuette instrumental. Para poder efetuar esta alteração, Costa Sequeira modifica as palavras anteriores de Caranguejo, que em vez de descrever o relógio como um que dá “horas por minuets, que parece gente, que canta”, o caracteriza como um que dá “horas por minuets, q. parece huma orquesta [*sic*]”. Na didascália acrescentada consta que Caranguejo “toca no relógio, e ouve se hum minuette de frautas [*sic*], fagotes, e oboés dentro do relógio, acabado o q.¹ prossegue a scena”.

Precipício de Faetonte é a única das quatro a conservar um elemento lírico cantado, restrito, contudo, ao coro inicial e a uma série de seis coros na última mutação, constituídos por adaptações de vários recitados e cantorias, entremeados por diálogos e terminando com o coro final original. Como habitualmente, cantam-se todos os coros dos bastidores. Como já foi referido, Costa Sequeira também passou os textos de todos estes coros para um apêndice no fim, indicando no corpo do texto exatamente onde cada um se insere.

Desconhece-se o que motivou Costa Sequeira a ampliar estes textos desta maneira: se foi o próprio que propôs esta redução tão drástica dos elementos líricos, ou se concretizou estas modificações a pedido de algum ator ou teatro. Também não nos parece muito plausível estas alterações terem sido introduzidas em junho de 1817, mas vários anos antes. Já é notável o simples ato de passar a limpo quatro textos destas proporções em quatro dias. Uma revisão desta natureza, contudo, leva tempo e calma. Antes e depois copiou igualmente outros textos com uma rapidez (e qualidade) deslumbrante, em muitos casos peças comprovadamente da viragem do século. É muito possível que estas ampliações tenham sido realizadas originalmente também por esses anos.

Há uma moral importante nas versões de Costa Sequeira. Não querendo diminuir a importância do aspeto lírico das óperas de António José da Silva – não teríamos passado tantos anos a investigar este assunto, nem tantas horas a escrever sobre ele, se não achássemos relevante – mas estas “ampliações” demonstram como é possível realizar adaptações que permitem omitir ou reduzir ao mínimo a parte musical. No caso de *Labirinto de Creta*, de que não se conserva qualquer música da época, a versão que Costa Sequeira apresenta é extremamente valiosa para quem queira encená-lo hoje em dia. Serve igualmente, porém, como modelo para adaptações das quatro primeiras óperas, cuja música também se perdeu.

Ao longo de cerca de 30 anos, tem-se falado dos manuscritos musicais das óperas de António José da Silva, conservados pela família Pompeu da Pina, em Pirenópolis, no estado brasileiro de Goiás. No IV Encontro Nacional de Musicologia, que se realizou na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, em março de 1986 foram proferidas duas comunicações sobre este assunto. Manuel Ivo Cruz contou da sua visita a Pirenópolis em 1983, admitindo a hipótese de que algumas das partituras que viu fossem do século XVIII, mas sem conseguir encontrar as músicas que conhecia através das produções de *Guerras do alecrim e manjerona* e de *As variedades de Proteu*, em Lisboa (Cruz 1987, 40). Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, na sua própria apresentação, explicou que quando, em 1979, dirigiu *Guerras do alecrim e manjerona* no Teatro Pireneus, em Pirenópolis, foi “com a música da época, utilizando a instrumentação de Joaquim Propicio de Pina datada de 1900” (Pina Filho 1987, 43). A tradição de encenar óperas de António José da Silva em Pirenópolis é uma tradição viva e, como temos visto, as tradições vivas sofrem modificações constantes. Apenas um levantamento sistemático seguido de um estudo criterioso dos materiais disponíveis revelaria exatamente o que foi conservado e como foi modificado.

Conclusão

Bem que, devido à sua língua, as óperas de António José da Silva nas décadas após a sua morte tenham sido representadas inevitavelmente em Portugal e na América portuguesa, o dramaturgo não era inteiramente desconhecido fora destes espaços. Na Casa de Operas y Comedias, em Buenos Aires, foi estreada em 1760 *Las variedades de Proteu*, de Bartolomé Mazza (Franze 1992, I 166). Com toda a probabilidade o texto, traduzido

ou eventualmente na sua língua original, apesar do título em espanhol, terá sido de António José.

Embora não haja notícias de representações em França, o nome do dramaturgo era conhecido, pois surge na secção “Anecdotes Espagnoles”, no segundo volume de *Anecdotes dramatiques* (1775, II 545):

[...] On a recueilli en quatre volumes, & l'on joue quelquefois à Lisbonne, les Pièces d'Antoine-Joseph qui a été brûlé pour crime de Judaïsme. À la troisième rechûte, il aime mieux mourir que de se rétracter.

Mais tarde, já em pleno século XIX, foi publicada uma série de volumes de *Chefs-d'oeuvres des théâtres étrangers* traduzidos para francês e editados em Paris, por Ladvocat, Librairie. No volume XIX (1823) foram publicadas quatro peças portuguesas, sendo a última *La vie du grand Don Quichotte de la Manche, et du gros Sancho Pança, par Antonio Joze*. Num breve ensaio introdutório, não assinado, o tradutor identifica várias fraquezas nas suas óperas, admitindo, contudo, “On trouvera néanmoins assez de vivacité dans le dialogue, et l'on remarquera quelques scènes vraiment comiques”. Surpreendente neste ensaio é uma referência a outra vítima da Inquisição, o iluminista e educador José Anastácio da Cunha, de cuja autoria cita, em português, um poema dirigido ao dramaturgo, que mandara imprimir:

O Antonio Joze dôce e faceto,
Tu que foste o primeiro que pizaste
Com mais regular socco à scena lusa,
O povo de Lisboa mais sensível
Foi no teatro à teus jocosos ditos
Que no rocio à voz da humanidade.
Que infame, que horrenda pompa
Te vejo preparada? (Silva 1823, 359)

(Este capítulo é uma versão bastante revista e aumentada de uma comunicação proferida no Simpósio “O Judeu”, no terceiro centenário do nascimento de António José da Silva, que se realizou na Sala de Seminários da Biblioteca Central da Universidade do Algarve, a 28 e 29 de novembro de 2005. Entre outros esteve presente o falecido Filipe de Sousa, a quem tanto devemos pela recuperação das óperas de António José da Silva. Lembro-me com muito afeto das conversas que tivemos nessa e noutras alturas sobre este assunto. Gostaria de agradecer igualmente à minha amiga e colega Juliet Perkins pela partilha e estímulo das suas ideias em relação à música nestas óperas.)

Bibliografia

- BARATA, José Oliveira. *Esopaida ou Vida de Esopo, edição sinóptica e interpretativa: Leitura do Manuscrito, Introdução, Notas e Comentários*. Coimbra: Universidade de Coimbra. 1979.
- _____. *História do teatro em Portugal (séc. XVIII): António José da Silva (o Judeu) no palco joanino*. Algés: Difel, 1998.
- BRAGA, Theophilo. *O Martyr da Inquisição Portuguesa António José da Silva (o Judeu)*. Lisboa: Junta Liberal, 1910. Disponível online em: <http://www.caravelas.com.pt/O_poeta_judeu_e_a_inquisicao_theophilo_braga.pdf> (última consulta 09/09/2013)
- _____. *História do Theatro Portuguez*, 4 v. Porto: Imprensa Portuguesa.
- BRANCO, Luiz de Freitas. “O «judeu» músico”. In *Seara Nova* v. XV, 435/436, 1935, 38-39.
- BRITO, Manuel Carlos. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989a.
- _____. “O papel da ópera na luta entre o iluminismo e o obscurantismo em Portugal (1731-1742)” . In *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 95-107, 1989b.
- BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes UFPR, 2009.
- CRANMER, David. “Edições setecentistas do Theatro Comico Portuguez, das Operas Portuguezas e das edições avulsas das obras que os constituem”, 2009a. Disponível em: <http://www.caravelas.com.pt/theatro_comico_portuguez.html> (última consulta 04/09/2013)
- _____. “Os manuscritos de música teatral no Paço Ducal de Vila Viçosa – a ligação brasileira” . In *Callipole* v. 17, 2009b, 101-118.
- _____. “Ópera e música teatral no Rio de Janeiro no reinado de D. Maria I: uma fonte mal conhecida” . In Maria Elizabeth Lucas & Rui Vieira Nery. *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, 557-569.
- FRANZE, Juan Pedro. “Argentina”. In Stanley Sadie (ed.). *New Grove Dictionary of Opera*. London: MacMillan, 4 v., 1992, I 166-167.

- FRÈCHES, Claude-Henri. “Introduction au théâtre du Judeu (António José da Silva)” in *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, tome I n.º 1. Lisbonne: Institut Français au Portugal, 1950, 33-61.
- GARÇÃO, Pedro Antonio Correa. *Obras poeticas*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1778.
- [GOLDONI, Carlo]. *Comedia nova intitulada, A locandiera, ornada segundo o gosto dos comicos theatros portuguezes, a qual se representou com grande acceitação no Theatro da Rua dos Condes*. Lisboa: Francisco Borges de Sousa, 1765.
- MOREAU, Mário. *Cantores de ópera portugueses*. v. I. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.
- NERY, Rui Vieira. *A Música no Ciclo da «Bibliotheca Lusitana»*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- PERKINS, Juliet. “A Night at the opera: a glimpse at some eighteenth-century theatricals”. In *Portuguese Studies* v. 16. Modern Humanities Association, 2000, 1-17.
- _____. *A Critical Study and translation of António José da Silva's Cretan Labyrinth*. Lampeter: Edwin Mellen Press, 2004.
- Regras da versificação portugueza, por hum anonimo*. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1777. Disponível online em: <http://www.caravelas.com.pt/Regras_da_versificacao_portuguesa.pdf> (última consulta 09/09/2017).
- RIBEIRO, Mário de Sampaio. “«Quebra-cabeças» musical no Paço de Vila Viçosa” . In *Ocidente*, v. 53, n.º 232, 1957, 75-79.
- [SILVA, António José da]. *Labyrinto de Creta obra que se hade fazer no Theatro da nova casa do Bairro Alto Neste presente anno de 1736. Dedicado a' curiosidade da Corte, e Cidades de Lisboa*. Lisboa Occidental: Antonio Isidoro da Fonseca, 1736. (Único exemplar conhecido P-AL)
- _____. *Guerras do alecrim, e mangerona, obra jocoseria. Que se ha de fazer na Casa do Bairro Alto. Neste Carneval de [sic] 1737*. Lisboa Occidental: Antonio Isidoro da Fonseca, 1737. (Exemplares conhecidos P-Cul, US-CA)
- _____. *As Variedades de Proteo obra que se hade fazer no Theatro da Caza do Bayrro Alto este anno de 1737*. Lisboa Occidental: Antonio Isidoro da Fonseca, 1737. (Único exemplar conhecido P-Cul)
- _____. *Guerras do alecrim, e mangerona, opera jocoseria, que se reprezentou no theatro do Bairro Alto de Lisboa, no Carneval de 1737*. Lisboa: José da Silva Nazareth, 1770. (Exemplares conhecidos P-Cug, Ldm)

- _____. *Labyrinto de Creta, obra, que se hade fazer no Theatro da nova casa do Bairro Alto neste presente anno de 1740. Dedicado a’ curiosidade da Corte, e Cidades de Lisboa*. Lisboa Occidental: Miguel Rodrigues, 1740. (Único exemplar conhecido P-Cul)
- _____. *Theatro comico Portuguez, ou collecção das operas Portuguezas, Que se representaraõ na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa. Offerecidas a’ muito nobre Senhora Pecunia Argentina por ****. Lisboa: Officina Sylviana, e da Academia Real, 2 v., 1744. (Único exemplar completo conhecido P-Ln)
- _____. (trad. de ?). “La vie du grand Don Quichotte de la Manche, et du gros Sancho Pança, par Antonio Jozé”. In *Chefs-d’oeuvres des théâtres étrangers*, t. XIX (Théâtre Portugais). Paris: Ladvocat, Librairie, 1823, 355-496.
- SOUSA, Filipe de. *Guerras do alecrim e manjerona* (Teatro Nacional de S. Carlos, brochura de sala), 1972, notas de programa.
- _____. “O Compositor António Teixeira e a sua obra” . In *Bracara Augusta*, v. 28, 65-66 (77-78), 1974, 413-20.
- _____. *As variedades de Proteu* (Teatro Nacional de S. Carlos, brochura de sala), 1982, notas de programa.
- TORRENTE, Álvaro. “Italianate sections in the villancicos of the Royal Chapel, 1700-1740”. In Malcolm Boyd & Juan José Carreras (eds.). *Music in Spain during the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 72-79.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. “Antonio José da Silva”. In *Revista trimensal de historia e geographia ou Jornal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro [...]*, Segunda Série, v. 2 n.º 5, 114-124. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1847 (1º trimestre), nota de rodapé 118-119.

IV

Ópera ou comédia? – o teatro popular em Lisboa de 1733 a 1750 e a questão da sua italianização

A importância das oito óperas com textos de António José da Silva para a história da música portuguesa é tal que muito facilmente se cai na armadilha de se concentrar na produção deste autor, como se estas óperas constituíssem um corpo único e sem paralelo. Neste texto o objetivo consiste em procurar uma outra perspetiva, que pretende integrá-las num repertório bastante mais abrangente, constituído por todas as óperas e comédias representadas ou impressas entre outubro de 1733, data da estreia de *A vida do grande D. Quixote*, e a morte de D. João V, a 31 de julho de 1750. No decorrer desta abordagem, propõe-se levantar, muito especificamente, questões relacionadas, em primeiro lugar, com as designações “ópera” e “comédia”, e, em segundo, com a chamada “italianização” do teatro português durante este período.

Em 10 de maio de 1742 D. João V sofreu um ataque apoplético. Uma das consequências foi que a sua já grande religiosidade se tornou ainda mais obsessiva. Temendo a ira divina, o Rei tomou a medida de proibir todos os espetáculos profanos na capital, o que resultou no termo das produções de ópera na corte e no encerramento dos teatros públicos. Curiosamente, este acontecimento conduziu não a uma diminuição no número de publicações de textos teatrais, mas sim a um aumento, destinado essencialmente ao uso doméstico. Devido a certas diferenças fundamentais nas suas características, este ensaio tratará separadamente das obras levadas à cena ou editadas antes de 1742 e as posteriores. Como seria de esperar, contudo, existem traços importantes em comum entre elas.

O repertório aparentemente pré-1742 abrange pelo menos 30 textos: os oito de António José da Silva, quatro de Alexandre António de Lima, dois de Ignacio Xavier de Couto, de Vicente da Silva e de Pietro Metastasio (neste último caso traduzidos e modificados), e um respetivamente de

Agostinho da Sylva e de Manoel Joaquim Teixeira, restando uma dezena cuja autoria é desconhecida.

De longe o maior conjunto de textos é constituído pelas 16 “óperas” publicadas nos dois volumes do *Theatro comico Portuguez* (1744) e nos dois de *Operas Portuguezas* (1746). Os primeiros contêm as oito óperas de António José, editadas por ordem de Francisco Luiz Ameno, na Officina Sylviana, e da Academia Real. As restantes oito são de vários dramaturgos, incluindo duas das de Lima e as duas de Metastasio, editadas por Inácio Rodrigues. Deve acrescentar-se que havia sido intenção original de Ameno mandar imprimir mais dois tomos. Por motivos desconhecidos, não chegou a concretizar o seu objetivo, mas, na “Advertencia” do tomo I de *Theatro comico Portuguez*, faz referência a vários textos na sua posse previstos para publicação, cinco dos quais sobrevivem em manuscrito, no seu espólio, conservado na Biblioteca Pública de Évora, e três que entretanto se perderam.

É igualmente importante chamar a atenção para as hoje em dia raríssimas edições de vários textos “soltos”. Três das óperas de António José foram publicadas ainda durante a sua curta vida: *Labirinto de Creta*¹, em 1736, com uma segunda edição, ligeiramente alterada, em 1740, e *Guerras do alecrim e manjerona* e *As variedades de Proteu*, em 1737. Neste mesmo ano saíram igualmente, em edições soltas, *Amor perdoa os agravos*, atribuído aí a Luiz Tadeu Nicea, anagrama de Vicente da Silva, *Cefalo e Pocris* de Agostinho da Sylva e *Novos encantos de amor* de Alexandre António de Lima. Este último chegou a ser reeditado no tomo I de *Operas Portuguezas*. Segundo José Oliveira Barata (1998, 108), existe, também da autoria de Lima, um manuscrito de *Glorias do alecrim e triunfos da manjerona*, na coleção do falecido Dr. Bacalhau, de Penela, mas ainda não nos foi possível consultar esta fonte.

Quanto às representações a que estas edições e manuscritos correspondem, podemos afirmar que 22 obras foram representadas nos dois teatros de bonifrates: seis no Teatro do Bairro Alto, para além das oito de António José, sete no Teatro da Mouraria, e uma em ambos; mais uma, *Amor tem maior poder*, de autor anónimo, foi levada à cena, presumivelmente

¹ Tal como no capítulo III, atualizámos os títulos, já bem conhecidos, das óperas de António José da Silva, mantendo a ortografia original nos restantes casos, em conformidade com a norma adotada ao longo do resto deste livro.

por atores humanos, no Teatro da Rua dos Condes, em 1738², o primeiro ano do seu funcionamento, e outra, *Os excessos de Perseo nos infortúnios de Andromeda*, de Manoel Joaquim Teixeira, “na caza particular do Largo de S. Paulo”³. As duas últimas integram o espólio de Francisco Luiz Ameno. Quanto às restantes, não existe qualquer indicação de terem sido representadas. É provável que, em alguns casos, ainda não o tivessem sido na altura do encerramento dos teatros.

Será relevante salientar que, apesar da diversidade de autor, de temática exata e de qualidade, estas obras seguem de perto os traços encontrados nas óperas de António José. Não pretendemos aqui diminuir a importância deste no estabelecimento de um paradigma para as óperas “populares” portuguesas. No entanto, a nosso ver, seguindo, mas alargando substancialmente, o raciocínio de Oliveira Barata (1998) em relação às origens de grande parte dos enredos de António José, o teatro deste, assim como o dos chamados seus “imitadores”, tem como base o teatro espanhol, e os elementos italianos, quando presentes, refletem, com raras, embora importantes, exceções, os mesmos fenómenos já existentes no teatro espanhol.

Nesta exposição propomos explorar três aspetos: as designações de género, a tipologia das personagens e a estruturação dos espetáculos, incluindo o uso da música. Embora todos os textos do *Theatro Comico Portuguez* e das *Operas Portuguezas* sejam designados pelo termo italiano “ópera”, resultado eventualmente de uma uniformização na sua preparação para publicação, as indicações de género das edições soltas são mais variadas. As de António José da Silva, do Teatro do Bairro Alto, possuem todas a designação “obra”, ou seja, o cognato português de “ópera”. Parece estar subjacente a intenção de associar estas peças musicadas à ópera italiana, um novo género teatral introduzido na corte portuguesa, como se sabe, no Carnaval de 1733, mas usando um texto na língua vernácula. No Teatro da Mouraria, pelo contrário, as designações para as duas edições de 1737 são bastante diferentes: “ficção comica” no caso de *Amor perdoa os agravos*, e “historia comica” no de *Cefalo e Pocris*. A ausência do vocábulo “ópera” ou “obra” e a inclusão do adjetivo “cómica” implicam, pelo contrário, uma

² P-EVp Cód. CXIV/1-3d N.º 2.

³ P-EVp Cód. CXIV/2-12 N.º 2.

certa distanciação da ópera, quer das “obras” portuguesas do Teatro do Bairro Alto, quer das óperas italianas surgidas desde 1735 na Academia da Trindade, bem como uma maior aproximação à comédia, o que no Portugal desta época implicava a tradição espanhola.

Os manuscritos do espólio de Ameno são todos cópias, em alguns casos pela mão do proprietário. Embora alguns possuam indicações de terem sido usados como guiões em produções teatrais, parece provável que outros tenham sido copiados com a intenção de serem utilizados diretamente para impressão, o que significa que já haviam sofrido uma certa correção (normalização) textual. Com uma notável exceção, todas estas peças possuem a designação de “ópera” ou, no caso da anónima *Lavinia ou Guerras de Eneas e Turno*⁴, a de “obra”. A exceção é *O zeloso e o avaro pela indústria castigados*⁵, de Alexandre António de Lima, designada por “comédia jocoza”, apesar de incluir um coro, onze árias, uma ária com coro e um dueto, ou seja, um conteúdo musical comparável ao das restantes obras aqui em consideração. A diferença de género não implicava, aparentemente, uma diferença de conteúdo.

Se as designações de género favorecem eventualmente o lado italiano, com a sua preferência por “obra” e sobretudo por “ópera”, a tipologia das personagens vai nitidamente na direção oposta. À exceção, ironicamente, de *A vida do grande D. Quixote*, a ópera com ligações mais obviamente espanholas, com o seu elenco de uns 40 bonecos humanos, para além de dois burros, o cavalo Pégaso, outro cavalo e um porco, todas as peças deste repertório obedecem de perto à tipologia encontrada na comédia espanhola, com um ou dois “galãs”, uma ou duas “damas”, pelo menos dois “graciosos” (mais, portanto, do que em muitas comédias espanholas), incluindo sempre um de cada sexo, e tipicamente um “barbas” (um rei ou outra figura poderosa). Em muitos casos, o texto existente especifica, na lista inicial de personagens, atores ou interlocutores, a tipologia de alguns dos papéis, mais raramente de todos. É neste contexto, em que o paradigma espanhol é inquestionável, que se devem entender as duas adaptações de textos metastasianos: *Adriano na Síria* e *Filinto perseguido e triunfante*, uma versão do drama *Siroë*. É curioso notar uma diferença de tratamento dos

⁴ P-EVp Cód. CXIV/2-12 N.º 3.

⁵ P-EVp Cód. CXIV/2-12 N.º 11.

“graciosos” nestes dois textos, pois em *Adriano na Siria* o papel destes é diminuto e pouco satisfatório em termos dramáticos, enquanto em *Filinto*, como se a adaptação tivesse sido feita com mais confiança à luz da experiência, os graciosos assumem um papel mais destacado, casando-se no final, assim como os dois galãs com as duas damas.

Se a tipologia das personagens é incontestavelmente espanhola, vários elementos da estrutura dramática, poética e musical também tendem bastante neste sentido. Pese embora nenhuma destas peças se divida em “jornadas”, as divisões primárias no teatro espanhol, seria precipitado, todavia, concluir que a divisão em partes ou atos seja em si uma rejeição da tradição espanhola. Em primeiro lugar, as primeiras seis óperas de António José da Silva, bem como *Cefalo e Pocris*, de Agostinho da Sylva, são constituídas por apenas duas partes, afastando-se dos modelos quer da comédia espanhola quer da ópera italiana, com as suas três jornadas ou atos, conforme o género. No entanto, existe um precedente importante na zarzuela, que se distingue tipicamente da comédia, entre outros aspetos, pela sua estrutura em apenas duas jornadas.

Cada parte ou ato na tradição portuguesa é constituído por um número reduzido de cenas, geralmente entre duas e cinco, designadas indistintamente por “scenas”, o termo italianizante, ou “mutações”, o termo ibérico. Em ambos os casos o respetivo vocábulo refere a mudança de cenário e não a entrada ou saída de personagens, como na tradição italiana. Especialmente instrutivo neste ponto, e a única exceção a esta regra, é o anónimo *Amor tem maior poder*, uma ópera levada à cena em 1738, no Teatro da Rua dos Condes, como já foi referido. Os seus três atos possuem 20, 35 e 29 cenas respetivamente, perfazendo um total empolgante de 84 cenas. Não é, com certeza, um acaso o facto de este teatro se associar à ópera italiana, com um público habituado às convenções deste género, embora neste caso de forma algo exagerada.

É característico de todo este repertório que as obras sejam entremeadas por intervenções musicais denominadas “recitado”, “ária”, “coro”, “minuete”, *et cetera*. À primeira vista, estamos perante uma “invasão” de fenómenos musicais extra-ibéricos. Acontece, no entanto, que estes mesmos géneros já tinham sido introduzidos no teatro espanhol nas primeiras décadas do século XVIII, sendo bastante notável nas zarzuelas com textos de José de Cañizares. Na comédia *De los hechizos de amor la musica es el mayor*,

y el montañes en la corte, também deste autor, o galã é um professor de canto, a dama a sua aluna. Não deve surpreender a presença nesta peça de um número elevado de recitados e árias. Por outro lado, uma loa (sem título) espanhola com música de Pedro Arteaga Valdes, datada de 1727, e conservada na Biblioteca Pública de Évora⁶, é constituída inteiramente por árias *da capo*, à exceção dos três últimos números: seguidillas, um coro e um minuet⁷. Quando António José da Silva iniciou a sua carreira como dramaturgo, portanto, o teatro musicado espanhol já era dominado pela ária *da capo*, com alguns minuets e coros.

Por outro lado, há mais duas questões que ligam este repertório bastante mais às comédias espanholas do que à ópera italiana. Em primeiro lugar, por muito que estas “óperas” percam sem a respetiva música, funcionam perfeitamente assim em termos dramáticos. Das óperas de António José da Silva foi conservada a música para apenas três, em nenhum caso no seu estado original. A falta parcial ou por completo desta música, porém, não impede de maneira alguma produções modernas inteiramente declamadas. Esta prática seria impensável para uma ópera italiana. No repertório português, só seria inviável mais uma vez no caso de *Amor tem maior poder*, a única ópera portuguesa do nosso conhecimento posta em cena nesta altura no Teatro da Rua dos Condes.

Em segundo lugar, o repertório português, com raras exceções, está repleto não apenas de intervenções musicais, mas igualmente de formas fixas poéticas, especialmente sonetos, décimas e oitavas. Em alguns casos, os textos chamam a atenção para este facto especificando o tipo de poema que vem a seguir. Noutros casos, estão mais escondidos, embora sempre presentes. Mais uma vez, esta convenção vem do teatro espanhol, nada tendo a ver com a ópera italiana⁸. Bastante curioso, por ser uma preferência sobretudo portuguesa, é a inclusão de formas fixas emparelhadas,

⁶ P-EV/p Cód. CLI/2-6 N.º 6.

⁷ Por uma discussão mais ampla da italianização do repertório espanhol, veja-se o capítulo III, pp. 58-61.

⁸ Entre os dramaturgos portugueses que escreviam em castelhano, pode-se encontrar sonetos, por exemplo, em *Non plus ultra. Amar por fuerza de estrella, y un portugues en Ungria* (jornada I), de Jacinto Cordeiro, *Callar sempre es el major* (jornada II) e *El genizaro de Ungria* (jornada III) de João de Matos Fragoso, *El mayorazgo de la providencia* (soneto duplo, jornada II), de Lourenço de Azevedo e Vasconcelos, e *El hermano fingido* (sonetos emparelhados, jornada II), de Antonio de Almeida.

em que uma personagem declama um poema, ao qual outra personagem responde com outro na mesma forma ou diferente. Um exemplo é o par de sonetos dos dois galãs, D. Fuas e D. Gilvaz, em *Guerras do alecrim e manjerona* (parte II cena 5). Porém, este fenómeno é especialmente comum entre os graciosos, em que muitas vezes a mulher fala mal do homem e o homem responde à mulher de uma forma igualmente insultuosa. Numa adaptação desta prática bastante bem sucedida, Agostinho da Sylva, em *Cefalo e Pocris* (1737, 70-71), toma esta técnica e aplica-a a um par de árias, destinadas nesta instância à criada Cecrópia e ao laçao Caco:

Cecrópia: Ora lá vay huma aria feita de repente a Caco.

Ay o demo
da carantonha
como he medonha
horrenda,
tremenda,
feya, e mortal!
Não vi tal.
De huma peçonha
da Hydra infernal.

Caco: Ora lá vay esta em correspondência, feita e cantada pelo mesmo metro, e tonadilha. He para ver se corta a tesoura.

Ay a dema
da carapeta,
cara de preta,
sylvestre,
campestre,
tosca, e boçal.
Não vi tal:
he huma jarreta,
falta de sal.

Resumindo, portanto, de muitos pontos de vista, as chamadas óperas populares portuguesas são essencialmente comédias espanholas, com música acrescentada, mesmo que alguns traços sejam influenciados, de facto, pelas óperas italianas deste período.

A partir de 1743 começam a ser publicados textos teatrais que, à primeira vista, são bastante diferentes dos das óperas portuguesas. Fisicamente, o formato destes “folhetos”, como os designarei, é de maiores dimensões, e a qualidade do papel, assim como da impressão, é significati-

vamente inferior. Ao contrário dos “libretos” das óperas, produzidos para acompanhar uma determinada produção num determinado teatro, estes folhetos não fazem qualquer referência ao teatro ou ao ano de produção da peça em questão – alguns nem possuem a data de impressão. Numa época em que os teatros se encontravam encerrados, o objetivo era evidentemente o de fornecer textos baratos, acessíveis a um público alargado, para divertimento privado: para leitura e para representação essencialmente amadora entre amigos e conhecidos.

Entre 1743 e 1750 publicaram-se pelo menos 22 comédias. Destas, três são da autoria de um dramaturgo que se identifica apenas pelas iniciais J. da S. M. D., duas de Antonio Gomes Silva Leão, e uma respetivamente de Rodrigo Antonio de Almeida (publicada em Coimbra), de Francisco Jozé Branco, de Manoel Jacome Coelho e de “Ild. C. T. D. F.”. Mais duas, embora sem atribuição no folheto, podem ser atribuídas a André da Luz⁹ e Manoel Joaquim Teixeira, o único responsável igualmente por uma ópera. As restantes comédias são de autores desconhecidos, sendo possível que algumas sejam traduções ou adaptações de autores espanhóis.

Com raras exceções, estas peças designam-se por “Comédias novas” ou “Comédias famosas”, tal como nas comédias do teatro espanhol do *siglo de oro*. Outras características também nos levam a situar estas peças firmemente na tradição espanhola. Embora as dez comédias publicadas pela Oficina dos Herdeiros de Antonio Pedroso Galraõ sejam constituídas por três “actos”, a maior parte das restantes divide-se em “jornadas”, como no teatro espanhol. Este último grupo segue paradigmas espanhóis igualmente na sua subdivisão – apesar das mudanças de cenário indicadas, não se encontram cenas ou mutações formalmente numeradas como acontece nas edições dos Herdeiros de Galraõ, ou nas óperas.

A maior diferença entre as óperas e estas comédias, como é natural, reside no papel da música, na medida em que podemos confiar no que nos transmitem os folhetos. (Nunca podemos descartar por completo a hipótese de música adicional não referida nos textos impressos.) Nas edições dos Herdeiros de Galraõ não se encontra qualquer referência à música. Nas restantes, porém, um número significativo tem-na, nos dois contextos mais típicos encontrados nas muitas centenas de comédias espanholas. Em

⁹ Provavelmente André da Luz e Sylva, filósofo e escritor.

primeiro lugar, pode haver músicos que entram em cena e que, naturalmente, fazem música, cantando e tocando. Muito mais específico e característico, porém, é o uso de intervenções musicais de fora do palco, em que a “Musica”, como se fosse uma espécie de entidade espiritual, faz observações ou pronuncia-se, tipicamente numa quadra ou copla, sobre os acontecimentos no palco¹⁰. É frequente estas intervenções repetirem-se na mesma cena, de uma forma parecida com o que se verifica com os coros das óperas, como já foi referido. De uma forma muito variável e pouco coerente, tal como no teatro espanhol, acontece a “Musica” ser incluída no elenco inicial de personagens que intervêm na comédia, mas muitas vezes apenas surge de repente, no meio do drama, sem qualquer menção anterior.

Um bom exemplo deste último fenómeno encontra-se em *Emendar erros de amor*, de J. da S. M. D., que curiosamente possui a designação de género “ópera ou comédia nova”, embora o único uso da música se verifique numa quadra com que o drama se inicia, e que se repete mais três vezes na primeira cena. Esta designação levanta de novo a questão de o que constitui uma ópera (será que basta um só número musical?) e como uma ópera pode, ao mesmo tempo, ser uma simples comédia.

Chama-se a atenção igualmente para o maior relevo que tem a personagem Musica em *A maior briga do amor, e desafio entre quatro, causa de uma flor, e um retrato*, “comédia nova” de Francisco Jozé Branco, que inclui intervenções musicais solísticas em todos os três atos.

No entanto, como já foi referido, o que distingue o repertório pré- e pós-1742 é sobretudo a forte presença da música no primeiro período e a sua ausência completa, ou quase, no segundo. Neste último caso, destaca-se a maneira como as formas fixas poéticas, que já encontrámos nas óperas, assumem um papel bastante mais preponderante, sendo frequente terminar-se uma cena ou ato com um soneto ou décima, situações onde numa ópera existiria uma ária, dueto ou coro. De facto, esta modificação ao paradigma não é surpreendente. Num teatro havia sempre músicos, no contexto doméstico não se podia contar com isso. As formas fixas poéticas, portanto, podiam fornecer qualquer coisa do elemento lírico no vazio deixado pela falta de música.

¹⁰ Em relação a este fenómeno, veja-se, em especial, o capítulo II, pp. 33-34.

Especialmente importantes, mais uma vez, são os poemas emparelhados, em que uma personagem responde a outra. Um caso que chama muito particularmente a atenção é o par de sonetos sobre o amor, o bem e o mal, recitados pelos graciosos Mexilhão e Lampeira, na “nova comédia” *Amor, traição e ventura*, cujo autor é dado como Ild. C. T. D. F. (1747, 22):

Mexilhão: Ouve e verá neste verso / teu amor no que se encerra.

He amor hum enigma, e querer bem,
 Donde nasce entre o bem o mesmo mal,
 He bem, que sempre chega a acabar mal,
 He mal, que em ti não ha de acabar bem.
 Quem diz que amor he mal, entende-o bem,
 E quem lhe chame bem, entende-o mal;
 Porque he bem, que no bem forma o seu mal,
 E he mal, que no mal se augmenta bem.
 Assim desse teu bem me nasce o mal,
 E não posso em teu mal conhecer bem;
 Porque sempre em teu bem conheci mal.
 Mas teu bem he so mal, meu mal he bem;
 Pois tu deixas meu bem, e me que[re]s mal,
 E eu sentindo o teu mal te quero bem.

Lampeira: Isso em mim he cousa nova, / que nunca em livros achei; /
 Porém resposta darei, / porque lhe tires a prova.

Pouco importa que tu me queiras bem,
 Nem que mudes em bem o mesmo mal,
 Se esse bem de teu bem pagarey mal,
 Porque nunca intentey querer-te bem.
 Se dizes te aborreço, dizes bem,
 Se cuidas que te quero, cuidas mal,
 Porque o gosto que tenho he querer mal,
 E em querer-te bem mal, me apuro bem.
 Com tal cara pertendes o teu mal,
 Demudar em que a ti te queira bem?
 Isso não, porque nisso usarey mal.
 E se vês que no mal me fundo bem,
 Escusado será teu bem, ou mal,
 Porque em ti não espero mal, nem bem.

Com a italianização que aos poucos perpassa vários aspetos da vida quotidiana lisboeta na primeira metade do século XVIII – a insistência da parte do Rei no uso do Rito Romano, a chegada à corte da *opera buffa* e ao teatro público da *opera seria* metastasiana – é uma grande tentação procurar

projetar este mesmo fenómeno nas óperas e comédias populares portuguesas. No entanto, uma análise mais cuidadosa dos textos encontra pouco apoio para esta visão. Com raras exceções tudo nos leva a supor que a tradição teatral espanhola se manteve firmemente subjacente em Portugal ao longo deste período, nunca sofrendo mais do que modificações pontuais ou superficiais.

Duas peças impressas respetivamente em 1748 e 1750, a “comédia jocoza” *Industrias de Sarilho*, de J. da S. M. D., e a “comédia sem fama” *Com o amor não há zombar*, do Pe. Manoel Jacome Coelho, apontam já nas suas designações de género uma certa originalidade. Ambas marcam ainda uma diferença na sua substância, pelo abandono completo da poesia, a favor da prosa, e daí a perda das formas fixas poéticas. Isso sim constitui uma mudança de fundo que, no futuro, iria permitir novos paradigmas sob a influência de tradições estrangeiras e um processo interno de crescimento e amadurecimento.

(Este texto baseia-se numa comunicação proferida no âmbito do Colóquio “A italia-
nização da vida musical barroca na Península Ibérica: modelos e processos”, que se realizou no Conservatório de Música, Cascais, a 26 e 27 de setembro de 2008.)

Bibliografia

- ALMEIDA, Antonio de. *Famosa comedia el hermano fingido. De Antonio d'Almeida. Nueva jamas vista*. Lisboa: Manoel da Sylua, 1654.
- BARATA, José da Oliveira. *História do teatro em Portugal (séc. XVIII): António José da Silva (o Judeu) no palco joanino*. Algés: Difel, 1998.
- BRANCO, Francisco Jozé. *Comedia nova: a mayor briga do amor, e desafio entre quatro; causa hum flor, e hum retrato*. Lisboa: Pedro Ferreira, 1747.
- COELHO, Manoel Jacome. *Com o amor nam ha zombar. Comedia sem fama*. Composta pelo padre Manoel Jacome Coelho, insulano. Lisboa: Ignacio Rodrigues, 1750.
- CORDERO, Jacinto. *Non plus ultra. Amar por fuerza de estrella, y un portuguez en Ungria. Comedia famosa, del Alferez Jacinto Cordero*. Sevilla: Viuda de Francisco de Leefdael, s.d.
- CRANMER, David. “Edições setecentistas do Theatro Comico Portuguez, das Operas Portuguezas e das edições avulsas das obras que os constituem”, 2009. Disponível em: <http://www.caravelas.com.pt/theatro_comico_portuguez.html> (última consulta 04/09/2013)
- [D.], J. da S. M. D.. *Comedia jocoza intitulada. Industrias de Sarilho, por J. da S. M. B.* [sic]. Lisboa: Domingos Rodrigues, 1748.
- D., J. da S. M. D.. *Opera ou comedia nova intitulada Emendar erros de amor por J. da S. M. D.*. Lisboa: José Antonio Plates, 1747.
- F., Ild. C. T. D.. *Nova comedia intitulada, Amor, traição, e ventura. Por Ild. C. T. D. F.*. Lisboa: Francisco da Silva, 1747.
- FRAGOSO, Juan [= João] de Matos. *El genizaro de Ungria. Comedia famosa de Don Juan de Matos Fragozo*. Sevilla: Joseph Antonio de Hermosilla, s.d.
- _____. *Comedia famosa, Callar siempre es lo mejor de Don Juan de Matos Fragozo*. s.l.: s.t., s.d.
- LIMA, Alexandre Antonio de. *Opera intitulada Novos encantos de amor: que se representou no Theatro da Casa da Mouraria composta por Alexandre Antonio de Lima, academico dos applicados*. Lisboa Occidental: Officina de Pedro Gargaraje, 1737. (Único exemplar conhecido P-Cul)
- NICEA, Luiz Tadeu [Vicente da Silva]. *Ficção cômica intitulada Amor perdoa os agravos, que no Theatro publico da Caça da Mouraria, se hade representar este anno de 1737 offerecida a todos os curiosos da Corte por seu author Luiz Tadeu Nicea*. Na Officina

de Musica do Capitão Theotonio Antunes Lima, Impressor da Sagrada de Religião de Malta, 1737. (Único exemplar conhecido P-Cul)

[SILVA, António José da]. *Labyrinto de Creta obra que se hade fazer no Theatro da nova casa do Bairro Alto Neste presente Anno de 1736. Dedicado a' curiosidade da Corte, e Cidades de Lisboa*. Lisboa Occidental: Antonio Isidoro da Fonseca, 1736. (Único exemplar conhecido P-AL)

_____. *Guerras do alecrim, e mangerona, obra jocoseria. Que se ha de fazer na Casa do Bairro Alto. Neste Carneval de [sic] 1737*. Lisboa Occidental: Antonio Isidoro da Fonseca, 1737. (Exemplares conhecidos P-Cul, US-CA)

_____. *As Variedades de Proteo obra que se hade fazer no Theatro da Casa do Bayrro Alto Este Anno de 1737*. Lisboa Occidental: Antonio Isidoro da Fonseca, 1737. (Único exemplar conhecido P-Cul)

_____. *Labyrinto de Creta, obra, que se hade fazer no Theatro da nova casa do Bairro Alto neste presente anno de 1740. Dedicado a' curiosidade da Corte, e Cidades de Lisboa*. Lisboa Occidental: Miguel Rodrigues, 1740. (Único exemplar conhecido P-Cul)

_____. *Theatro comico Portuguez, ou Collecção das operas Portuguezas, Que se representaraõ na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa. Offerecidas a' muito nobre Senhora Pecunia Argentina por ****. Lisboa: Officina Sylviana, e da Academia Real, 2 v., 1744. (Único exemplar completo conhecido P-Ln)

SYLVA, Agostinho da. *Historia comica de Cefalo; e Pocris, que no Treatro [sic] publico da Casa da Mouraria, se hade representar este anno de 1737. Offerecida a todos os curiosos de bom gosto, por seu author Agostinho da Sylva*. Lisboa Occidental: Na Officina de Musica e da Sagrada Religião de Malta, e debaixo da protecção dos Patriarchas S. Domingos, e S. Francisco, 1737. (Único exemplar conhecido P-Cul)

VASCONZELOS, Lorenzo de Azevedo, y. *Comedia famosa. El mayorazgo de la providencia. De Lorenzo de Azevedo, y Vasconzelos, Hidalgo de la Casa de Su Magestad, y Capitan Mayor de la Villa de MesonFrio [sic]*. s.l.: s.t., s.d.

V

A ópera e a comédia em língua portuguesa durante o reinado de D. José I

O estudioso que deseje informar-se sobre o teatro musicado setecentista em língua portuguesa depara-se rapidamente com uma dificuldade: enquanto a ópera italiana em Portugal já foi alvo de uma investigação aprofundada, sobretudo no estudo já clássico de Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the eighteenth century* (1989), o teatro em língua portuguesa ainda carece de um levantamento e análise sistemáticos¹. Foram elaborados contributos significativos sobre autores específicos – de José Oliveira Barata (1998) sobre António José da Silva, de Marie-Noëlle Ciccica (2003) sobre as versões portuguesas de Molière, de Maria João Almeida (2007) sobre Goldoni – as óperas cómicas italianas, assim como o teatro declamado, representado em Portugal sobretudo em tradução – e, por último, de Daniela di Pasquale (2007) sobre as adaptações de Metastasio “ao gosto dos portugueses”². Contudo, as tendências subjacentes que contextualizam estas figuras continuam a ser pouco estudadas e entendidas. O texto que mais ilumina o século XVIII no seu todo, apesar das suas falhas, ainda continua a ser a *Historia do Theatro Portuguez*, de Theophilo Braga (1870-71), publicado há quase 150 anos³.

O estudo do teatro português setecentista não constitui, contudo, uma tarefa simples. À exceção dos processos de autorização da Real Mesa

¹ O trabalho meritório, mas recente, do Centro de Estudos de Teatro, sediado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, através do seu site: <<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/default.htm>> (último acesso 27/12/2017) permite um acesso fácil e rápido a um *corpus* cada vez mais alargado da documentação existente, facilitando incomparavelmente um estudo mais abrangente e aprofundado.

² Este último texto tem de ser lido com um certo cuidado, pois parte de uma contextualização com algumas fraquezas de fundo, limitando-se essencialmente a questões literárias, não levantando problemáticas essenciais a um entendimento deste fenómeno, entre outros o papel da música.

³ Os vários estudos mais gerais entretanto publicados pouco acrescentam, limitando-se sobretudo a uma interpretação do que afirma Theophilo Braga.

Censória, é bastante escassa a documentação respeitante aos teatros públicos, onde se representavam sobretudo óperas e peças em língua portuguesa⁴. Antes do terramoto de 1755 a documentação é quase inexistente. Assim, a maior fonte de informação é constituída pelas muitas dezenas de textos impressos em libretos e em folhetos na tradição do chamado “teatro de cordel”, uma designação guarda-chuva bibliográfica que pouco ilumina o leque de géneros e subgéneros teatrais existentes no “século das Luzes”. De facto, estes impressos são, de vários pontos de vista, problemáticos. Em primeiro lugar, diferente das edições de libretos de ópera italiana, carecem muitas vezes de qualquer indicação de autor, fornecendo apenas raramente a data ou lugar de uma representação correspondente, e quase nunca o elenco de atores. Uma percentagem significativa omite a data de impressão, enquanto em algumas edições não consta o lugar de impressão ou tipografia – provavelmente o meio de garantir o anonimato para a tipografia em questão, que não terá submetido a publicação ao processo de censura (tratando-se provavelmente, em muitos casos, de edições “pirata”).

Nas edições em que consta a data de impressão, isso não implica em si uma data de representação. Para ilustrar, já tivemos a oportunidade de observar como nos últimos anos do reinado de D. João V (a partir de data desconhecida em 1742), quando os entretenimentos públicos em Lisboa eram interditos, houve um aumento significativo na impressão de textos teatrais⁵, presumivelmente com o intuito de fornecer exemplares para representações privadas e principalmente para leitura doméstica. Não será por acaso, por exemplo, que foi em 1744 que saiu a primeira edição do *Theatro Comico Portuguez*, com as oito óperas de António José da Silva, “o Judeu”, seguido dois anos mais tarde pelos dois volumes de *Operas Portuguezas* de outros autores, incluindo as primeiras adaptações portuguesas de textos de *opera seria* de Pietro Metastasio. Contudo, as respetivas representações destas óperas, com bonifrates, terão ocorrido em Lisboa, no Teatro do Bairro Alto, ou no da Mouraria, sendo em todos os casos anteriores à proibição.

⁴ Houve algumas representações em casas particulares, mas o nosso conhecimento deste fenómeno baseia-se sobretudo em referências ou paródias desta prática noutras peças teatrais, e não em documentos relacionados com as produções em si.

⁵ Veja-se o capítulo IV, pp. 87-88.

Existem também durante o reinado de D. José I vários casos comprovados de discrepâncias entre a data de representação ou de redação de determinadas peças e a da respetiva impressão. Editada em 1758, a ópera *Mais vale amor do que um reino*, adaptação portuguesa do *Demofoonte* de Metastasio, informa-nos, na página de rosto, que foi representada no “Arrayal de Nossa Senhora do Cabo, nas festas do Cirio de Lisboa”, em 1753, cinco anos antes. De uma maneira semelhante, na página de rosto de *Loucuras da moda*, comédia da autoria de Luís Álvares e Azeredo, editada em 1783, já no sexto ano do reinado de D. Maria I, consta que havia sido composta em 1774, assim ainda plenamente durante o reinado de D. José I. Há muitos casos de discrepâncias entre as datas de autorização para impressão, nos processos da Real Mesa Censória, e a data de publicação, com demoras às vezes de vários anos até à saída da edição. Tomando estas questões em consideração, não deve surpreender que até agora não houvesse qualquer tentativa sistemática de elaborar uma cronologia para produções teatrais no Portugal setecentista, exceção feita à ópera italiana.

A esta dificuldade acresce, no reinado de D. José, outra também complexa, já herdada do reinado anterior: a falta de coerência nas designações de género encontradas (“ópera” ou “comédia”), exacerbada por mudanças de paradigma na sua estruturação, independentemente destas designações⁶. Para além disso, pouca música destes repertórios chegou até nós, e, nas edições impressas dos textos, encontram-se grandes ambiguidades acerca de quanta música exatamente se inseria, assim como da sua origem exata. No presente texto, portanto, haverá limitações no que se pode oferecer em termos de um panorama coerente, não sendo possível responder a todas as problemáticas.

Não deve surpreender o facto de não ter havido inicialmente mudanças significativas nos repertórios representados e impressos. Por exemplo, os dois tomos de *Operas Portuguezas*, publicadas originalmente em 1746, tiveram uma reedição por Luiz de Moraes, em 1751⁷, seguido pela 3.^a edição dos dois volumes de *Theatro comico Portuguez* (com as oito óperas de António José da Silva), em 1753⁸. Com a renovada atividade das tipogra-

⁶ A questão de designações, em especial o uso do termo “ópera”, é discutida de forma mais ampla em Cranmer (2013).

⁷ O único exemplar completo conhecido encontra-se na British Library, com a cota 11728.de.7.

⁸ Desconhece-se a existência de qualquer exemplar. Para mais informação sobre as edições setecentistas de *Operas Portuguezas* e de *Theatro comico Portuguez*, veja-se Cranmer (2009).

fias após o terramoto, estes quatro tomos, originalmente de duas publicações distintas, foram reunidos, numa nova edição de conjunto, por Luiz Francisco Ameno, em 1759 (tomos I e II) e 1761 (tomos III e IV), com o título, mais uma vez, de *Theatro comico portuguez* (agora, contudo, com quatro em vez de dois volumes).

Quanto ao repertório de comédias de inspiração espanhola, editadas originalmente na década de 1740, várias foram reeditadas no surto ocasionado pelo retomar de atividade das tipografias, em particular, em 1758 (*Acertos de hum disparate, Amorasas finezas, Maior ventura de amor, Porfiar errando e Selva de Diana*), ainda antes da reconstrução dos teatros públicos. Outras tiveram novas impressões em 1764, quando os teatros já haviam reentrado em pleno funcionamento – o Teatro do Bairro Alto, a partir de 1761, e o Teatro da Rua dos Condes, a partir de 1762 –, designadamente *Amor não pôde occultarse, Astucias de amor e zelos, Disparates de hum acerto, Maior ventura de amor e Porfiar errando*.

No reinado de D. José I, a única comédia nova que mantém o uso de elementos musicais ou poéticos semelhantes aos usados nas comédias do reinado de D. João V é *O Rei mais justo vem do Céu*, de Luiz Inacio Henriques, editado em 1752. No final da primeira jornada, a entrada no palco (vindo do Céu) de um Anjo é acompanhada por “musica” (provavelmente um coro nos bastidores). Nas jornadas II e III há referências frequentes ao uso de trombetas e caixas, e a peça termina com um soneto⁹. Não só é plausível esta comédia ter sido composta bastante antes, como a falta de qualquer renovação deste repertório posterior ao terramoto, leva a supor ter havido poucas representações das velhas comédias nos teatros lisboetas (se, de facto, alguma), mas apenas leitura doméstica.

No Brasil, contudo, há registos de representações de *Porfiar amando* (provavelmente a mesma comédia que *Porfiar errando*) em Diamantina (MG), entre 1753 e 1771, e em Santo Amaro (BA), em 1760, e de *Porfiar errando* mesmo, em São Paulo (SP), em 1766. É muito possível que tenha sido precisamente a disponibilidade das edições impressas deste repertório, sobretudo das posteriores ao terramoto, que permitia estas representações, bem como outros títulos entre as “comédias” referidas genericamente nos

⁹ A comédia *A confusão de hum retrato*, supostamente de “D. L. R.”, publicada em 1754, e reeditada em 1768 e 1780, não é mais do que uma tradução de *La confusión de un retrato*, do espanhol Francisco de Medina (1544-1615). Em todo o caso, não tem indicações de elementos líricos.

relatos sobre outros entretenimentos na América portuguesa deste período.

Se o terramoto de Lisboa pôs de facto fim, pelo menos na capital, às comédias de inspiração espanhola, interrompeu igualmente novas tendências que se evidenciam precisamente no ano de 1755. Com base nos textos impressos, estas podem ser divididas em três, sendo importante sublinhar, contudo, que são tendências mais ou menos sobrepostas e não fenómenos plenamente distintos: traduções que pretendem manter, de certa forma, as pretensões literárias do seu original, adaptações mais livres destes “ao gosto do theatro Portuguez” e comédias sobretudo de Carlo Goldoni.

Com data de impressão de “1755”, mas lançado provavelmente apenas alguns anos depois, saiu um conjunto de textos de ópera (*dramme per musica*) de Pietro Metastasio, em tradução de “Fernando Lucas Alvim”, pseudónimo do editor Francisco Luiz Ameno. No fim desta coletânea consta uma lista das obras incluídas:

Achilles em Sciro, *que se representou no Theatro do Bairro alto no anno de 1754.*

Alexandre na Índia, *a primeira, que se representou no novo Theatro Real em 1755.*

Zenobia em Arménia, *representada no Theatro da rua dos Condes em 1755.*

A Clemencia de Tito, *segunda, que se representou no novo Theatro Real em 1755.*

Demofonte em Thracia, *representada no Real Theatro da Casa da Índia em 1753, e depois na Rua dos Condes no mesmo anno, e repetida em 1754.*

Antigono em Thessalonica, *terceira, que se representou no novo Theatro Real em 1755.*

Estes dramas disponibilizavam-se de dois modos distintos: ou recolhidos num único volume, com frontispício próprio, ou como edições soltas. De facto, como publicação avulsa, só chegou até nós a edição de *Achilles em Sciro*, datada de 1755 (tal como o volume), com a indicação de que foi representada no Teatro do Bairro Alto. No caso das óperas referidas como tendo sido representadas no “Theatro Real”, está confirmado por outras fontes que se tratam das produções de *Alessandro nell’Indie*, com música de David Perez, e de *La clemenza di Tito* e *Antigono*, musicadas por Antonio Mazzoni¹⁰. O Teatro Real em questão foi a chamada Ópera do Tejo, inaugurada em 31 de março e perdida em 1 de novembro, no terramoto. Segundo o prefácio do mesmo volume, o objetivo das traduções era fornecer

¹⁰ Cristina Fernandes encontrou evidência (comunicada informalmente aos colegas) de *Antigono* ter estado em ensaios na altura do terramoto, não chegando a ter alguma representação pública. Contudo, o libreto chegou a ser impresso.

uma versão portuguesa a todos os interessados com conhecimentos limitados do idioma italiano, visto que os libretos publicados para estas produções foram impressos apenas na língua original (Alvim 1755, prefácio). No caso de *Demofonte*, pelo contrário, a tradução já fora publicada originalmente, sem indicação de tradutor, na edição bilingue impressa para a produção da ópera de Gaetano Maria Schiassi, na Academia da Trindade, em 1737¹¹.

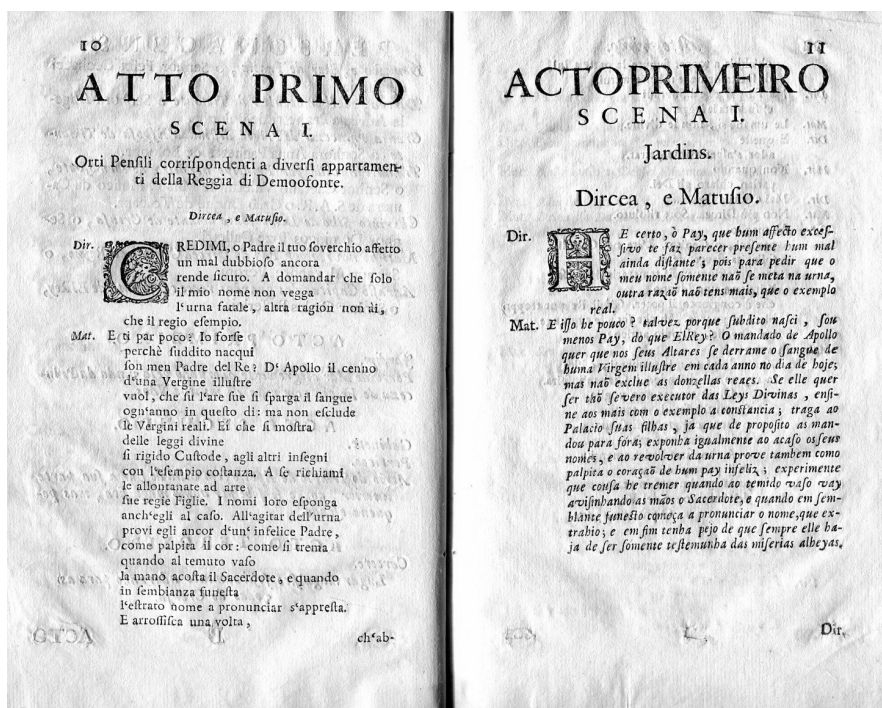


Fig. 1. Edição bilingue de *Demofonte*, com texto de Metastasio e música de Schiassi, publicada para a produção em Lisboa, na Academia da Trindade, em 1737, com o original italiano do lado esquerdo e a tradução anónima (de “Fernando Lucas Alvim”) do lado direito. (Libreto, coleção do autor.)

Seria importante igualmente realçar a questão do formato das traduções de Alvim, quer do volume de 1755 quer da edição solta do mesmo

¹¹ Foi reproduzida ainda, sem referência ao seu tradutor, na edição bilingue do *Demofonte*, de Perez, para a produção realizada no Porto, em 1772, e numa edição tardia publicada em Lisboa, em 1838.

ano: igual ao habitual para libretos de ópera italiana, com uma altura de cerca de 15 centímetros, impresso com cuidado em papel de boa qualidade. Este formato, já usado para as óperas portuguesas soltas da década de 1730 e para o *Theatro comico Portuguez* e *Operas Portuguezas*, de 1744 e 1746 respetivamente, assim como para as suas reedições posteriores, caracterizará daqui em diante as edições com pretensões literárias, sobretudo as traduções de Metastasio. Contudo, sobressaem neste aspeto também as primeiras edições de Goldoni e, após o terramoto, as “melhores” edições de autores franceses como Molière e Voltaire. Sendo de maior qualidade, estas publicações, com um preço de venda relativamente elevado, terão sido dirigidas às classes mais abastadas.

No seu prefácio, Alvim refere igualmente versões de Metastasio em português “com Graciosos de que seu Author as não revestio” e daí a necessidade de fornecer traduções dos seus textos “que elle somente escreveo”, ou seja, sem os acréscimos. A edição da *Comedia, A mais heroica virtude, ou Zenobia em Armenia. Composta na lingua italiana pelo abbade Pedro Metastasio: Agora novamente traduzida, e acrescentada, segundo o gosto do Theatro Portuguez, no anno de 1755* corresponderá à produção citada por Alvim na sua listagem como tendo-se realizado no Teatro da Rua dos Condes¹². Desta vez, o formato não era de libreto, mas de “folheto”, de maiores proporções (cerca de 20 centímetros de altura), com um número mais reduzido de páginas de um papel mais modesto e sem grandes preocupações quanto à qualidade da impressão – em resumo, uma publicação pouco dispendiosa. Embora seja esta a primeira edição a fazer referência explícita a uma obra de Metastasio “traduzida, e acrescentada, segundo o gosto do Theatro Portuguez”, a prática de acrescentar personagens cómicas (neste caso, três) a dramas sérios não era nova, nem especialmente portuguesa.

No século XVII, era habitual nas óperas italianas a mistura de personagens sérias e cómicas, com cenas sérias entremeadas com episódios cómicos, para além de uma certa interação entre as personagens sérias e cómicas. Em inícios do século XVIII, contudo, surge, em Veneza, um movimento, associado especialmente ao libretista Apostolo Zeno, que procura afastar os elementos cómicos, tornando a ópera inteiramente séria. Admi-

¹² A edição em questão carece de data, mas a tipografia, Herdeiros de Antonio Pedro Galram, publicou folhetos teatrais sobretudo na década de 1740, tendo cessado as suas atividades com o terramoto.

tiu-se, no entanto, durante os dois intervalos entre os três atos, a existência de *intermezzi* cômicos (muitas vezes com uma terceira parte logo antes da última mudança de cenário, no terceiro ato). Estes *intermezzi* tinham habitualmente apenas duas personagens – um criado e uma criada, ou um homem mais velho e uma criada – que, após várias brigas, acabam por se casar. O exemplo paradigmático e bem conhecido é *La serva padrona*, de Giovanni Battista Pergolesi, composta para o Teatro San Bartolommeo, em Nápoles, em 1733, dividida em duas partes, com duas personagens principais (amo e criada) e um pequeno papel mudo.



Figs. 2 e 3. Lado a lado, os dois formatos: o “folheto” da comédia *A confusão de hum retrato*, de D. L. R. (1768), e o “libreto” da ópera *Temistocle*, de Metastasio (1763). Este último, apesar de ter dois graciosos acrescentados, não faz referência ao “gosto do teatro Portuguez”, mantendo a designação de ópera (e não comédia) e o formato mais prestigiado de libreto.
(Folheto e libreto, coleção do autor.)

Nápoles, contudo, que até 1714 se encontrava sob domínio espanhol, rejeitou, numa primeira fase, esta separação radical entre o sério e o cômico, insistindo antes na boa tradição tragicômica espanhola. Por exemplo, quando Tommaso Albinoni compôs a ópera séria *Astarto*, com texto de

Zeno, para a estreia veneziana no outono de 1708, o mesmo compositor escreveu música igualmente para os *intermezzi* intitulados *Pimpinone*, a serem inseridos nos habituais intervalos e mudança de cena final da ópera séria. Contudo, no ano seguinte, quando se representou *Astarto* em Nápoles (mais uma vez no Teatro San Bartolommeo), com nova música de Nicola Fago, foi montado sem *intermezzi* tendo, no entanto, sido introduzidas duas personagens cómicas: a criada Lisetta e o militar (depois criado) Astrobolo. Estas duas personagens, para além de cantarem duetos no final dos dois primeiros atos (e outro logo antes da última mudança de cena), quase como se fossem *intermezzi*, interagem regularmente ao longo dos atos com as restantes personagens.

Em Madrid, tal como em Lisboa, as primeiras representações de óperas com textos de Metastasio remontam à década de 1730. Aí também testemunhamos adaptações realizadas para que se encaixassem dentro das tradições espanholas. Para exemplificar, *Por amor y por lealtad*, uma versão de *Demetrio*, representada no Carnaval de 1736, tem uma cena introduzida com um naufrágio (ato I, cena 6) onde surgem um nobre, Alceste, e o seu criado, o gracioso Cascuncia (Leza 1998, 627). Outras adaptações madrilenas de Metastasio por estes anos também se limitam ao acréscimo de um único gracioso. Mais tarde, contudo, também em Espanha surgem adaptações com dois, como é o caso, por exemplo, de Silena e Torisbo, pastores graciosos, em *No hay en amor fineza mas constante, que dexar por amor su mismo amante*, uma adaptação de *La Nittetti*, representada em Valência, em 1772.

Em Portugal esta tradição, sempre com dois ou mais graciosos, já se estabelece nas adaptações das óperas metastasianas *Adriano em Síria* e *Filinto perseguido e exaltado* (uma versão do *Siroè*), executadas respetivamente no Teatro do Bairro Alto e no da Mouraria até 1742, e editadas nos dois tomos de *Operas Portuguezas* de 1746¹³. Para além da produção em julho de 1755 de *A mais heroica virtude, ou Zenobia em Armenia*, referida por Alvim, outras adaptações de Metastasio com graciosos acrescentados iriam surgir ao longo do resto do reinado de D. José. Na América portuguesa eram igualmente populares.

¹³ Chama-se a atenção igualmente, de passagem, para *Adolonimo em Sidonia*, uma adaptação bastante livre de *Alessandro in Sidone*, de Apostolo Zeno, encontrado no tomo I desta publicação, também com graciosos acrescentados.

Em 1761, saiu em Lisboa, da oficina de Inácio Nogueira Xisto, um volume no formato de libreto (com tudo o que isso implica), intitulado *Colecção de operas segundo o gosto e costume Portuguez*. Da autoria de Joaquim José de Sousa Rocha e Saldanha, as cinco óperas aí incluídas (*Viriato na Lusitania*, *Fallaris em Atenas*, *Cassiopea na Ethiopia*, *Atlante na Mauritania* e *Sacrifício de Efigenia*) integram um tomo I, do qual, ao que parece, não foram editados tomos adicionais¹⁴. Os títulos das quatro primeiras ecoam títulos metastasianos (seguindo o padrão comum na obra deste de “personagem em lugar”, como *Adriano in Siria* ou *Alessandro nell'Indie*¹⁵), mas não o último (*Sacrifício de Efigenia*). Embora todas possuam duas personagens cómicas no meio de outras reais ou nobres, as quatro primeiras também diferem do último no sentido em que contêm textos de números musicais intercalados sistematicamente desde o início até ao fim, enquanto a última só tem formas fixas poéticas (várias décimas e um soneto). Para Rocha e Saldanha, portanto, uma ópera “segundo o gosto e costume português” poderia dispensar de números musicais, desde que possuísse “números poéticos”.

O uso da expressão “ao gosto do teatro Portuguez”, bem como de outras semelhantes, chegou rapidamente a ser uma designação “da moda”, sem qualquer significado a não ser talvez uma certa liberdade na forma da sua adaptação portuguesa de um original em língua estrangeira. De facto, dos quinze folhetos editados em Lisboa até o fim da década de 1780 que incluem explicitamente esta expressão no título, apenas três são de textos metastasianos, sendo sete de comédias de Carlo Goldoni: *A mais heroica virtude ou a virtuosa Pamela* (1763), *A locandiera* [sic] (1765), *O cavalheiro e a dama* (1768), *A serva amorosa* (1771), *A viuva sagaç ou astuta ou as quatro nações* (1773), *O criado de dous amos* (1781) e *Ircana em Hispaan* (1786). *O cavalheiro e a dama* já tivera uma edição anterior, em 1755, sem esta designação (uma edição bilingue em formato de libreto), na sequência da sua representação em italiano, no Teatro do Bairro Alto¹⁶. Após o terramoto, em tradução

¹⁴ O tomo I é bastante raro, existindo exemplares do nosso conhecimento na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Sala Dr Jorge de Faria), na Biblioteca Nacional de Portugal (com o autor, título e a descrição errados: cota L. 5653. P) e na Fundação Jorge Álvares (espólio do falecido maestro Filipe de Sousa) em Alcainça, Concelho de Mafra. Desconhece-se qualquer exemplar de outros tomos.

¹⁵ Na sua versão portuguesa, como já se verificou, também *Zenobia em Armenia*. Contudo, o título original é apenas *Zenobia*.

¹⁶ A questão complexa do significado e evolução da expressão “ao gosto do teatro Portuguez” é discutida sistematicamente em Cranmer (2014).

portuguesa, as comédias goldonianas (assim como as óperas italianas baseadas em libretos seus) tornaram-se extremamente populares, quer em Portugal, quer no Brasil.

À primeira vista, a esmagadora maioria dos impressos de comédias do reinado de D. José I e inícios do de D. Maria I, quer de Goldoni, quer de outros dramaturgos, carece de indicações de intervenções musicais. Porém, nem sempre é o caso, nem devemos tomar a sua ausência à letra. Um exemplo significativo da importância do aspeto musical encontra-se em *Só o amor faz impossíveis*, de “Sylvestre Sylverio da Sylveira”, pseudónimo de Manuel José de Paiva, uma peça com a designação de “comédia”, baseada na história de D. Inês de Castro, como relatada na *comedia nueva* de Luis Vélez de Guevara. Editada pela primeira vez em 1764 *Só o amor faz impossíveis* foi claramente uma peça popular, pois chegou a ser reimpressa em 1784 e 1790. O facto de se basear num original espanhol é provavelmente significativo, pois possui a mistura clássica espanhola de personagens trágicas e cómicas. Para além dos nobres, El-Rei D. Afonso, o Príncipe D. Pedro, D. Inês de Castro e D. Branca de Navarra, há três criados, Machucho, Bírvida [sic] e Justina. Embora não se encontrem tantas intervenções musicais como seriam de esperar caso esta comédia tivesse sido designada ópera, existem seis árias, um número bastante elevado por comparação com o habitual noutras comédias. O que nos interessa, no entanto, é que neste caso a utilização da música é explícita.

Um caso bastante diferente é a da comédia *O Capitão Belizario*, baseada num original de Goldoni e publicada em 1777¹⁷. Nesta edição impressa não consta qualquer indicação de intervenções musicais. Todavia, no Arquivo Musical do Paço Ducal, em Vila Viçosa, conservam-se partes vocais e instrumentais¹⁸ que comprovam a hipótese de esta comédia ter tido tanta música como as óperas portuguesas de António José da Silva e outros. Acontece o mesmo com outra tradução goldoniana, *A mulher amorosa*, editada em 1778¹⁹, assim como com diversas outras comédias de aproxi-

¹⁷ O pedido de autorização enviado à Real Mesa Censória é de 11 de agosto de 1774 (*P-Lant* Real Mesa Censória, caixa 111, pasta 1774 e Real Mesa Censória, Livro 5, f. 167v). O acesso a estes dados, tal como o de outros provindo da Real Mesa Censória citados neste texto, foi facilitado pelo site do Centro de Estudos de Teatro, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Veja-se nota 1.

¹⁸ *P-VVG* prática 117. 20.

¹⁹ Partes cavas em *P-VVG* prática 117.30.

madamente estas datas, algumas das quais, senão todas, terão sido representadas em Lisboa originalmente ainda durante o reinado de D. José I²⁰. Seria importante sublinhar, porém, que embora reflitam claramente uma prática habitual nos teatros portugueses (como se demonstrará adiante), as partes cavas referidas provêm não de um teatro lisboeta, mas antes da chamada Ópera Nova, ou Casa da Ópera de Manuel Luiz Ferreira, no Rio de Janeiro, testemunhando, assim, o facto de o repertório representado na capital brasileira ter sido bastante semelhante ao da metrópole.

Pode confirmar-se igualmente em Lisboa, na década de 1780, a existência desta prática de inserir cantorias (como são designados os números musicais nas partes cavas existentes) em peças declamadas, sejam elas tragédias ou comédias. William Beckford no seu diário para 11 de outubro de 1787, respeitante a uma récita da tragédia *Sesóstris*, atribuída indevidamente a Voltaire, no Teatro do Salitre, refere duas árias em que “gorjeava” um adolescente no papel da Rainha do Egito (Beckford 1983, 143). Se as outras personagens principais cantaram igualmente uma média de duas árias, a peça terá incluído doze árias. O folheto impresso correspondente, editado em Lisboa em 1785²¹, pelo contrário, refere apenas uma cantoria – um coro, na cena 6 do terceiro ato.

De facto, parece ser incontornável que a prática de inserção de cantorias em comédias e tragédias tenha sido universal por estes anos, quer em Portugal, quer no Brasil, como comprova ainda o caso da comédia *Os tragicos effeitos da impaciencia de Tamorlaõ na Persia*. Embora os folhetos impressos em Lisboa sejam datados de 1783, com segunda edição em 1794, terá sido representada já em meados da década anterior, pois o pedido de licença para representação no Teatro do Bairro Alto, feito pelo ator e dramaturgo António José de Paula, é datado de 17 de março de 1774²². A

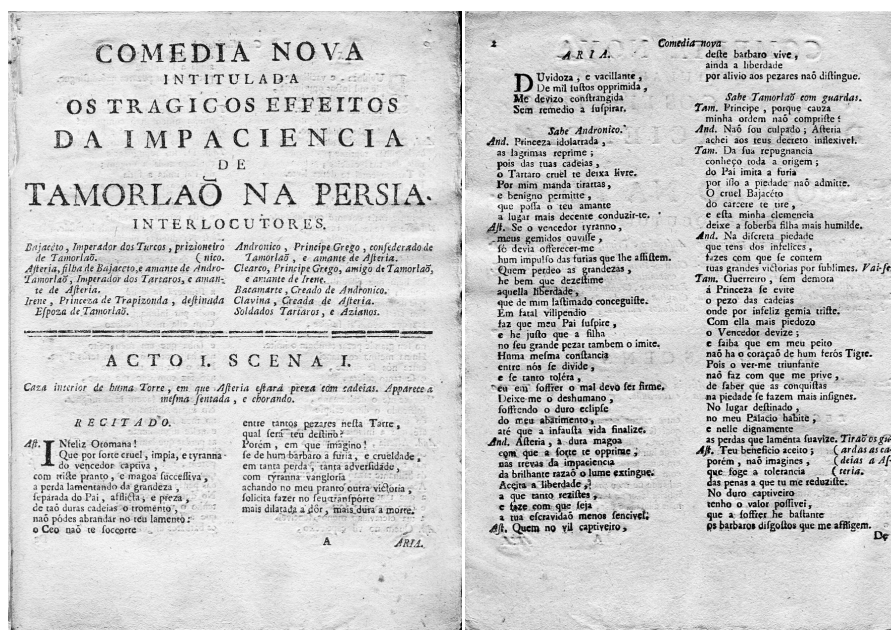
²⁰ No caso de *O Capitão Belizario* seria importante salientar a sua longevidade, pois, conforme a *Gazeta de Lisboa* de 10 de dezembro de 1814, iria ser representado nesse dia no Teatro da Rua dos Condes.

²¹ A Real Mesa Censória deu autorização para a sua representação oito anos antes, a 6 de fevereiro de 1777 (*P-Lant* Real Mesa Censória, Livro 5, f. 235), ou seja, ainda durante o reinado de D. José I.

²² *P-Lant* Real Mesa Censória, caixa 21, doc. 10. O requerimento atribui esta peça a Apostolo Zeno. No entanto, não se conhece um libreto de Zeno sobre este assunto. Antes será o texto de Agostin Piovene (1671-1721), musicado em Florença por Francesco Gasparini (1661-1727), no Carnaval de 1719, que partilha com a comédia portuguesa as personagens de Tamorlaõ, Bajacete, Asteria, Irene, Andronico e Clearco.

única cantoria indicada nos impressos é um “recitado” seguido por uma curta “aria” logo no início da peça (Figs. 4 e 5). No entanto, o relato referente a uma produção desta comédia no Brasil, em Cuiabá (MT), a 26 de agosto de 1790, deixa bem claro que se cantou bastante:

Esta noite saiu a público a comédia do *Tamerlão na Pérsia*, representada pelos crioulos. [...] Eles, além da comédia, cantaram muitos recitados, árias e dueto[s] [...] (Budasz 2008, 243).



Figs. 4 e 5. *Comedia nova intitulada os trágicos effeitos da impaciencia de Tamorlaõ na Persia*, mostrando o recitado (pág. 1) e aria (pág. 2), a única indicação musical ao longo dos folhetos impressos. Edição de João Antonio Reis, 1794. (Folheto, coleção do autor.)

De facto, a julgar por um manuscrito do texto da mesma comédia, conservado na Bibliothèqu nationale de France²³ (copiado em Lisboa, em 1810, mas, evidentemente, a partir de um texto usado num dos teatros lisboetas muitos anos antes), o componente musical terá sido tão grande

²³ Manuscris Portugais, N.107 (Theatro portuguez t. XXXII) N.º 4, ff. 66-141. Foi copiado por Alexandre José Victor da Costa Sequeira “Primeiro Sargento da Primeira Companhia do Regimento de Voluntarios Reaes de Melicias de Lisboa Oriental” (f. 141r).

como numa ópera italiana, pois inclui os textos de 24 cantorias, entre elas a do início da edição impressa. À exceção de três duetos (dois deles nos finais dos atos I e II) e da ária inicial, designada por cavatina neste manuscrito (sem dúvida, por possuir apenas quatro versos), todas as cantorias terão sido árias *da capo*.

E de quem era a música? No caso de *Tamorlaão*, de *Sesostris* ou de *Belizario* não existe qualquer indicação²⁴. No entanto, em *A mulher amorosa*, a cantoria “Que farei sem o consorte” é facilmente reconhecível como sendo “Che farò senza Euridice”, da versão italiana de *Orfeo ed Euridice*, de Christoph Willibald Gluck. Um fragmento (apenas a parte de 2.º violino) da tragédia *Eurene perseguida*, também conservado em Vila Viçosa²⁵, possui atribuições para cinco das suas cantorias: duas a Tommaso Traetta, e uma, respetivamente, a David Perez, Pietro Guglielmi e Niccolò Piccinni. Este manuscrito, assim como um número muito reduzido de outras cantorias que o acaso nos permitiu identificar, confirmam uma prática de contrafação e pastiche, isto é, uma prática em que árias soltas já existentes, provenientes de óperas italianas de vários autores da época, são fornecidas com um novo texto em português, reunidas e inseridas no texto da peça em causa.

Em conclusão, embora as óperas portuguesas de António José da Silva tenham mantido uma certa popularidade nas décadas após a sua morte, as comédias de inspiração espanhola, publicadas originalmente na década de 1740 e reeditadas após o terramoto desapareceram rapidamente. No seu lugar, uma renovação do repertório, visível já nos primeiros anos do reinado de D. José, torna-se cada vez mais evidente nos anos que se seguiram à reconstrução dos teatros lisboetas, no início da década de 1760. Centrado nos *dramme per musica* de Metastasio, em tradução ou adaptação portuguesa, e nas comédias sobretudo de Goldoni, o papel da música terá sido de alguma importância, embora a falta de documentação e de fontes musicais existentes dificulte uma ampla e profunda avaliação desta questão. Tudo indica que os repertórios encontrados em Portugal eram igualmente conhecidos na América portuguesa e que as práticas no que diz respeito à música eram semelhantes.

²⁴ Márcio Páscoa identificou a ária “Deixa-me ó ceu piedoso” como sendo de *Zenobia*, de Niccolò Piccinni.

²⁵ P-VV G prática 117.51.

(Este texto baseia-se parcialmente numa comunicação proferida em inglês no âmbito do Colóquio “Pombal e o seu tempo”, que decorreu entre 5 e 6 de fevereiro de 2009, na Academia Portuguesa da História, Lisboa, por iniciativa do Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies (CETAPS). Uma versão portuguesa dessa comunicação foi publicada em *Pombal e o seu tempo*, coord. João Paulo Pereira e Silva. Lisboa: Caleidoscópio, 2010.)

Bibliografia

- ALMEIDA, Maria João. *O teatro de Goldoni no Portugal de setecentos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- AZEREDO, Luiz Alves e. *Loucuras da moda: comédia composta [...] Em Lisboa no anno de 1774*. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1783.
- BARATA, José Oliveira. *História do teatro em Portugal (séc. XVIII): António José da Silva (o Judeu) no palco joanino*. Algés: Difel, 1998.
- BECKFORD, William. *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha* (introdução e notas de Boyd Alexander, tradução e prefácio de João Gaspar Simões), 2.^a ed. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983.
- BRAGA, Theophilo. *Historia do Theatro Portuguez*. 4 v. Porto: Imprensa Portugueza, 1870-71.
- BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes UFPR, 2009.
- CICCIA, Marie-Noëlle. *Le théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e siècle*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2003.
- Comedia famosa, intitulada Selva de Diana*. Lisboa: s.t., 1758.
- Comedia intitulada: O Capitão Belizario*. Lisboa: Officina de Francisco Sabino dos Santos, 1777.
- Comedia nova intitulada Amor não póde occultarse*. Lisboa: Officina de Manoel Coelho Amado, 1764.
- Comedia nova intitulada Disparates de hum acerto*. Lisboa: Officina de Manoel Coelho Amado, 1764.
- Comedia nova intitulada Mayor ventura de amor*. Lisboa: Officina de Manoel Coelho Amado, 1764.
- Comedia nova, intitulada: Mayor ventura de amor*. Lisboa: Officina de Joseph Filippe, 1758.
- Comedia nova intitulada Os trágicos effeitos da impaciencia de Tamorlaõ na Persia*. Lisboa: João Antonio Reis, 1794.
- Comedia nova intitulada Porfiar errando*. Lisboa: Officina de Manoel Coelho Amado, 1764.
- Comedia nova. intitulada Porfiar errando*. Lisboa: s.t., 1758.

- CRANMER, David. “Edições setecentistas do Theatro Comico Portuguez, das Operas Portuguezas e das edições avulsas das obras que os constituem”, 2009. Disponível em: <http://www.caravelas.com.pt/theatro_comico_portuguez.html> (última consulta 21/09/2013)
- _____. “A noção de “ópera portuguesa” no espaço luso-brasileiro: designações e tipologias”. In Alberto Pacheco (ed.), *Congresso Internacional “A música no espaço luso-brasileiro” – Atas* (Proceedings). Lisboa: CESEM/Caravelas/EICM, 2013, pp. 213-224. Disponível em: <http://www.caravelas.com.pt/atas_do_congresso_internacional_a_musica_no_espaco_luso_brasileiro.pdf> (última consulta 15/02/2014)
- _____. “As óperas portuguesas setecentistas e o “gosto do teatro português”. In Ana Duarte Rodrigues (coord.), *O Gosto na arte: idade moderna*. Lisboa: Scribe, 2014, 62-73.
- D., J. DA S. M. *Nova comedia intitulada Astucias de amor, e zelos, ou aborrecer amando*. Lisboa: Officina de Manoel Coelho Amado, 1764.
- [GOLDONI, Carlo.] *Comedia intitulada, O Capitaõ Belizario*. Lisboa: Officina de Francisco Sabino dos Santos, 1777.
- _____. *Comedia nova, segundo o gosto do teatro Portuguez, intitulada, O cavalheiro e a dama*. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa, 1768.
- _____. *Comedia intitulada O criado de dous amos traduzida do idioma Italiano, e posta segundo o gosto do theatro Portuguez*. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa, 1781.
- _____. *Comedia nova intitulada Ircana em Hispaan segunda parte da Esposa persiana*. Lisboa: Officina de Jozé da Silva Nazareth, 1786.
- _____. *Comedia nova intitulada, A locandeira [sic], ornada segundo o gosto dos cómicos teatros Portuguezes, a qual se representou com grande acceitação no Theatro da Rua dos Condes*. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa, 1765.
- _____. *Nova comedia intitulada A mais heroica virtude ou a virtuosa Pamela, composta no idioma Italiano e traduzida ao gosto Portuguez, como por tantas vezes com geral acceitação se vio repetida no magnifico Theatro da Rua dos Condes desta cidade de Lisboa*. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa, 1763.
- GOLDONI, CARLOS. *O cavalheiro, e a dama, comedia do doutor Carlos Goldoni, que se representa no Theatro do Bairro Alto, escrita na lingua Italiana e Portuguesa*. Lisboa: Offic. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1755.

- _____. *Comedia intitulada A mulher amorosa composta pelo doutor Carlos Goldoni, advogado veneziano, traduzida no idioma portuguez, para se representar no Theatro do Bairro Alto*. Lisboa: Officina Luisiana, 1778.
- _____. *Comedia do doutor Carlos Goldoni intitulada A serva amorosa trad. do Italiano, e posta ao gosto Portuguez*. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa, 1771.
- _____. *Comedia nova intitulada A viuva sagaz, ou astuta, ou as quatro nações, traduzida segundo o gosto do Theatro portuguez composta pelo doutor Carlos Goldoni*. Lisboa: Officina de Manoel Coelho Amado, 1773.
- HENRIQUES, Luiz Inacio. *Comedia famosa O Rey justo vem do ceo*. Lisboa: Officina de Bernardo Antonio, 1752.
- LEZA, José-Maximo. "Metastasio on the Spanish stage: operatic adaptations in the public theatres of Madrid in the 1730s". In *Early Music*, XXVI, 4, 623-631.
- M., M. C. de M. (tradutor). *Opera nova, intitulada: Vencer-se he mayor valor. Traduzida do Italiano em o Portuguez idioma, e ornada ao gosto dos Lusitanos Theatros*. Lisboa: Offic. de Francisco Borges de Sousa, 1764.
- METASTASIO, Pietro. *Demofoonte drama per musica da representarsi nel Theatro dalla molto illustre Città di Porto [...]*. Porto: Offic. De Clamopin Durand, Grouteau, & Companhia, 1772.
- _____. *Demofoonte em Thracia, opera composta na lingua Italiana pelo abbade Pedro Metastasio, traduzida em Portuguez por Fernando Lucas Alvim*. Lisboa: Typ. de Antonio Lino de Oliveira, 1838.
- _____. *Mais vale amor do que hum reyno. Opera Demofoonte em Tracia. Composta na lingua italiana [...]: Agora novamente traduzida, acrescentada, e disposta segundo o gosto do Theatro Portuguez, para se representar no Arrayal de Nossa senhora do Cabo, nas festas do Cirio de Lisboa, anno de 1753*. [Lisboa]: Offic. de Manoel Antonio Monteiro, 1758.
- _____. *Comedia famosa. No hay en amor fineza mas constante, que dexas por amor su mismo amante [= La Nitteti]*. Valencia: Joseph, y Thomàs de Orga, 1772.
- _____. *Temistocle, opera composta em Italiano [...], traduzida no idioma Portuguez por *****. Lisboa: Francisco Luiz Ameno, 1763.
- _____. *Theatro drammatico, ou collecção que compoz na língua Italiana o abbade Pedro Metastasio poeta cesareo, traduzidas em Portuguez por Fernando Lucas Alvim, tomo I*. Lisboa: Na Offic. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1755.

- Olinda, ficção comica, para se representar no Theatro do Bairro Alto*. Lisboa: Na Officina Luisiana, 1779.
- Operas Portuguezas, que se representaram nos Theatros publicos desta Corte. Bairro Alto, e Mouraria*. 2 v. Lisboa: Officin. de Ignacio Rodrigues, 1746.
- PASQUALE, Daniela di. *Metastasio al gusto portoghese: traduzioni e adattamenti del melodramma metastasiano nel Portogallo del settecento*. Roma: Aracne, 2007.
- R., D. L. *Comedia Das amorozas finezas os mais constantes reales*. Lisboa: Offic. de Manoel Antonio Monteiro de Campos, [1758].
- . *Comedia famosa, intitulada Nas [sic] amorozas finezas os mais constantes reales*. Lisboa: Officina de Manoel Coelho Amado, 1758.
- . *Nova comedia intitulada A confusão de hum retrato*. Lisboa: Officina de Manoel Coelho Amado, 1768.
- ROCHA E SALDANHA, Joaquim José de Sousa. *Operas, segundo o gosto, e costume português*. Lisboa: Officina de Ignacio Nogueira Xisto, 1761.
- [SILVA, António José]. *Theatro comico Portuguez, ou Collecção das operas Portuguezas, Que se representaraõ na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa. Offerecidas á muito nobre Senhora Pecunia Argentina por ****. 2 v. Lisboa: Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1744.
- . *Theatro comico Portuguez, ou Collecção das operas Portuguezas, Que se representaraõ na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa. Offerecidas a' muito nobre Senhora Pecunia Argentina por ****. 4 v. Lisboa: Francisco Luiz Ameno, 1759-61.
- SYLVEIRA, Sylvestre Sylverio [= Manuel José de Paiva]. *Comedia intitulada Só o amor faz impossiveis: nella se representa o fatal successo da Serenissima Senhora D. Ignez de Castro, Rainha de Portugal*. Lisboa: Offic. de Francisco Borges de Sousa, 1764; 2.^a ed., 1784.
- [TEIXEIRA, Manuel Joaquim]. *Comedia nova intitulada Acertos de hum disparate*. Lisboa: s.t., 1758.
- VOLTER [atribuído indevidamente a Voltaire]. *Nova tragedia intitulada Sezostris no Egypto [...]*. Lisboa: Officina de Domingos Gonsalves, 1785.
- ZENO, Apostolo. *Astarto dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Bartolommeo nell'Anno MDCCIX*. Napoli: Dom. Ant. Parrino, 1709.

VI

A música nos entremezes e farças¹ da tradição luso-brasileira do período colonial

Introdução: entremez e farça em Portugal e na América portuguesa

O entremez luso-brasileiro tem a sua origem no *entremés* da tradição teatral espanhola. Nesta tradição o “espetáculo” – um entretenimento extenso com diversos momentos – teve como elemento central uma “comédia” em três atos (“*jornadas*”), em cujos intervalos se encaixavam dois *entremeses*, peças de curta duração que se desenrolavam em ambientes quotidianos:

El entremés era como una comedia in miniatura, muy breve, pues duraba sólo unos diez minutos, cuya acción, normalmente relacionada con la vida cotidiana, plasmaba un mundo al revés en el que triunfaba la maldad y se consagraba la injusticia, siempre desde un punto de vista cómico. Sus personajes, todos plebeyos, estaban caricaturizados tópicamente: vejetes ridículos engañados por sus esposas jóvenes; bobos cuya ingenuidad era motivo de burlas o de timos; alcaldes o sacristanes ignorantes que daban pruebas de insensatez; hampones triunfantes, etc. El primer entremés era recitado, lo mismo que la comedia; el segundo, en cambio, constaba de partes cantadas y habladas, acompañadas unas y otras de danza y música (Marín 1990, 25).

Esta última questão – da existência de música em alguns *entremeses* mas não em todos – é relevante também na tradição luso-brasileira. Em 1658, em Coimbra, Manoel Coelho Rebello, publicou a *Musa Entretenida de Varios Entremeses*, com segunda edição, ligeiramente aumentada, em Lisboa, em 1695, uma coletânea de entremezes, maioritariamente em língua caste-

¹ Como já se referiu, no capítulo I, usamos a ortografia da época para designar um género específico, em um ato, aqui descrito, característico do período em discussão, distinguindo-o, portanto, das farsas de Gil Vicente, Francisco Manuel de Melo, etc., assim como do uso moderno deste vocábulo.

lhana, embora com alguns em português. Nesta edição, no *entremés Del aborcado fingido* o autor põe na boca da personagem “Muger” a seguinte observação:

Ô sea en baile, ô pancadas,
Todo el entremes se acaba. (Rebello 1695, 77)

Embora seja, de certa forma, uma simplificação da realidade (pois no século XVIII, especialmente na segunda metade, os entremezes terminam frequentemente com uma moral dirigida pelo autor ao consumidor do seu texto), o fim à bulha ou ao regozijo (tipicamente com música) são recorrentes.

Os quatro primeiros entremezes de outra coleção castelhana-portuguesa, a *Musa jocosa* (Sutil 1709), ilustram bem esta diversidade. O primeiro, o *Entremez do Santintrudo*, acaba com uma espécie de moral; os segundo e terceiro, o *Entremez intitulado O que perde o mez, nam perde o Anno*, e o *Entremez intitulado Da vossa farinha, nanja da minha*, terminam com baile e canto, o quarto, o *Entremez das Regateiras*, tem a indicação cénica final “Recolhem-se às pancadas” (Sutil 1709, 71).

Nas décadas a seguir à publicação destas duas coletâneas, já em si edições bastante isoladas, são escassos os impressos de entremezes. Isso não implica qualquer limitação ou redução na sua produção nos teatros, mas apenas que circulavam em cópias manuscritas, não chegando a ser impressos. Esta situação mudou abruptamente em 1768, com a saída do *Novo entremez do medico, e boticário*, que deu início, de repente, a uma verdadeira avalanche destas publicações, em folhetos soltos tipicamente de 16 páginas – nos cerca de dez anos até ao final do reinado de D. José I, em 1777, saíram quase 60, todos editados em Lisboa, dos quais os mais populares chegaram a ter segundas edições ainda dentro deste período. Examinando os textos dos entremezes editados em Lisboa entre 1768 e 1777, encontramos, no fundo, as mesmas tipologias dramáticas das coletâneas anteriores. Uma proporção elevada termina às pancadas e alguns com uma moral – os dois tipos aparentemente sem ou com muito pouca música. Ao mesmo tempo, existem também entremezes em que a música constitui um elemento não meramente significativo, mas em alguns casos mesmo estruturante.

Ao que parece, a impressão destes entremezes terá sido resultado de uma simples decisão editorial e comercial de imprimir textos para leitura doméstica e entretenimento no lar. E visto estas edições não estarem ligadas a produções específicas, não indicando, portanto, o elenco de atores, e apenas raramente o teatro de apresentação (uma prática bem diferente dos libretos de ópera, que quase sempre fornecem estes dados), é difícil saber até que ponto têm a ver com peças em cena no momento de edição, recentes ou até de vários anos anteriores. Para além disso, existe forte evidência de pelo menos alguns dos entremezes terem sido escritos precisamente para este mercado doméstico e não para o palco em si. Por exemplo, a “obra” anónima *A mulher reformada, e o marido satisfeito* (1785), acaba com uma oitava dirigida ao “leitor” e não ao público. De modo semelhante, a “pessa” também anónima *Os noivos de hum mez* (1786) termina desta maneira (com ortografia algo idiossincrática, mesmo pelos padrões da época):

Pascoal [...] o ponto está que ao primeiro mez de cazada, não dez motivo a fazerem-nos alguma sátira, que aproguada pelos segos sirva de rizo a todos os que a lerem; gastando o seu vintem, e aquí se finda esta alegre, e graciosa pessa; ella por divertida merece o perdaõ do benigno Leitor, pois toda se empenhou em hum descente passatempo, e no desempenho do titulo[:]
Todos. Dos noivos de hum mez.

Para além de se dirigir muito explicitamente ao leitor e não ao público de um espetáculo, faz outras referências pertinentes: aos pregões dos cegos, que vendiam os entremezes na rua, e ao preço: um vintém (20 réis). Era, de facto este o preço habitual de tais publicações, como confirma uma nota manuscrita na última página do exemplar do entremez, mais uma vez anónimo, *O pai zeloso da honra* (1788) conservado na Biblioteca | Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, onde consta: “Comprei este entremes por 20 reis, em 9 de Abril de 1788”².

Para ter o seu efeito cómico, a sátira e a paródia dos entremezes dependiam de uma verosimilhança fundamental. Mesmo que exagerados, os comportamentos retratados e ridicularizados tinham de ser reconhecíveis. O Doutor Casca, protagonista do entremez *O critico ignorante* (1787) exemplifica o escritor de “éclogas e entremezes” cuja obra não passa pelos

² P-Ldm FG 16782.

teatros, nem sequer por uma tipografia, mas vai diretamente para os cegos. A certo momento o seu criado, Tareco, voltando da rua, anuncia:

Tareco. Venho cheio de prazer, falei aos cegos; e apenas falava a hum, vi-me cercado por cegos, e alejados, como se eu fosse repartidor de esmola grande de Defunto rico, e quais galfarros me agarrarão a proguntar-me, he papel do Senhor Doutor Casca? Dizia outro, Ecloga, ou Entremez? E de todos se ouvia em alta voz, quero-o eu, há de ser para mim, em huma palavra, venho tonto, porém venci.

Dr. Casca. E vem os dois, a quem te disse que falaces?

Tareco. Sim, Senhor, não podem tardar, ajuste-o bem, que eles estão com gosto de berrarem com o Título pela rua, e publicarem ao Povo o seu nome.

(*O crítico ignorante*, 1787, 5)

Como se pode imaginar, Tareco neste discurso lisonjeia de modo desvergonhado o seu amo, que, na sua ignorância, imagina que o seu nome seja, de facto, famoso. O Dr. Casca ensina aos cegos, Ventura e Abreu, a apregoar os seus entremezes:

Ventura. Senhor Doutor, encine-nos como o havemos apregoar.

Tareco. Isto sim, que há de ter que ver. (*á parte*)

Dr. Casca. Devem dizer assim, ora o novo Entremez intitulado, a nova Arte, Esparrel[li]ca, Jogativa, composta pelo Senhor Doutor Casca da Gama, e o Peralta do vestido salpicado, que enganou a pobre moça; preceberão?

Abreu. Ouça vossa mercê se digo bem: ora o novo Entremez intitulado, A nova Arte, Esparrellica...

Dr. Casca. Isso mais apreçado, não quero carretilha.

Ventura. Eu digo o pregão: ora o novo Entremez intitulado, Nova Arte, Esparrellica, Jogativa.

Dr. Casca. Isso vai melhor.

Abreu. Composto pelo...

Ventura. Doutor Casca da Gama.

Dr. Casca. Basta, basta, isso mesmo, agora não digão asneiras [...].

(*id.*, 9)

Ora, enquanto o Doutor Casca procura publicitar a sua autoria, a realidade (que o público percebia perfeitamente) é que estes entremezes eram, com as raras exceções de certas figuras com algum reconhecimento literário, como Leonardo José Pimenta e Antas ou José Daniel Rodrigues da Costa, quase sempre anónimos, tal e qual como o próprio autor de *O crítico ignorante*. Por um lado, os seus autores seriam provenientes de pro-

fissões e camadas sociais onde não seria bem visto exhibir talentos literários ou dramaturgicos desta maneira, ou, por outro, não convinha ser identificável por aqueles que se sentiam atingidos pelas setas satíricas e paródicas destes textos.

Quer *Os noivos de um mez*, quer *O critico ignorante* referem os pregões dos cegos. De facto, os pregões de qualquer mercadoria (mas especialmente produtos da terra e do mar) são frequentes nos entremezes, e de alguma importância musical, como em breve se verificará.

Já se referiu como, no final do entremez, era comum uma das personagens refletir perante a assistência (ou perante o leitor) sobre os eventos desenrolados durante a peça, terminando com uma moral. Ao mesmo tempo, solicita-se muitas vezes o acolhimento favorável do público. Em dois casos, ainda durante o reinado de D. José I, *O sapateiro prudente* (1773) e *O Rustico desprezado* (1777), a obra é descrita nesta passagem final não como “entremez”, mas sim “farça”. Para citar os últimos versos do primeiro, declamados por Ambrosio, o sapateiro do título:

Pondo os olhos nesta farça;
E se gostais do modelo,
Tirareis por consequência,
Os que viveis nestes erros,
Hum exemplo para a emenda,
Ou para a vida um critério.

Que as duas designações eram consideradas como sinónimas torna-se ainda mais explícito em 1792, quando a edição de *A defeza das madamas á favor das suas modas, em que deixaõ convencida a paraltisse dos homens* denomina o seu género como “*Graciosa, e divertida farça, ou [...] novo entremez*”. Embora num processo lento e pouco sistemático, ao longo dos cerca de 20 anos seguintes, o termo entremez chega a ser substituído cada vez mais por farça. Alexandre Jozé Victor da Costa Sequeira, que copiou em manuscrito, entre 1817 e 1819, várias dezenas destas peças, sobretudo das duas décadas anteriores – hoje em dia conservadas maioritariamente na Bibliothèque nationale de France³ – denominou todas as obras em um ato por farça, embora várias sejam conhecidas através de outras fontes como entremezes. De modo semelhante, não deve ler-se algum significado especial

³ No conjunto de 36 volumes de *Theatro Portuguez*: Manuscrits Portugais 76 a 111.

no uso de outras denominações de gênero, tais como “peça” ou “pequena peça”, especialmente frequentes na década de 1780. São sinónimos, numa época em que não existia a insistência em precisão e coerência na terminologia usada como é o caso hoje em dia.

A falta total de edições impressas no Brasil até 1808, assim como a escassez de documentos relevantes em manuscrito, permite uma visão apenas fragmentária da história do teatro nesse país ao longo do período colonial. O Morgado de Mateus, D. Luís António de Sousa Botelho Mourão, no seu Diário, faz referência, em termos genéricos, a diversas representações de entremeses, no teatro do seu palácio, entre 1766 e 1772, durante a sua incumbência como Governador da capitania de São Paulo (1765-74). Em alguns casos menciona o título: o *Entremez do çapateiro*⁴ e o *Entremez do amor* (1766) (Nery 2012, 290), assim como o *Entremez dos toucinheiros de Tibaya* e o *Entremez das lavadeiras* (1769) (*id.*, 312). Por outro lado, na cidade aurífera de Cuiabá, em 1790, levaram à cena vários entremeses, entre os quais *O tutor enamorado*, de autor anónimo, e *Esganarelo*, tradução de Molière (Budasz 2008, Apêndice I Cronologia). O primeiro foi editado em Lisboa em 1779 e 1788, enquanto o segundo teve pelo menos nove edições em Lisboa a partir de 1769. Nas duas primeiras décadas do século XIX, tal como em Lisboa, estavam muito em voga no Rio de Janeiro as farças de António Xavier Ferreira e Azevedo. Dados como estes, apesar de bastante escassos, apontam para a intensa proliferação de montagens de entremeses e farças no Brasil, tal como na metrópole, sobre as quais, infelizmente é conservada pouca documentação.

A música nos entremeses e farças do reinado de D. José I

Este breve resumo sobre o entremez e a farça em Portugal e no Brasil serve, portanto, como pano de fundo para focar o uso da música entre o ressurgimento do entremez impresso, a partir de 1768, e a independência do Brasil, em 1822. Tal estudo, no entanto, é dificultado por uma série de fatores. Em primeiro lugar, as poucas partituras de que dispomos – pouco mais de uma dúzia, e tendencialmente incompletas – são sobretudo do repertório a partir da viragem do século XIX. Torna-se necessário tentar responder a muitas questões não tanto com base nas partituras existentes,

⁴ Eventualmente *O çapateiro prudente* (Lisboa, 1773), já referido.

mas sobretudo através daquilo que revela o levantamento e interpretação dos textos literários.

Estes, no entanto, nem sempre constituem uma fonte fiável. Onde existe um texto impresso e um manuscrito da mesma peça, encontram-se frequentemente discrepâncias. Como já se referiu, os textos teatrais impressos destinavam-se principalmente ao uso doméstico, enquanto nos teatros se usavam sobretudo guiões manuscritos, que por vezes incluíam informações que não chegavam a ser impressas (por exemplo, indicações cénicas mais completas e exatamente por onde, no palco, os atores haviam de entrar ou sair). Estas diferenças afetam frequentemente o aspeto musical. As edições impressas, portanto, apresentam uma versão eventualmente “representável” e não necessariamente o que chegou a ser representado, na prática – se houve, de facto, alguma representação. Por consequência, a ausência de indicações musicais, nos folhetos de um determinado entremez ou farça, não implica necessariamente a própria ausência de música, mas meramente que o impresso não a refere.

Uma análise dos impressos entre 1768 e 1777 revela música em cerca de metade dos entremezes deste período, variando entre apenas *um* número musical e um máximo de seis, que podem ser cantados, dançados ou ambos. Embora se encontre em alguns casos apenas a indicação cénica “canta” ou “dançam”, tipicamente, para as canções, o respetivo texto está presente. Os versos, especialmente nos solos, que são designados habitualmente pelo termo “ária”, são divididos na sua maior parte em quadras (uma ou mais) com versos em redondilha maior ou menor, verso heroico quebrado ou quinário⁵. Em alguns casos, de árias com texto constituído por duas quadras, nomeadamente no *Entremez dos namorados extravagantes* (1772), onde há duas, em *O galego surdo* (1773) e em *As dezordens do peralta* (1774), é concebível que musicalmente tenham sido árias *da capo*. No exemplo que se segue, de *Os namorados extravagantes* (Fig. 1), a primeira estrofe, começando “Se sinto no que padeço”, corresponderia à secção musical A, enquanto a segunda, que começa “Mas se seguir quero amante”, à secção B. A preceder de imediato esta ária encontra-se um recitado (=recitativo *accompagnato*), também um de dois neste entremez.

⁵ Quinário pela quantificação métrica “grave” da época, tetrassílaba pelo sistema “agudo” de hoje em dia. Usamos o sistema do período, visto que facilita a comparação com a metrficação de textos poéticos em castelhano e italiano, que ainda hoje em dia mantém este sistema.



Fig. 1. *Entremez dos namorados extravagantes* (1772). Nestas duas páginas constam três números musicados: um pregão cantado, um recitado e ária, e uma canção.

(Folheto, *P-Cul*, Sala Dr. Jorge de Faria, JF 2-6-138, 4-5)

Surge igualmente às vezes a ária “em forma de minuete”, que usa sempre o verso quinário. Assim, deve-se pôr a hipótese de os poucos casos de versos desta tipologia serem minuetes cantados, nomeadamente o terceto em *O galego surdo* (1773, 11), já referido, e “Albiçasas pido” (este verso é seguido de imediato por uma quadra em verso quinário, tudo em castelhano) em *O velho peralta* (1776, 13). Que o minuete continuou a ser bastante popular neste período reflete-se em *Os destemperos de hum bazófia, jocosos, e exemplares*, o primeiro *entremez* conhecido do dramaturgo José Daniel Rodrigues da Costa. Aqui as indicações cénicas explicitam um raro exemplo de uma sequência puramente instrumental: “Tocam-se os instrumentos, e acabada a primeira sonata⁶, na fôrma do estylo, irão dançando as

⁶ Neste contexto, *sonata* significa apenas “peça instrumental”, sem qualquer implicação em termos estruturais ou de género.

Senhoras que se acharem, e no fim do terceiro, ou quarto minuete, que ha de ser de D. Rufina, bate Cornelio as palmas” (1777, 11).

Vários dos *entremezes* fazem referência à contradança, sobretudo para terminar a peça, como é o caso de *As linguas, ou derrota de hum velho louco* (1772), e *Industrias de Lesbina* (1773). Outras danças ainda são referidas no *Entremez para o Natal*, publicado em 1772 (mas uma reedição de um entremez originalmente impresso em 1758), que parece ter sido escrito várias décadas antes desta data, quer pela inclusão no início de uma chacoina (do francês *chaconne*), dança mais característica do século XVII, quer pelo uso do vocábulo mais antigo “tangem” em vez do mais moderno (e italiano) “tocam”, na indicação cénica final, “Tangem, e cantaõ a desgarrada”.

Por último, ainda no reinado de D. José, seria importante referir um uso muito particular da voz – com ou sem música, o caso dos pregões. Para além dos pregões dos cegos a vender entremezes, já referidos, surgem frequentemente nos entremezes personagens (sempre femininas) vendedoras de mercadorias de praça – regateiras, queijeiras, floreiras, horteloas, genericamente “saloias”. Às vezes entram em cena simplesmente anunciando com alarido os produtos à venda. É o caso em *As regateiras de Lisboa para a noite de Natal* (1772), onde a Camaroa apregoa: “Mecá gorases frescos” [*sic*] e a Zimboga: “Tenho bogas do rio. [...] Eu tenho bogas, bogas. [...] Tenho bogas de prata. [...] Mecá bogas do rio” (1772, 1-2). No entremez da *Floreira* (1774), a Peixeira começa apregoando simplesmente “Eu tenho gorazes frescos”, mas logo a seguir começa a cantar:

Comprai raparigas
Os bellos gorazes
Que elles são capazes
E bons para assar (1774, 5).

De facto, o mesmo entremez inicia-se com outro pregão cantado, desta vez da própria “floreira” do título:

Quem quer as bellas flores.
Ó secias, ó casquilhos,
Comprai para os amantes
Hum lindo ramelhete
Que he prenda singular (1774, 1).

Outros casos de pregões cantados abundam, por exemplo, no entremez já referido de *Os namorados extravagantes*. A peça começa com uma cena na própria praça e a entrada de uma Saloia que traz cestos de produtos lácteos, cantando:

Quem compra os bellos queijos,
A nata, e o requeijaõ?
Quem tem boa tensaõ
Quem quer, quem quer comprar?
Quem tem, quem tem desejos
De ouvir o meu pregaõ?
Quem compra esta affeição
Que faz admirar (1772, 1).

Passados alguns minutos, na mesma peça, é a vez de uma Horteloa, que canta “Eu tenho Brocolos bellos” (1772, 5; ver Fig. 1, em cima). Em *A peregrina* (1770, 6), a personagem Francisca vende cerejas e ginjas; em *A saloia fingida* (1777, 5), a Regateira vende tainhas – em ambos estes casos cantam igualmente os respetivos pregões. Este género musical irá continuar a ocorrer no reinado seguinte, como por exemplo, nos entremezes *A ramalheteira da secia, dando pasto de escarnio a hum estudante peralta* (1783) ou *As regateiras bravas* (1786), ambos os quais arrancam com uma ária de pregão.

A música nos entremezes e farças desde o reinado de D. Maria I até à Independência do Brasil

No reinado de D. José I, como já foi referido, cerca de metade dos entremezes têm indicação de intervenções musicais. Regra geral, esta música tem um papel relativamente marginal ao contexto da peça no seu todo. Existem três casos, no entanto, em que, pela sua quantidade, assim como pela sua organização, os números musicais (“cantorias”) acabam por assumir uma função mais central, mesmo estrutural, chegando a aproximar-se a óperas-com-diálogo em miniatura, mais do que peças declamadas com música. No que diz respeito a *A saloia fingida* e *A peregrina*, cada uma apresenta seis números, sendo que a primeira começa com música, mas a segunda não. Ambas, contudo, terminam com um conjunto que envolve todas as personagens, respetivamente um quarteto e um quinteto. No

meio, intercalada com os diálogos, encontra-se uma série de cantorias para uma ou duas personagens, em ambos os casos na sequência: ária-dueto-ária-dueto. Quanto ao terceiro entremez, o de *Os namorados extravagantes*, com sete cantorias, para além dos dois pregões e dois recitados e árias já referidos, tem dois solos e um quarteto final. Juntando as características dos três entremezes, pode-se afirmar que, pelo menos para estes, o *ensemble* final é obrigatório, pode ou não haver um número musical inicial, e no meio encontra-se um número variável de solos e duetos. É esta fórmula, ou uma estrutura próxima a ela, que começa a estabelecer-se com maior frequência durante o reinado de D. Maria I e que se encontra num número significativo de entremezes/farças a partir da viragem do século XIX, quer nas partituras existentes, quer nos referidos manuscritos de textos copiados por Costa Sequeira.

Em termos da tipologia das cantorias, testemunha-se, por um lado, uma continuação das já descritas – árias, com ou sem recitados, duetos, pregões, coros finais – mas, ao mesmo tempo, uma evolução que reflete a própria sociedade retratada nas peças e os novos géneros que começam a estabelecer-se no repertório dos salões da nobreza e da burguesia, e que passam, por consequência, às cenas do quotidiano exibidas nos teatros: a modinha, a seguidilha e o lundum.

Quando e onde exatamente surgem as primeiras modinhas é difícil de estabelecer. Na entrada para 3 de junho de 1766, o Diário do Morgado de Mateus, já referido, descreve um entretenimento em São Paulo em que aparecem pela primeira vez “modilhas” [*sic*], associadas e pessoas de cor:

De tarde vieraõ ao terreiro de Palacio os Pardos vestidos todos em traje de Pretos, e principiaraõ o seu bayle, chamado Langra, vindo nesta comitiva Rey, e Rainha *muito* bem vestidos, e ornados com *excelentes* adereces, e pedras preciosas, cantando varias modilhas, e repetindo *algumas* obras poeticas na mesma língua, todas dirigidas em aplauzo do *Senhor* General (*apud* Nery 2012, 289).

Em Portugal, Pedro António Correia Garção, no seu Soneto XXXV, refere “O Padre Antonio que tocava / Diversos minuets e modinhas” (Garção 1778, 35), ou seja, ainda em vida deste poeta (até 1772), a modinha já era conhecida em Lisboa⁷. Nos entremezes encontram-se as pri-

⁷ Agradecemos a Marcos Magalhães por nos ter chamado a atenção para esta referência.

meiras modinhas logo no início do reinado de D. Maria I. A certo momento no *Novo entremez intitulado A scisma do poeta velho* consta o diálogo seguinte:

Trifonio. Sim Senhor, cantai, Beatriz, aquella modinha, que vos ensinou o Mestre do Cravo.

Beatriz. Obedeço: Ainda que a minha voz não he capaz, soffrerão o incomodo de ouvir a minha insipidez. *Canta o que quer.* (1778, 13)

e, no *Novo entremez intitulado O divertimento das noites de inverno*, faz parte do divertimento referido no título a apresentação de uma modinha:

Pantaleão. Venha agora huma modinha destas modernas.

Lesbina. Seja a das Pastoras.

Pantaleão. Seja qual for.

Lesbina. Falta quem faça a primeira voz, porque eu só acompanho em segunda. (1779, 12)

Embora publicados respetivamente em 1778 e 1779, ambos estes entremezes já existiam em 1777, quando foi requerida à Real Mesa Censória a autorização para a sua impressão⁸. No segundo exemplo, percebe-se que se trata de uma modinha para duas vozes (assim como quase todos os exemplos na primeira fase deste género), sendo relativamente comum nos entremezes uma referência a quem cantará a primeira voz ou a segunda⁹.

Em 1779 surge pela primeira vez, no Teatro da Rua dos Condes, uma modinha que gozou de uma popularidade excecional: “O remédio dos meus males”. A primeira estrofe do texto (uma quadra, com um estribilho de dois versos), de Domingos Caldas Barbosa, a quem é muitas vezes atribuída a importação do Brasil do género da modinha (uma proposta sem fundamento documental, mas não impossível), consta do entremez *O caçador*, do ator-cantor-dramaturgo Pedro António Pereira, publicado no ano seguinte:

⁸ Requerimento de *A scisma* a 27 de outubro, autorizado a 13 de novembro. *P-Lant* Real Mesa Censória, cx. 322, n.º 2222; requerimento de *O divertimento* a 23 de outubro, autorizado a 8 de janeiro de 1778. *P-Lant* Real Mesa Censória, Livro 5, f. 294v.

⁹ Outro caso surge, por exemplo, em *As peraltas rafadas* (1786, 15), quando Dona Trapaça insiste com Dona Sorvida: “Pois faze tu a segunda / Que eu nesta faço a primeira”. Há vários outros.

O remedio dos meus males
A Fileno só direi:
Se Fileno não vem ver-me,
De pezares morrerei.
 Ai meu bem, se te não vejo,
 De saudades morrerei. (Pereira 1780, 11)¹⁰

Em 1783 saiu o folheto do entremez *O outeiro, ou os poetas afinados*, do mesmo dramaturgo, posto em cena provavelmente desta vez no mesmo teatro. Um dos “poetas afinados” que se apresentam no dito outeiro é um “Poeta Gago”, que improvisa uma décima glosada, que termina com o mote “De saudades morrerei”, citando, assim o último verso do estribilho. Foi precisamente pelo último verso que esta modinha ficou mais conhecida. Já em 1781, em *Casquilharia por força*, por exemplo, num tom de forte desaprovação, o pai, Fabrício, descreve as modinhas como “modinhas infernais, de saudades morrerei, morrerei se não te vejo, Armindas, Belizas, e outras sem savorias indignas, que só respiraõ liberdade” (1781, 3). Com uma atitude bem diferente são os pais Rorio e Olanda, em *Esparrela da moda* (1784), de José Daniel Rodrigues da Costa, quando querem que as filhas cantem:

Rorio. Huma modinha, huma modinha, faça-se alguma coiza.
Olanda. Ellas cantarão como souberem, cantem filhas, de saudades morrerei.
(Costa 1784, 9)

Inspirado pelo primeiro verso de Caldas Barbosa é a cantiga (quadra) anónima que Felisbina canta em *Os noivos de um mez* (1786), entremez já referido:

O remedio dos meus males
Ninguem me póde alcançar
Pois os laços que amor trama
Não se pódem desmanchar. (1786, 7)

¹⁰ Encontram-se versões do mesmo texto, com várias estrofes, na coleção manuscrita *Cantigas de Lerenio Selinuntino Da Arcadia de Roma*, conservada no Rio de Janeiro, no Real Gabinete Português de Leitura, com a cota Aerm 6/A/25, págs. 129-130, assim como no segundo volume (póstumo) da sua antologia poética *Viola de Lerenio* (Barbosa, 1826), citado por Morais (2003, 55-57).

A edição aparentemente pirateada, *A desordem dos noivos de oito dias* (1791, 7), que imprime o mesmo texto teatral, mas com personagens diferentes, naturalmente, repete a mesma cantiga, desta vez da boca de “Ludovina”.

Por último, na ópera (“farça dragmatica” [sic]) em um ato, *A saloia namorada* (1793), com texto de “Lereno Selinuntino” (pseudónimo arcádico de Caldas Barbosa) e música de António Leal Moreira, a primeira cena começa com a ária de pregão “Quem merca azeitonas novas!” e continua com “Dos meus males o remedio” (Selinuntino 1793, 5-6), uma variante textual do primeiro verso da modinha, mas que continua com o resto da primeira estrofe e estribilho encontrados em *O caçador*. Desconhece-se se a música de Leal Moreira se baseia numa citação da música já existente ou é uma música novamente composta para este célebre texto¹¹.

A seguidilha, uma canção originalmente dançada, com compasso ternário, embora ocorra mais esporadicamente, começa a surgir também logo no início do reinado de D. Maria I. De origem espanhola (*seguidilla*) e aparecendo com frequência nas *tonadillas cénicas* do teatro espanhol, a seguidilha, nas farças e nos entremeses portugueses, vem sempre associada a personagens espanholas, sobretudo ciganas. No *Entremez da Estalagem* (1779, 10) encontra-se a primeira referência até agora encontrada, quando a cigana Rozaura declara “Cantemos las Siguidillas [...]”, seguido pouco depois pela indicação cénica “*Cantaõ as Siguidilhas.*”

Nos anos que se seguiram, encontram-se seguidilhas também nos impressos de *As astúcias de Mengoto* (1785), *A astuciosa ideia, com que o criado enganou o amo para o casamento do peralta, que se fingiu velho, e inimigo de jogar o entrudo* e *As industrias de Galopim* (ambos de 1790), assim como no manuscrito de *Duas vezes somos meninos, ou a castanheira, e o marujo*, de António José de Paula, ou seja, escrito antes da sua morte, em 1803¹².

Quanto ao lundum, a primeira referência encontrada remonta a 1781. Na edição do entremez *Escola moderna*, de 1782, autorizado para impressão pela Real Mesa Censória em outubro do ano anterior¹³, consta uma

¹¹ A partitura, com o título *Azeitona novas*, foi descoberta por Ricardo Bernardes, na Library of Congress, Washington (US-WC), com a cota M1500/M787/A9.

¹² *F-Pn* Manuscripts Portugais 86, ff. 130-148. Copiado por Costa Sequeira a 28 de fevereiro de 1820, com a indicação de que foi representado nos teatros de S. Carlos e Rua dos Condes. A companhia de António José de Paula atuou em S. Carlos apenas entre 1796 e 1799.

¹³ Veio aprovado a 19 de outubro de 1781. *P-Lant* Real Mesa Censória, Livro 6, f. 132v.

passagem em que as personagens conversam sobre as danças. O galã, Gaudio, e a dama, Julia, são interrompidos nesta conversa pela mãe desta, D. Andreza:

Julia. [...] o que eu *balho* bem he o Lundum mais a mana.
Gaudio. O Lundum! Ha som mais fresco?
he o som, que mais me regalla.
ai! não posso estar quieto:
vamos a ele, ande, saia.
Levanta-se Julia, e ambos dão huma volta de baile.
Andreza. Ô Julia, ô tola, que fazes? *Da-lhe uma bofetada.*
Jul. Ai a minha rica cara! dê outra alli no Senhor, *chorando.*
Porque elle he, que foi a cauza. A Mãezinha dá me, e ella tambem com os
homens o *balha*.
Sarapião [pai da Julia]. O filho que do Pai segue o exemplo, não o agrava.
Gaud. Pois não tem razão, que o som he mui pratico entre as Damas.
Claudio [outro galã]. Se mulher minha o dançasse tinha huma perna quebrada:
som que o diabo inventou para as damas relaxadas.
Eufrazia [irmã de Julia]. Pois note, eu sei com certeza, que a Senhora Dona
Engracia, a quem Vossa Senhoria tanto louva, adora, e ama, baila também o
Lundum: agora triste coitada! terás quebrada huma perna se com tal marido
cazas. [...] (1782, 8)

Sobressai deste diálogo, em primeiro lugar, que o lundum é sobretudo uma dança e não simplesmente um género de canção. Em segundo lugar, torna-se evidente nesta conversa que o lundum era uma dança polémica – adorada por alguns mais atrevidos e considerada vergonhosa por outros. Nos entremezes e farças os lunduns surgem acompanhados sistematicamente pela didascália “*Dançam o lundum*”, ou semelhante. Entre as outras peças que o incluem, deve referir-se os exemplos encontrados nos impressos de *O castigo bem merecido á peraltice vaidosa* ([1792?]) e *D. Brazília e o perequito, ou a mulher extravagante* (1816), assim como no manuscrito de *Novo entremez das Regateiras*, onde esta “mais pouca vergonha”, como fica descrito, é interrompida pelo Alcaide, logo antes de terminar a peça¹⁴.

Típicamente, no teatro, estas canções (ou danças-canções) têm apenas uma ou duas estrofes. É o caso tanto nos manuscritos como nos impressos, ou seja, não é simplesmente uma maneira de poupar espaço nas edições. De vez em quando, contudo, surge uma ou outra com várias es-

¹⁴ F-Pn Manuscrits Portugais 103 ff. 108-114.

trofes. No entremez *O velho surdo e poeta e das peraltas pobres, que para irem passear fizeram algibeiras de um seirão, e duas canastras, o desastre que lhe sucedeu a todos com o sapateiro rabugento* (1787, 13) canta-se a modinha “Cupido arde nas agoas” (com o primeiro verso “Não só na terra, e nos ares”), que tem cinco estrofes, cantadas respetivamente por D. Vaidosa, Trapollas, D. Presumida, Peralvilho e todos. Esta prática de dividir as estrofes entre várias personagens permite mais facilmente introduzir maior variedade entre estrofes, uma das dificuldades em qualquer canção que repete a mesma música para cada estrofe. A mesma técnica encontra-se no referido entremez *D. Brazília e o perequito*, onde o “landumzinho” final é tratado desta maneira, à semelhança do final *en vaudeville* da tradição teatral francesa.

Quando Fabrício se queixou, em *Casquilharia por força*, das “modinhas infernais” (1781, 3), como já se referiu, o velho contrastava estas “sem savorias indignas” com o seu tempo, quando sua mulher, a mãe das meninas, cantava “Belerma misera”, referência a uma das canções na ópera portuguesa *Vida do D. Quixote de la Mancha* (Ato I, cena 7), com texto de António José da Silva (“o Judeu”), notável pelo seu uso do verso esdrúxulo. Esta mesma canção é citada também na pequena peça *Figurão de peraltice* (1787, 8), mais uma vez para contrastar com as canções modernas. Infelizmente, a música daquela que foi evidente uma canção bastante popular não se conservou.

O interesse continuado pelas óperas de António José, na década de 1780, é demonstrado num outro entremez, sem autor ou título, conservado em manuscrito entre os documentos da Real Mesa Censória, datado de 1782¹⁵ (Perkins 2000, 3). Nesta peça duas filhas que tomam conhecimento da perda do seu pai, durante uma viagem no estrangeiro, em vez de porem luto, entendem encenar a ópera *Encantos de Medeia*, convidando os namorados para participar nos papéis dos galãs. O pai afinal não morreu e, ao chegar e descobrir este entretenimento vergonhoso, vai buscar o Alcaide. Tudo termina de forma feliz com as filhas a casarem-se com os namorados para salvar a reputação da família.

A prática de encenar óperas ou comédias em casa quando se deveria estar de luto surge igualmente em *A arte de tourear, ou o filho cavalleiro*, “pequena peça” de José Daniel Rodrigues da Costa. O filho em questão,

¹⁵ *P-Lant* Real Mesa Censória, caixa 324: 2292 (12).

Lélio, conta: “Logo que morreo nossa Mã, passados alguns dias fizemos em caza a Comedia de *Artaxerxes*, em que eu entrei, mais ellas [as irmãs]” (1787, 8-9). A *Artaxerxes* em questão será uma versão da ópera *Artaserse*, com texto de Pietro Metastasio. Numa outra peça do mesmo autor, *A casa da opera dos bonecos* [sic], o enredo desenrola-se durante os preparativos de uma montagem por bonecos também de *Artaserse*. Tal como no caso de António José, as óperas de Metastasio continuaram a fazer parte do “conhecimento geral” do público.

No entremez *As indústrias de Galopim, ou o mágico fingido*, já referido, a criada Lesbina finge de louca, assumindo vários papéis. A certo momento entra em cena vestida de guerreiro e canta “Perfidi jache invitta”, facilmente reconhecível como a ária “Perfidi, già che in vita”, do texto metastasiano *Demofonte* (Ato II, cena 10). Infelizmente, o impresso (como sempre) não indica o compositor da música.

As partituras e partes cavas conservadas

Embora tenha sobrevivido apenas uma percentagem diminuta das partituras e partes cavas (instrumentais e vocais) compostas para este repertório teatral, durante os últimos vinte anos, progressivamente, foi sendo identificado um número suficiente – na verdade, quase sempre fragmentos incompletos – de modo a permitir estabelecer pelo menos as problemáticas inerentes à música deste repertório, apesar de apenas em alguns casos as resolver. No fundo, as dificuldades são duas: primeiro, as faltas no material conservado; segundo, o desencontro entre as partituras e partes existentes e as peças teatrais a que pertencem.

As faltas afetam sobretudo dois aspetos: em primeiro lugar, a ausência física de partes vocais ou instrumentais nos casos em que se conservaram apenas partes cavas sem qualquer partitura da(s) cantoria(s) no seu todo, e/ou quando o que existe é apenas *um* número de uma peça que terá tido vários; em segundo lugar, quando o material não possui informação suficiente para permitir a sua identificação.

A falta de partes individuais pode criar uma situação mais grave ou não tanto. Por exemplo, se existir a parte da(s) voz(es), primeiro violino e baixo, será possível, em muitos casos, reconstituir, de forma satisfatória, outras partes instrumentais, tais como o 2.º violino, viola, oboés ou trompas – instrumentos cuja função é sobretudo a de enriquecer a harmo-

nia. Pelo contrário, sem o primeiro violino ou voz, por um lado, e o baixo, por outro, a música carece, respetivamente, da sua estrutura melódica e harmónica, muitas vezes impossibilitando qualquer tentativa de reconstituição da partitura. No caso da ausência de partes vocais, a viabilidade de reconstituição depende muito da disponibilidade do texto, pois sem texto não se pode compor uma parte vocal. Assim, o pequeno conjunto de fragmentos de música teatral conservado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra¹⁶, proveniente do Teatro do Salitre na década de 1780 e inícios de 90, quando Marcos Portugal foi diretor musical neste teatro, inclui algumas cantorias reconstituíveis mas outras não.

No entanto, mesmo nos casos em que seja viável um restauro, acontece com frequência não ser possível identificar a que peça uma determinada partitura ou fragmento pertence, pois o material conservado não fornece a informação necessária. Não indica o seu título ou género, nem a personagem que canta – apenas o nome do cantor que a executou ou uma personagem genérica como “lacaia”, uma tipologia de papel existente em bastantes peças¹⁷. Este problema surge também especificamente com a música de uma farça de João José Baldi, uma partitura autógrafa completa conservada na Biblioteca Nacional de Portugal¹⁸, com música de elevada qualidade e interesse musical. Na página de rosto não consta o título, apenas a palavra “Farça” e a data de 1809, enquanto as vozes são identificadas pelos nomes dos seus intérpretes e não pelos papéis que desempenharam. Apesar de ter consultado várias dezenas de textos de aproximadamente esta data, não foi possível identificá-la, impossibilitando assim a encenação da respetiva farça com esta música.

Se o caso da farça de Baldi nos apresenta um beco sem qualquer saída, resultante da falta de identificação do título na partitura, ou das personagens, igualmente frustrante, embora mais facilmente remediável, é o caso de uma partitura devidamente identificada, mas o texto literário da(s) sua(s) cantoria(s) não corresponder de todo, ou corresponder apenas muito pontualmente, ao texto da respetiva peça. Entre as partituras e par-

¹⁶ Com as cotas MM 986 e 987. Agradeço a Ricardo Bernardes por me ter chamado a atenção para este material.

¹⁷ Entre as cantorias conservadas em MM 987, por exemplo, duas são cavatinas para uma “Lacaya”, sem qualquer informação adicional.

¹⁸ M.M. 319//6, disponível online: <http://purl.pt/29150> (última consulta 20/12/2017).

tes existentes no Arquivo Musical do Paço Ducal, em Vila Viçosa, provenientes da chamada “Ópera Nova” ou “Teatro de Manuel Luiz” no Rio de Janeiro, até ao seu encerramento em 1813, existem vários entremezes e farças que ilustram o problema de extremo desencontro.

No caso de *A dama astuciosa* de José Palomino, por exemplo, não há qualquer relação textual com a peça homónima, do Pe. José Manuel de Abreu e Lima (1764?-1835)¹⁹, embora nos pareça que as cantorias de Palomino se destinavam a esta farça²⁰. Quanto a o *Entremez da marujada* de Bernardo José de Sousa Queiroz, apenas dois números correspondem à peça homónima da autoria de José Daniel Rodrigues da Costa (Costa, 1798)²¹.

Num outro caso ainda, *O gato por lebre*, de António José do Rego, a partitura autógrafa (datada de Teatro do Salitre, 1804) e partes cavas (copiadas no Rio de Janeiro) têm cinco números, nenhum dos quais consta das edições impressas (sem data e 1840), enquanto a única cantoria indicada nas edições não se encontra na partitura e partes. Na encenação desta peça realizada em 1994, no âmbito de Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura, foi necessário identificar momentos dramaticamente possíveis para a inserção das cantorias conservadas, cortando a cantoria do texto impresso, devido à inexistência da música correspondente²².

Todavia, de vez em quando, é possível demonstrar uma correspondência exata, mesmo que seja necessária uma pesquisa prolongada para a confirmar. É o caso de uma cantoria da farça *O eunuco*, de António Xavier Ferreira de Azevedo. Como se pode verificar através da edição impressa, a peça começa com uma espécie de serenata, cantada por dois homens

¹⁹ O texto foi editado, mas não se encontrou qualquer exemplar completo. Na Biblioteca da Ajuda existe um exemplar, parcialmente impresso mas com o acréscimo, em manuscrito, do que falta, *P-La* 154-IV-1 (6); foi conservado um manuscrito em *P-Cul* JF 5-8-7.

²⁰ *A marujada* está dispersa nas cotas G prática 86h, 86i, 86l e 117.29; *A dama astuciosa* está dividida entre G prática 83 e 117.22.

²¹ Rogério Budasz, que tem investigado a atividade e produção de Sousa Queiroz há bastantes anos, numa comunicação proferida no colóquio “Português: palavra e música”, realizado em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, a 12-14 de dezembro de 2016, demonstrou ainda que os textos de mais duas das cantorias são de Domingos Caldas Barbosa, tirados da sua farça *A vigância da cigana*, sendo os restantes de autor desconhecido.

²² A produção, encenada por Jorge Listopad, realizou-se na Central Tejo (atual Museu da Eletricidade), em setembro de 1994, usando a edição preparada pelo presente autor, por encomenda de Lisboa 94.

contratados pelo “Velho de Cabelleira”, Manoel Sôlho, mas cujo texto não se imprimiu (ver Fig. 2). Em Vila Viçosa existe uma canção para duas vozes masculinas do compositor luso-brasileiro Fortunato Mazziotti em cujo frontispício se lê “Modinha do Entremez / dos Eunucos [...]”²³. A questão é se esta modinha corresponde, de facto, ao dueto cantado no início da referida peça. Para além das edições impressas, existem dois manuscritos do texto: um na Bibliothèque nationale de France e outro na coleção teatral da Sala Dr. Jorge de Faria, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra²⁴. Este último, e apenas este, acrescenta o texto do dueto cantado, o que permite confirmar que a modinha de Mazziotti corresponde ao dueto referido no início desta peça.

(Uma versão preliminar deste texto foi publicada na revista online *Plural Pluriel*, n.º 10, sem paginação: <http://revue1-13.pluralpluriel.org/> - última consulta 1/11/2017.)

²³ Com a cota G prática 21.2. Repare como a edição impressa do texto designa o género da peça por “farça”, enquanto o da partitura é “entremez”.

²⁴ Respetivamente, com as cotas: Manuscrits Portugais 88 e JF 5-9-33.

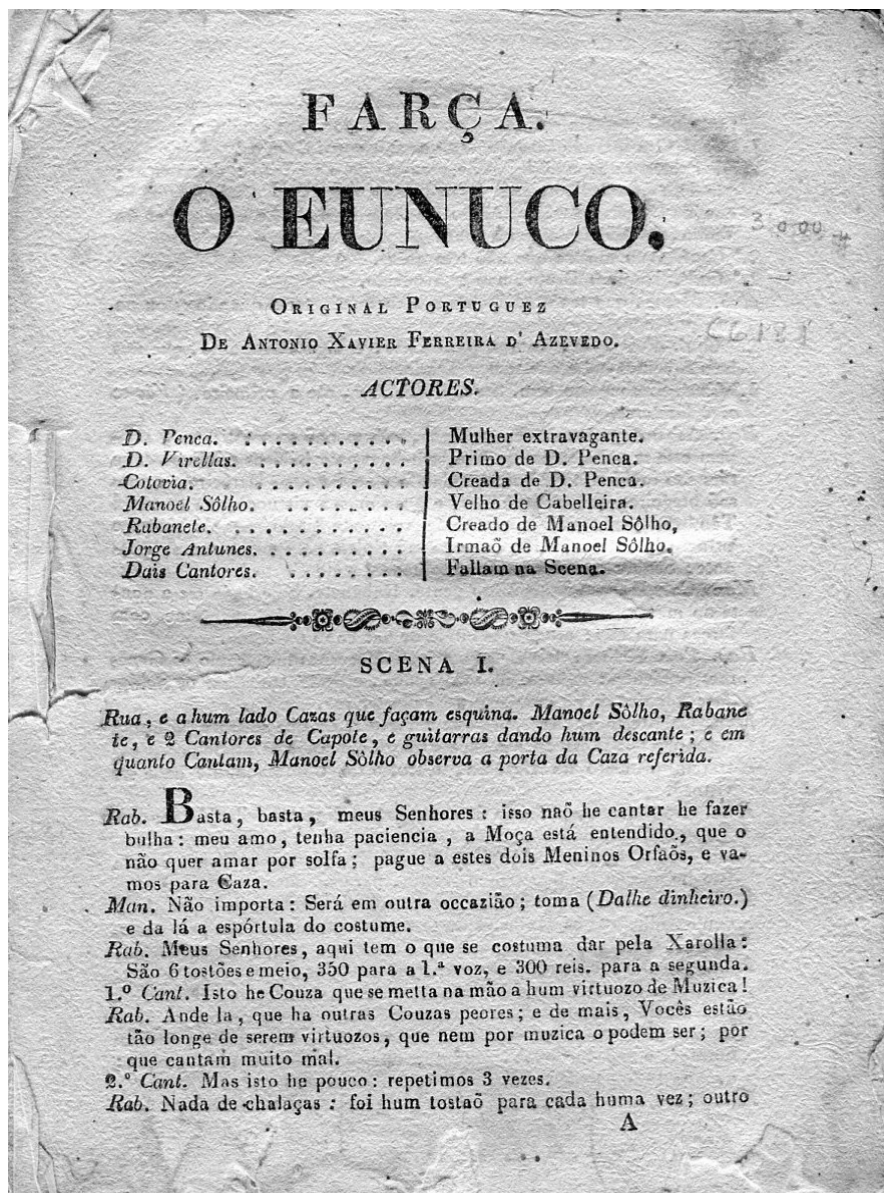


Fig. 2. *Farça. O Eunuco*, de António Xavier Ferreira de Azevedo (sem data [ca. 1810]). A indicação cénica inicial refere “2 Cantores de Capote, e guitarra dando hum descante”, seguida de um diálogo em que se discute o honorário a pagar.

(Folheto, coleção do autor.)

Bibliografia

- Astúcias de Mengoto*. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1785.
- A astuciosa ideia, com que o criado enganou o amo para o casamento do peralta, que se fingiu velho, e inimigo de jogar o entrudo*. Lisboa: Offic. de Felipe Jozé de França e Liz, 1790.
- AZEVEDO, António Xavier Ferreira de. *Farça O eunuco*. [Lisboa]: Typ. De Mathias Joze Marques da Silva, s.d.
- BARATA, José Oliveira & PERICÃO, Maria da Graça. *Catálogo da literatura de cordel*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- BERNARDES, Ricardo. *The musical farça “A salaia namorada” by António Leal Moreira and Domingos Caldas Barbosa in the context of late eighteenth-century opera in Portugal*. Ph.D. dissertation. University of Texas at Austin, 2012.
- BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América portuguesa – ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822): convenções, repertório, raça, género e poder*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008.
- O çapateiro prudente*. Lisboa: Officina de Manoel Coelho Amado, 1773.
- Casquilharia por força*. Lisboa: Officina de Domingos Gonsalves, 1781.
- O castigo bem merecido á peraltice vaidoso*. Lisboa: Officina de Antonio Gomes, [1792?].
- COSTA, José Daniel Rodrigues da. *Os destemperos de hum bazófia, jocosos, e exemplares*. Lisboa: Officina de Manoel Coelho Amado, 1777.
- _____. *Esparrella da moda, pequena peça critica, e moral, foi representada no Theatro do Salitre, onde mereceo toda a aceitação: parte primeira*. Lisboa: Officina de Domingos Gonsalves, 1784.
- _____. *A arte de tourear, ou o filho cavalleiro*. Lisboa: Of. de Simão Thaddeo Ferreira, 1787.
- _____. *A casa de opera dos bonecos*. In *Theatro comico de pequenas peças*. Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1797.
- O critico ignorante*. Lisboa: Officina de Domingos Gonsalves, 1787.
- A defeza das madamas á favor das suas modas, em que deixaõ convencida a paraltisse dos homens*. Lisboa: Officina de Antonio Gomes, 1792.
- A desordem dos noivos de oito dias*. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa, 1791.
- As dezordens do peralta*. Lisboa: Officina de Filipe da Silva e Azevedo, 1774.
- O divertimento das noites de inverno*. Lisboa: Off. de Francisco Sabino dos Santos, 1779.

- D. Brazilia, e o perequito ou a mulher extravagante*. Lisboa: Officina de J. F. M. Campos, 1816.
- Entremez para o Natal*. Lisboa: Officina de Francisco Sabino dos Santos, 1772.
- Esganarelo, ou o casamento por força*. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa, 1769.
- A estalagem*. Lisboa: Offic. De Francisco Sabino dos Santos, 1779.
- Figuraõ da peraltice*. Lisboa: Officina de Felipe da Silva e Azevedo, 1787.
- A floreira*. Lisboa: Offic. da Viuva de Ignacio Nogueira Xisto, 1774.
- O galego surdo*. Lisboa: Officina de Caetano Ferreira da Costa, 1773.
- GARÇÃO, Pedro Antonio Correa. *Obras poéticas de Pedro Antonio Correa Garção, dedicadas ao illustrissimo, e excellentissimo Senhor D. Thomaz de Lima e Vasconcellos Brito Nogueira Telles da Silva [...]*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1778.
- As industrias de Galopim, ou o magico fingido*. Lisboa: Officina de António Gomes, 1790.
- O gato por lebre*. Lisboa: Officina de Filipe da Silva e Azevedo, s.d. [178...].
- _____. Lisboa: Typ. de Mathias Joze Marques da Silva, s.d. [1840?].
- _____. Lisboa: Typ. de Mathias Joze Marques da Silva, 1840.
- Industrias de Lesbina*. Lisboa: Officina de Francisco Sabino dos Santos, 1773.
- [LIMA, José Manuel d'Abreu]. *A dama astuciosa composta por J. M. A. L.* s.l.: s.t., s.d. (exemplar incompleto, com as partes em falta acrescentadas em manuscrito: Lisboa, Biblioteca da Ajuda: cota 154-IV-1 N.º 6).
- As linguas, ou derrota de hum velho louco*. Lisboa: Offic. da Viuv. de Ignacio Nog. Xisto, 1772.
- MARÍN, Juan María. *La revolución teatral del Barroco*. Madrid: Anaya (Biblioteca Básica de Literatura), 1990.
- MORAIS, Manuel (ed.). *Domingos Caldas Barbosa: Muçica escolhida da Viola de Lereño (1799)*. s.l. [Lisboa]: Estar, 2003.
- O medico, e boticário*. Lisboa: Officina de Manoel Coelho Amado, 1768.
- A mulher reformada, e o marido satisfeito, obra alegre, moral, e recreativa*. Lisboa: Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1785.
- Os namorados extravagantes*. Lisboa: Officina de Caetano Ferreira da Costa, 1772.
- NERY, Rui Vieira. “«E lhe chamam a nova corte»: a música no projecto de administração colonial iluminista do Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1774)”. In Maria Elizabeth Lucas & Rui Vieira Nery (coord.), *As*

músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, 255-332.

Os noivos de um mez. Lisboa: Officina de Domingos Gonsalvez, 1786.

Novo entremez para se apregoar garganteado, e repinicado A ramalbeta da secia, dando pasto de escarneo a hum estudante peralta. Lisboa: Officina de Domingos Gonsalves, 1783.

O pai zeloso da honra. Lisboa: Officina de Lino da Silva Godinho, 1788.

As peraltas rafadas. Lisboa: Officina de Filipe da Silva e Azevedo, 1786.

A peregrina: que se representou no Theatro do Bairro Alto. Lisboa: Offic. de José da Silva Nazareth, 1770.

PEREIRA, Pedro António. *O caçador: entremez de Pedro Antonio Pereira, comico portuguez; representado no Theatro da Rua dos Condes no anno de 1779.* Lisboa: Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1780.

———. *O outeiro, ou os poetas afinados, por Pedro Antonio Pereira, comico portuguez.* Lisboa: Officina de Domingos Gonsalves, 1783.

PERKINS, Juliet. “A night at the opera: a glimpse at some eighteenth-century theatricals”. *Portuguese studies*, vol. 16, n°1, 2000, 1-17.

REBELLO, Manuel Coelho. *Musa Entretenida de Varios Entremeses.* Coimbra: Manoel Dias, 1658; 2.ª ed. Lisboa: Bernardo da Costa de Carvalho, 1695.

As Regateiras bravas. Lisboa: Offic. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1786.

O rustico desprezado. Lisboa: Officina de Francisco Sabino dos Santos, 1777.

As regateiras de Lisboa para a noite de Natal. Lisboa: Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1772.

A salaia fingida. Lisboa: Officina de Francisco Sabino dos Santos, 1777.

SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Teatro de cordel.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1922.

A scisma do velho poeta. Lisboa: Off. de Francisco Sabino dos Santos, 1778.

SELINUNTINO, Lerenio [= Domingos Caldas Barbosa]. *A salaia namorada.* Lisboa: Officina de Simão Thaddeu Ferreira, 1793.

SUTIL, Nuno Nisceno. *Musa jocosa entretenida de vários entremeses Portugueses, & Castelhanos [...].* Lisboa: Officina de Miguel Manescal, 1709.

O tutor namorado, ou as industrias das mulheres. Officina de Francisco Sabino dos Santos, 1779.

O velho peralta. Lisboa: Officina de Francisco Sabino dos Santos, 1776.

O velho surdo e poeta e das peraltas pobres, que para irem passear fizeram algibeiras de um ceiraõ, e duas canastras, o desastre que lhes succedeo a todos com o çapateiro rabugento. Lisboa: Offic. de Filippe da Silva e Azevedo, 1787.

VII

Os manuscritos de música teatral conservados no Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa – a ligação brasileira

Introdução

O Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa constitui um dos acervos musicais mais ricos de Portugal. Ao mesmo tempo, uma série de fatores tem dificultado o seu estudo e divulgação. Entre estes contam-se a sua distância de Lisboa (cerca de 200 quilómetros), as formalidades de acesso à Biblioteca que integra, pertencente à Fundação da Casa de Bragança, assim como as limitações do seu catálogo, *Catálogo dos Fundos Musicais*, assumidas parcialmente pelo seu organizador, o cónego José Augusto Alegria (Alegria 1989). É precisamente a problemática organização deste Arquivo e as consequentes fraquezas do catálogo que mascararam durante largos anos a natureza e proveniência de muitas das espécies da secção G prática (“Música profana manuscrita prática”, incluindo a música teatral), em particular três aspetos: a não-arrumação e daí a não-catalogação do substancial maço G prática 117; a separação de manuscritos que integram a mesma obra em dois ou mais maços distintos e a falta de cruzamento entre estes, sendo especialmente notórios os fragmentos encontrados no maço G prática 117 pertencentes a obras armazenadas principalmente noutros maços; e a identificação e descrição apenas parciais, e às vezes equivocadas, de grande parte das obras, especialmente as obras de música teatral¹.

A existência de obras oriundas do Brasil na secção G prática não constitui em si uma novidade. Foi precisamente o *Catálogo* do cónego Alegria que alertou para os manuscritos de três obras da autoria do insigne compositor carioca, o Pe. José Maurício Nunes Garcia, mestre da Capela Real durante a permanência da corte portuguesa no Rio de Janeiro, entre 1808 e 1821: as duas obras ocasionais, *Ulissea* (G prática 13) e *O triunfo da*

¹ Vejam-se as duras críticas de Alvarenga (2012), 66-67.

América (G prática 15, com fragmentos nos maços G prática 86g e 117.35), assim como o Final do Entremez *Manoel Mendes* (G prática 14, com fragmentos no 117.76). O *Catálogo* revelou igualmente a existência de obras ocasionais compostas no Brasil por Fortunato Mazzotti – que se mudou de Lisboa na sequência da transferência da capital portuguesa para o Rio². Contudo, a hipótese de existir neste Arquivo um *corpus* considerável de fontes teatrais brasileiras perdeu força pela existência igualmente de provas aparentemente irrefutáveis (pelas referências explícitas aos teatros, pelo repertório composto para estes teatros, pela grafia de copistas que trabalhavam nos mesmos) de um número significativo de partituras e partes cavas ter a sua origem direta ou indiretamente em Lisboa: nos teatros reais (sobretudo os da Ajuda e de Salvaterra), do Teatro de S. Carlos ou noutros teatros públicos, tais como os do Bairro Alto, da Rua dos Condes e do Salitre, casas em funcionamento no século XVIII e inícios do século XIX.

A certo momento, a presença de nomes, à partida, de cantores, entre os quais o de Joaquina Lapinha (de nome completo Joaquina Maria da Conceição da Lapa), cantora brasileira que passou vários anos em Portugal (entre 1791 e 1805), levou-nos a estudar diversos manuscritos em maior detalhe e a perceber que, ao contrário do que tínhamos acreditado, não pertenciam ao período em que esta viveu em Portugal. Eram anteriores ou posteriores, sendo os nomes que neles constavam de cantores conhecida-mente cariocas. Investigações intensas realizadas em 2007 e 2008 permitiram-nos cumprir duas tarefas. Em primeiro lugar, à luz da nossa experiência deste Arquivo ao longo de mais de vinte anos, assim como através de novas verificações, foi possível estabelecer de forma sistemática os cruzamentos entre obras divididas em maços distintos, arrumar o maço G prática 117 em mais de 120 maços separados (devidamente identificados e cruzados, sempre que necessário, com outros maços da secção G prática), o que nos permitiu elaborar um novo inventário de toda a música teatral até cerca de 1821, por ordem alfabética de título (Cranmer 2009). Por outro lado, através de anotações e sobretudo a partir de um estudo pormenorizado das grafias, foi possível estabelecer, com algum grau de

² O *Elogio* (1811), (G prática 43), atribuído indevidamente a Marcos Portugal no *Catálogo*, e a *Cantata* (1810) e *Elogio* (1812), respetivamente G prática 19 e 20 (com fragmentos no G prática 117.50).

confiança, quais destas fontes tinham sido copiadas ou usadas no Rio de Janeiro, incluindo obras provenientes originalmente de Lisboa.

Paralelamente a este trabalho direto nas fontes musicais, procurámos fontes documentais sobre o teatro no Rio de Janeiro, na esperança de poder cruzar os dados provenientes das partituras e partes com representações teatrais conhecidas. Foram encontradas duas fontes utilizáveis: em primeiro lugar, uma fonte secundária, a *Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)*, de Paulo Kühl (2003), que nos fornece uma compilação dos dados disponíveis para o período 1808 a 1827, recorrendo, por sua vez, na medida do possível, às fontes primárias disponíveis, tais como libretos, partituras e jornais, e, na falta destas, a outras obras de referência de fiabilidade variável; em segundo lugar, um documento manuscrito, “Companhias Liricas no Theatro do Rio de Janeiro antes da chegada da Côrte Portuguesa em 1808”, memórias da autoria de Manoel Joaquim de Meneses escritas cerca de 1850, conservadas atualmente no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, que nos fornecem as seguintes informações preciosas:

No vice-reinado de Luis de Vasconcellos, [...] foi o theatro hum dos estabelecim[en]tos q[ue] lhe mereceo mais attenção; entre os cantores daquelle tempo distinguia hum de nome Pedro, vindo de Portugal, q[ue] era ao m[es]mo tempo excellente actor dramatico, e poeta, compositor de alguns entremeses jocosos: eraõ seus companheiros M[anu]el Ro[dri]gue[s] Silva, Lobatto, Ladisláo Benavenuto, comico bufo, Jose Ignacio da S[ilv]a Costa, e outros. [...] Entre as cantoras, distinguia-se Joaquina da Lapa, que passou a Europa e viajou, regressando alguns annos ao depois [...]; eraõ suas companheiras, Luisa, Paula, e outras, todas brasileiras, bem como os cantores, á excepção de Pedro [...].

Em relação à organização e repertório nesta fase, refere:

Luis de Vasconcellos [...] organisou huma companhia sob a direcção de [...] Antonio Nascentes Pinto, entusiasta de musica, q[ue] havia estado na Italia, e ouvido os grandes mestres dessa epoca, o qual por obsequiar o Vice-rei se encarregou dos ensaios, e traduzio em verso portugues, as pessos que então estavaõ em voga, como Chiquinha, Italiana em Londres, Italiana em Argel, Piedade de Amor e outras. Além das pessos líricas propriam[en]te ditas, todos sabem q[ue] as antigas comedias, eraõ intercaladas de arias, e duetos, taes como as de Antonio José, Labirintos de Creta: Variedades de Proteu, Precipícios de Faetonte, Alecrim e Mangerona, Encantos de Circe, &c[eter]a, e de outros autores, como a denominada D. João de Alvarado, tal era o gosto desse tempo.

O texto continua:

Com a retirada de Luis de Vasconcellos, continuou o impulso dado ao theatro nos Vice-Reinados de seus successores, e novos cantores e cantoras foram aparecendo, bem como novas pessas liricas, e entre elas, Nina, Desertor Frances e Desertor Hespanhol, tambem tradusidas; até q[ue] chegando de Portugal Joaquina da Lapa, deo novo impulso ao theatro. Alem dela existião as cantoras Fran[cis]ca de Paula, Maria Jacintha, Genoveva, Ignês, e Maria Candida; entre os cantores, M[anu]el Ro[drigues] Silva, Ladisláo, Luiz Ignacio, e Geraldo, musico excelente que ainda existe, e o celebre baixo profundo João dos Reis. Com esta comp[anhia] foraõ á cena Semiramis, Julieta e Romeu, Barbeiro de Sevilha, Ouro não compra amor, ou Louco em Venesa, outras pessas q[ue] talvez hoje difficil[men]te vaõ á cena, e estas pessas eraõ executadas em italianno [...]. Era esta companhia que existia quando chegou a Família Real [...]³.

Como adiante se verifica, estas duas fontes, especialmente as memórias de Manoel Joaquim Meneses, constituem pontos de cruzamento de inestimável importância.

O que se segue é um resumo dos conteúdos dos manuscritos musicais de óperas italianas, comédias e entremeses portugueses, assim como obras dramáticas ocasionais, para os quais existe prova, devidamente avaliada, de serem de proveniência carioca, ou que, sendo de proveniência portuguesa, passaram pelo Rio de Janeiro.

Estes manuscritos dividem-se naturalmente em dois grupos cronológicos distintos. O primeiro corresponde ao vice-reinado de Luís de Vasconcelos e Sousa, de 1778 a 1790 – a “década de 1780”; o segundo aos anos medeiam o regresso ao Brasil de Joaquina Lapinha, cerca de 1805, até à inauguração do Real Teatro de São João, em 12 de outubro de 1813. O único teatro no Rio de Janeiro em funcionamento ao longo destes dois períodos pertencia a Manuel Luiz Ferreira, tendo sido conhecido por vários nomes: Opera Nova ou Casa da Ópera e, a partir da chegada da corte portuguesa, Teatro Régio ou Real Teatro. Embora um número reduzido de manuscritos da secção G prática possa ser datado aos anos entre estes dois períodos (ca. 1790 a ca. 1805), em todos os casos em que foi possível comprovar a sua proveniência, esta acaba por ser portuguesa,

³ Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional: cota L.4, P.2, n.20. Foram mantidas a pontuação, ortografia e sublinhado originais. Agradecemos a Rogério Budasz por nos ter alertado originalmente para esta fonte preciosa. O texto completo foi publicado numa transcrição diplomática em Budasz (2008), 248-249 (Apêndice 8).

sem qualquer indicação de uso no Rio de Janeiro durante estes anos e, assim fora do âmbito das fontes aqui em consideração.



Fig. 1. Rio de Janeiro: o Palácio Imperial (centro), construído originalmente para o Vice-Rei e usado pela Família Real Portuguesa durante a sua permanência na capital brasileira (1808-21). O edifício grande do lado esquerdo é o teatro de Manuel Luiz Ferreira.

(Litografia de Louis Aubrun, in Frond, V. & Ribeyrolles, C. *Brazil pittoresco*, Paris, Lemercier, 1861, gravura 41.)⁴

Fontes do período 1805 a 1813

Visto que as fontes do segundo período nos fornecem mais dados verificáveis e daí uma visão mais clara da natureza e problemáticas que surgem destas fontes, é com estas que se começa. Os manuscritos pertencentes a este grupo são bastante variáveis em termos do seu repertório, proveniência original, suporte físico (tipos de papel) e estado de conservação.

⁴ Mais uma vez agradecemos a Rogério Budasz por nos ter chamado a atenção para esta litografia.

No que diz respeito ao repertório, trata-se de óperas italianas (traduzidas ou não para português, conforme o caso), obras ocasionais (cantatas e elogios compostos para celebrações reais, em italiano e/ou português) e entremeses ou farças, ou números avulsos de um ou outro destes géneros. Em alguns casos existem a partitura (autógrafa ou cópia) e as partes cavas vocais e instrumentais correspondentes. Noutros, conserva-se apenas a partitura ou uma ou mais partes cavas, completas ou fragmentárias. Os papéis usados são italianos e, mesmo nos casos em que o material foi escrito comprovadamente no Rio, os papéis são dos mesmos fabricantes encontrados em Portugal nesta época. A sua condição física é bastante variável, tendo uma percentagem significativa sido atingida pela traça e especialmente pela humidade, com danos por vezes irreparáveis.

Por uma questão de conveniência, segue-se uma espécie de “elenco expandido” de algumas das partituras e partes cavas mais significativas, dividido conforme a proveniência das espécies em causa. Esta organização permite expor o leque de origens destas fontes e esclarecer assim as ambiguidades a este respeito presentes em diversos manuscritos.

No que se refere às obras compostas por compositores ativos na capital brasileira neste período, existem no Arquivo Musical exemplos de todos os géneros referidos. A única ópera italiana é *Zaira*, de Bernardo José de Sousa Queiroz (G prática 45⁵, 91f e 117.17), da qual se conservam algumas partes vocais e as de todos os instrumentos. A partitura correspondente encontra-se na Biblioteca da Ajuda (cota 48-II-36 e 37). Ao que parece, foi composta para o Real Theatro, para a celebração do aniversário da rainha D. Maria I (17 de dezembro), em 1808 ou em 1810.

Do mesmo autor existem partes cavas para o entremez da *Marujada* (G prática 86h, 86i, 86l e 117.29). Para outros entremeses conservaram-se igualmente o já referido final de *Manoel Mendes*, com música do Pe. José Maurício Nunes Garcia, e uma modinha destinada a *O Eunuco*, com música de Fortunato Mazziotti (G prática 21.2, partitura autógrafa e partes). Um coro final da autoria do cantor carioca João Sabino (G prática 88f e 88m, partitura e partes) parece pertencer igualmente a *O Eunuco*. O coro *A defesa de Saragoça*, mais uma vez de Mazziotti (G prática 84a, partitura autógrafa e partes) foi composto para o drama em 3 actos *Palafox em Saragoça, ou, a*

⁵ Atribuída incorretamente a Marcos Portugal.

batalha de 10 de Agosto do anno de 1808, do dramaturgo popular português António Xavier Ferreira de Azevedo (autor igualmente do texto de *Manoel Mendes* e de *O Eunuco*)⁶.

Das obras compostas no Rio, especialmente característicos são os elogios dramáticos e outras obras ocasionais, destinados a celebrar aniversários e dias onomásticos de membros da família real, e cantados tipicamente no final do espectáculo depois do desfraldar de um transparente com o retrato da pessoa real celebrada. Pertencentes a esta categoria são as obras citadas, a seguir, no quadro I. Em todos os casos conserva-se uma partitura autógrafa e partes cavas correspondentes, geralmente completas.

Compositor	Título/designação	Ano, data, evento, pessoa real	Cota
José Maurício Nunes Garcia	<i>Ulissea</i>	1809, 24 junho, dia onomástico, D. João (Príncipe Regente)	G prática 9
José Maurício Nunes Garcia	<i>O triunfo da América</i>	1810, 13 maio, aniversário, D. João	G prática 15.1, 15.2, 86g, 117.35
Fortunato Mazziotti	Elogio	1811, 17 dezembro, aniversário, D. Maria I	G prática 43
Fortunato Mazziotti	Elogio	1812, 17 dezembro, aniversário, D. Maria I	G prática 20, 117.50
Fortunato Mazziotti	Elogio	?, 12 outubro, aniversário, D. Pedro (Príncipe Real)	G prática 21.1

Quadro I. Obras ocasionais compostas no Rio de Janeiro (1809-ca. 1812) e conservadas no Arquivo Musical do Paço Ducal

Outro manuscrito relevante de uma obra ocasional é a partitura (cópia provavelmente de apresentação) de uma Cantata de Fortunato Mazziotti (G prática 19) para execução nos desposórios da Infanta D. Maria Teresa com o Infante espanhol D. Pedro Carlos, Príncipe das Astúrias, ocorridos em 13 de maio de 1810, o aniversário do Príncipe Regente, D. João⁷.

⁶ Curiosamente, a primeira edição de *Palafox em Saragoça* saiu na Bahia (Salvador), em 1812, com edições em Lisboa publicadas apenas posteriormente. Existe um exemplar da primeira edição na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

⁷ Em relação a este evento e a música associada, veja-se o capítulo XII deste livro, pp. 242-243.

Podemos dividir o material provindo do Portugal metropolitano em três grupos conforme o seu local de origem: dos teatros reais, do Teatro de S. Carlos, de teatros lisboetas populares. O único caso comprovado de material oriundo dos teatros reais constitui, por isso mesmo, um ponto de interesse excecional, visto desconhecer-se qualquer exemplo de material dos teatros reais que tenha sido reutilizado diretamente num teatro público em Lisboa.

Na capital portuguesa existia uma distância formal entre os teatros reais e os da cidade, com funcionamentos completamente distintos. No Rio, esta divisão não podia manter-se da mesma forma, pois o teatro de Manuel Luiz, o único existente na cidade e fisicamente junto ao palácio do Vice-Rei (Real durante a estada da família real), servia tanto para representação oficial como para entretenimento popular. Acontece que nas partes cavas vocais da ópera *La modista raggiratrice*, de Giovanni Paisiello (G prática 61 e 117.11), na primeira página, consta o nome da personagem (como cabeçalho, no centro), o cantor da produção realizada no teatro real de Salvaterra, no Carnaval de 1792 (no canto superior direito)⁸, e o cantor no Rio de Janeiro, *ca.* 1808 (no canto superior esquerdo). Estes são citados, a seguir, no Quadro II, com a ortografia encontrada na fonte:

Cantor no Rio de Janeiro	Personagem	Cantor em Salvaterra, 1792
[Joaquina] Lapinha	Madama	Sig. ^r Angelelli
Snr. ^a Fran. ^{ca} [de Paula]	Ninetta	Sig. ^r Capranica
Snr. ^a Maria Candida	Chiarina	Sig. ^r Bartolini
Snr. Luis Ignacio [Pereira]	Mitridate	Sig. ^r Capellanni
Snr. Geralde [Ignacio Pereira]	Gianferrante	Sig. ^r Forlevessa
Snr. M. ^{el} [Rodrigues da Silva]	[D. Gavino]	Sig. ^{re} Mana
Snr. Ladisláo [Benvenuto]	[Ciccolo]	Sig. ^r Botticelli

Quadro II. Intérpretes das personagens de *La modista raggiratrice* em Salvaterra (1792) e no Rio de Janeiro (*ca.* 1808)

⁸ As partes não fazem qualquer referência explícita a Salvaterra, mas conhecem-se os nomes dos intérpretes e os papéis correspondentes através do libreto impresso.

Várias obras têm a sua origem no Teatro de São Carlos, uma proveniência verificável sobretudo pela grafia de copistas associados a este teatro, especialmente a de Joaquim Casimiro da Silva, o seu copista principal. No entanto, nos mesmos maços, encontram-se igualmente partes cavas ou secções de partituras na mão de outros copistas comprovadamente cariocas. Mais raramente consta o nome de um ou outro cantor brasileiro. As óperas pertencentes a este grupo são *La molinara ossia l'amor contrasto*, de Paisiello (G prática 28, 62, 90a e 117.12), *Il fanatico in Berlino*, do mesmo autor (G prática 34 e 117.77), *Il disertor francese*, de Giuseppe Gazzaniga (G prática 8 e 117.6, incorrectamente atribuído a António Leal Moreira no *Catálogo*), *Il seraglio d'Osmano*, igualmente de Gazzaniga (G prática 22 e 117.67) e *L'Argenide o sia il ritorno di Serse*, de Marcos Portugal (obra bastante dispersa, G prática 28, 44, 90b, 91a, 91b, 91c e 117.15). A ópera *L'oro non compra amore*, de Marcos Portugal foi representada no Teatro Régio para celebrar o aniversário da rainha D. Maria I, em 17 de dezembro de 1811. É muito possível que a partitura do ato II desta ópera (G prática 39), assim como o ato I que se encontra no Fundo da Casa da Alorna e Fronteira (Ms. 73) do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, e do qual foi separada, tenha sido usada para esta produção, mas não se encontra qualquer indício, em concreto, nas páginas do manuscrito.

Três obras ocasionais também provêm do Teatro de S. Carlos, tendo sido reutilizadas no Rio: uma cantata anónima sem título, mas datável de 1808-1809 pelo conteúdo do texto (G prática 52 e 117.46), uma *licenza* de António Leal Moreira, maestro do S. Carlos de 1793 a 1799, (G prática 88a), e o chamado Elogio “da Senhora Rainha” de Marcos Portugal (G prática 42, 84e e 117.73).

Este último teve uma “carreira” curiosa, que se pode reconstituir parcialmente através de características próprias do manuscrito e parcialmente através de outras fontes, nomeadamente libretos. Foi composto originalmente para terminar um espectáculo em louvor do Príncipe Regente, que se realizou em 11 de novembro de 1801 para celebrar a paz assinada havia pouco tempo, entre França e Portugal, na sequência da Guerra das Laranjas. A obra principal representada nesta ocasião foi a ópera *Gli Orazi e i Curiazi*, de Domenico Cimarosa, cujo fim trágico foi alterado para acomodar este elogio, cantado pelos célebres cantores, o *castrato* Girolamo Crescentini e a *prima donna* Angelica Catalani. Foi reuti-

lizado subsequentemente, no Teatro de S. Carlos, no ano seguinte, no aniversário da rainha D. Maria, com ligeiras alterações ao texto para se adaptar à ocasião (daí o título Elogio “da Senhora Rainha”). A certa altura, a partitura passou para o Rio de Janeiro. Aqui sofreu mais adaptações, nomeadamente a tradução do italiano original para português e a restituição do louvor ao Príncipe, o que deixa implícita a sua reutilização para o aniversário ou dia onomástico do Príncipe Regente. Nesta última ocasião foi cantado, segundo a partitura, por Manoel Rodrigues da Silva e Joaquina Lapinha⁹.

Duas *farças* provenientes de diferentes teatros alfacinhas ilustram excecionalmente bem as ambiguidades intrínsecas em algumas das fontes deste acervo e as dificuldades provocadas pela dispersão de fragmentos em maços distintos, para além, mais uma vez, da necessidade do apoio de fontes adicionais exteriores ao Paço Ducal. A primeira é *O gato por lebre*, com música de António José do Rego (G prática 12 e 117.27). A partitura é autógrafa e na sua página de rosto indica que foi composta para o Teatro do Salitre, em 1804. Existem igualmente partes cavas vocais e instrumentais correspondentes. Naquela da personagem Lesbina consta o nome de Joaquina Lapinha. À primeira vista, dada a sua presença ainda em Portugal nesta altura, seria lógico esta ter cantado o respetivo papel no Salitre. Acontece, no entanto, que a grafia das partes cavas é inteiramente da mão de copistas cariocas – o que só foi possível determinar à luz do estudo realizado sobre estes copistas. Mantém-se a hipótese de que Lapinha tenha cantado este papel, de facto, em Lisboa, tendo sido eventualmente responsável pela transmissão da partitura e partes para o Rio, mas, com a informação de que se dispõe atualmente, as bases para tais afirmações são apenas circunstanciais e bastante frágeis. O que se pode constatar com alguma convicção é que cantou este papel no Teatro de Manuel Luiz, no contexto de uma nova produção fluminense.

O outro caso é o de *O disfarce venturoso* (G prática 47, 86j, 89c, 89s e 117.49), sendo todo o material escrito provavelmente por copistas cariocas. O conjunto principal (G prática 47) é constituído por uma partitura contendo quatro das que foram originalmente cinco cantorias (como são designados os números musicais nos manuscritos do material fluminense),

⁹ Para mais detalhes, veja-se Cranmer (org., 2012), 315-321 (cap. XVI), onde o texto deste libreto é reproduzido integralmente em fac-símile.

mas pela sua numeração percebe-se que falta a 3.^a cantoria. Esta foi localizada entre os trechos soltos não-identificados num outro maço (86j). As cantorias 1, 2 e 4 são atribuídas a Marcos Portugal, enquanto as restantes carecem de atribuição. De facto, as quatro primeiras correspondem às quatro primeiras na *farça Quem busca lá fica tosquiado, ou O Conde de Fliqui-Floqui, e a Baroneza de Tiqui-Toqui*, com texto da autoria de Sebastião José Xavier Botelho, uma tradução próxima da *farsa veneziana L'equivoco in equivoco*, com música de Marcos Portugal. Na versão *O disfarce venturoso* os nomes das personagens foram alteradas e o final é novo, sendo pouco provável Marcos Portugal ter sido o seu autor¹⁰.

Existem outras obras cuja proveniência original é difícil de determinar, mas que, através de referências a cantores e/ou da sua grafia, se pode afirmar como sendo material também copiado para, e/ou usado, no Teatro de Manuel Luiz no período entre 1805 e 1813. Entre estas estão versões portuguesas das óperas *O barbeiro de Sevilha (Il barbiere di Siviglia)*, de Paisiello (G prática 27), que tem referências a João dos Reis Pereira, Geraldo Ignacio Pereira e Lapinha, e, *As damas trocadas (Le donne cambiate)*, de Marcos Portugal (G prática 46, 89d, 89i e 117.16), uma ária que, numa versão transposta, surge na grafia de um copista que trabalhava no Rio. A obra em português (mas provavelmente uma tradução de uma ópera italiana) com o título provisório de *Eurilia e Rodirio* – carece de título e atribuição – está numa mão carioca. O material é quase completo, mas até 2008 este facto estava completamente disfarçado devido à sua dispersão por doze cotas diferentes: 8, 88i, 88j, 88l, 89b, 89e, 89f, 90c, 90m, 91n, 91o e 117 (fragmentos entremeados em vários lugares antes da arrumação). Devido à dificuldade de consulta, todos estes fragmentos foram reunidos na nova cota, G prática 120. Uma análise cuidadosa do conteúdo do texto pode ajudar na identificação da obra, visto até agora os nomes das personagens, só por si, não terem resolvido esta questão.

O material do entremez *A dama astuciosa* (G prática 83 e 117.22), do espanhol José Palomino, que trabalhou no Teatro da Rua dos Condes na primeira década do século XIX, é bastante importante. Embora algumas das secções no maço G prática 83 estejam bastante danificadas pela humi-

¹⁰ As sucessivas transformações que sofreu *L'equivoco in equivoco*, entre a sua versão original como *dramma giocoso* italiano, em dois atos, e a *farça* portuguesa, em um ato, *O disfarce venturoso*, são desvendadas em detalhe em Cranmer (org., 2012), 203-210 (cap. VI).

dade (especialmente o coro final), as partes cavas no G prática 117.22, permitem suprir grande parte da perda, viabilizando uma reconstituição. Existe ainda um folheto com este título – num exemplar meio impresso/meio manuscrito conservado na Biblioteca da Ajuda (cota 154-IV-1 (6)). Contudo, as músicas previstas nesta versão são outras – um desencontro de um tipo habitual neste repertório, entre texto impresso e música, o que dificulta mas não impossibilita uma reconstituição viável em termos de encenação moderna¹¹.

Dos números soltos pertencentes à época 1805 a 1813, com texto quer em italiano, quer em português, todos sem indicação da obra a que pertencem e sem atribuição de compositor, “Calmati amato bene” (G prática 89n)¹² e “Mal que chegue o cavalheiro” (G prática 88d), fazem referência à cantora Maria Cândida; o dueto “Nel mirar” (G prática 117.55 – só existe a parte das trompas) refere Maria Jacinta¹³; e o coro “Oh ciel detiene” (G prática 84c, na parte do baixo do coro) menciona Luis Ignacio.

Fontes do período 1778 a 1790

Os manuscritos pertencentes a este segundo grupo são, na sua esmagadora maioria, conjuntos de partes cavas vocais e instrumentais. Em apenas três casos sobreviveu a partitura correspondente. Escritos em papéis de vários fabricantes de origem italiana, estas partes têm igualmente em comum a tendência para a tinta ser de cor castanha. Há vários copistas envolvidos cuja grafia, em alguns casos, se encontra em várias obras, sendo frequente encontrar a de três ou quatro deles numa determinada fonte. Infelizmente, com raras exceções, os conjuntos de partes estão incompletos, especialmente no que diz respeito às partes vocais, tornando difícil ou impossível, qualquer tentativa de reconstituição destes fragmentos. Apesar de alguns destes manuscritos terem sido atingidos pela humidade, no geral não sofreram tanto como alguns do período posterior.

¹¹ *O gato por lebre*, por exemplo, sofre de exatamente o mesmo problema, o que não impediu a elaboração de uma edição moderna, realizada pelo presente autor, que compatibiliza os elementos textual e musical. Foi encenado em 1994, no âmbito de Lisboa 94 – Capital da Cultura Europeia.

¹² O texto corresponde a uma ária em *Il furbo contra il furbo* (ato II), de Valentino Fioravanti.

¹³ A *festa teatral Il parnaso confuso*, com texto de Metastasio e música originalmente de Christoph Gluck termina com um dueto “Nel mirar”. Contudo, estas partes de trompa não são compatíveis com a música de Gluck, nem com outra versão de Giovanni Liberati.

Apenas três das obras conservadas contêm indicações inequívocas do seu uso no Rio de Janeiro: *L'italiana em Londra*, de Domenico Cimarosa, *La pietà d'amore*, de Giuseppe Millico, e um *Demofonte*, de autor anónimo. Mesmo nestes casos o seu uso no teatro de Manuel Luiz não é imediatamente óbvio, mas nos restantes manuscritos a evidência nem sequer chega a ser mais do que meramente circunstancial. Expõem-se alguns aspetos dos três casos confirmados, antes de nos debruçarmos mais genericamente sobre os outros. As duas primeiras correspondem a obras referidas por Meneses, citadas nas suas memórias, em cima¹⁴.

É importante sublinhar que *La pietà d'amore* (G prática 23 e 117.63) – uma espécie de “dramma per musica” ocasional, mais do que uma ópera propriamente dita – foi pouco representada após a sua estreia napolitana (1782): em Itália, apenas em Pádua (num teatro particular) e novamente em Nápoles (em ambos os casos em 1784), e fora de Itália, só em Lisboa (no Teatro da Ajuda, em 1783) e no Rio de Janeiro (provavelmente em 1786)¹⁵. Foram conservadas em Vila Viçosa, no maço G prática 23, a partitura, as partes cava instrumentais e uma parte cava vocal do soprano do coro (em italiano); e no maço G prática 117.63 as partes vocais da personagem Azem e do tenor do coro (ambas em português). Duas características das partes cava, em particular, comprovam, sem sombra de dúvida, este material ter sido o usado na produção carioca: em primeiro lugar, o uso da língua portuguesa nas partes vocais (G prática 117.63) – nesta altura, nos teatros reais em Portugal só se cantava em italiano, mas Meneses refere (na segunda citação acima), que, no tempo de Luís de Vasconcelos, Nascentes Pinto traduzia os textos de italiano para português; em segundo lugar, na parte cava de flautas encontra-se, a certo momento, entre duas árias, as palavras “Rec[itati]vo / de clarineta / de Pedro / T[acent]” – uma referência ao Pedro português, referido como Meneses (o cantor, ator e dramaturgo Pedro António Pereira), que terá cantado o papel de Azem. Mais uma vez, esta parte cava (com instruções em português) não poderá ter sido usada na produção lisboeta, visto que, por

¹⁴ A *Chiquinha* referida corresponderá a *La Cecchina*, de Niccolò Piccinni, enquanto *L'italiana in Algeri* terá sido um lapso. A ópera de Rossini com este título estreou-se em Veneza em 1813 e a única versão anterior, de Luigi Mosca, em Milão, em 1808.

¹⁵ Veja-se Cranmer (2016) para detalhes sobre o contexto original e o que se sabe sobre as produções em Lisboa e no Rio de Janeiro.

um lado, a orquestra não possuía clarinetes¹⁶ e quem cantou o papel de Azem não foi um Pedro, mas sim o italiano Vincenzo Marini.

O material pertencente a *L'italiana in Londra*, de Domenico Cimarosa, constitui uma fonte especialmente problemática em termos de proveniência e datação – uma tarefa dificultada pela sua dispersão em quatro maços distintos (G prática 35 (sobretudo), 90f, 91i e 117.9). No que diz respeito às partituras, existem duas do ato II e nenhuma do ato I. Uma, parcialmente danificada pela humidade, tem a mesma grafia da partitura de *La pietà d'amore*, como tem igualmente grande parte das partes cavas de G prática 35, e a da “clarineta” de G prática 117.9. (É de reparar mais uma vez o uso do clarinete, como em *La pietà d'amore*.) Este material terá sido usado no Rio na década de 1780. Pelo contrário, na lombada da segunda partitura consta a data de 1788 – referência ao seu uso no teatro de Salvaterra nesse ano –, existindo os restantes volumes da fonte a que este pertence na Biblioteca da Ajuda (cotas 47-I-42 a 44). Se chegou a ser usada no Rio, terá sido numa data posterior. De facto, há mesmo evidência do uso posterior deste material, pois a parte da personagem Livia (G prática 35) possui a grafia de um dos copistas ativos no Rio durante o período de 1805 a 1813. Não é propriamente surpreendente ter havido uma ou mais reposições, dada a enorme popularidade desta ópera quer em Lisboa¹⁷ quer nos restantes teatros europeus.

Embora não referida por Meneses, a terceira ópera encenada comprovadamente no Rio, é um *Demofonte*, com música de autor anónimo (G prática 51b, com um fragmento no 117.4). O texto, embora se baseie no *dramma per musica* de Metastasio, apresenta-se bastante alterado. Trata-se de uma fonte extremamente complexa, por um lado, por ter sido “cozinhada” com base em várias cantorias usadas previamente, e, por outro, pelo facto de ela própria ter sido utilizada mais do que uma vez, levando a certas modificações internas subsequentes.

Por problemáticas que sejam as questões textuais, o que interessa na presente discussão são as indicações de nomes de cantores existentes nas partes instrumentais. Encontra-se com bastante frequência, por exemplo, o

¹⁶ As partes para clarinetes foram adaptadas nesta produção para oboés ou fagotes, conforme o caso.

¹⁷ Para além da produção em Salvaterra (1788), *L'italiana in Londra* foi representada no Teatro da Rua dos Condes (1791) e pelo menos duas vezes em S. Carlos (1795 e 1800).

nome “Pedro” e, num dos casos, mesmo “Pedro António” – o Pedro António Pereira, já referido. Consta também frequentemente o nome “Joaquina”. Nas outras fontes deste espólio, a cantora Joaquina Lapinha nunca é referida por “Joaquina”, mas sim por “Lapinha”. No entanto, estas fontes são todas posteriores ao regresso da cantora ao Brasil. Supondo que não se trate de outra cantora, o que o manuscrito de *Demofonte* dá a entender é esta artista ter sido conhecida por Joaquina antes da sua deslocação para Portugal e por Lapinha depois. Também referidos neste material surgem os nomes de Sra. Luiza, Sra. Paula, Sra. Ignez, Sra. Ignacia e de um senhor, citado indiferentemente, como Manoelinho, Manoel ou Manoel Roiz [abreviatura de Rodrigues]. Todos estes nomes surgem nas memórias de Meneses. Não pode haver dúvidas, portanto, de estes manuscritos terem sido usados no Rio de Janeiro. Um aspeto importante neste material – nos recitativos das partes instrumentais, nos quais consta igualmente a parte vocal – é o texto ser sempre em italiano, como é o caso da única parte vocal conservada, a de Dircea. Pode ser que a língua italiana tenha sido usada excecionalmente no Teatro de Manuel Luiz mais cedo do que Meneses pensava¹⁸.

A lista de obras que Meneses cita para este período inclui certos lapsos. Para além da impossibilidade de ter ouvido *L’italiana in Algeri* na década de 1780¹⁹, deve acrescentar-se que António José da Silva foi autor de *Encantos de Medeia* e não de *Encantos de Circe*. Posto isto, existe também no Arquivo Musical do Paço Ducal material para três das obras não-líricas mencionadas para este período: duas das óperas (comédias declamadas com música) com textos de António José da Silva (“O Judeu”) – *As variedades de Proteu* (G prática 6, partes completas) e *Guerras do Alecrim e Manjerona* (G prática 7, partes instrumentais e partes vocais femininas) – e a comédia *D. João de Alvarado, o criado de si mesmo* (G prática 86b, material bastante incompleto, mas com mais alguns fragmentos no 117.23). O texto literário desta última comédia é geralmente aceite como sendo uma adaptação portuguesa de um original espanhol²⁰ elaborada por Nicolau Luiz da

¹⁸ Budasz (2016) aprofunda a análise desta fonte de forma convincente, chegando a conclusões semelhantes, mas bastante mais apoiadas e adequadas. Entendemos manter este texto como originalmente publicado, recomendando, contudo, a leitura do seu artigo.

¹⁹ Ver nota de rodapé 14.

²⁰ *Donde no hay agravios no hay celos y amo criado*, de Francisco de Rojas Zorrilla.

Silva, que colaborou como dramaturgo, tradutor e adaptador com o Teatro do Bairro Alto durante largos anos nas décadas de 1760 e 1770.

A peça *D. João de Alvarado* foi impressa pela primeira vez em Lisboa em 1782, embora representada provavelmente alguns anos antes. Um fator unificador nos manuscritos destas três obras é a grafia de um dos copistas, comum a todas, especialmente em *Guerras* e *D. João de Alvarado*, mas também numa folha solta da parte de violino de *Variedades*. A sua grafia é fácil de distinguir dos restantes copistas pela forma “em caracol” das suas claves de sol, sem traço vertical. Este copista, assim como outros encontrados em *Guerras* e *D. João de Alvarado* surgem igualmente nos manuscritos de várias outras obras, especialmente as que têm associações com Nicolau Luiz como tradutor/adaptador.

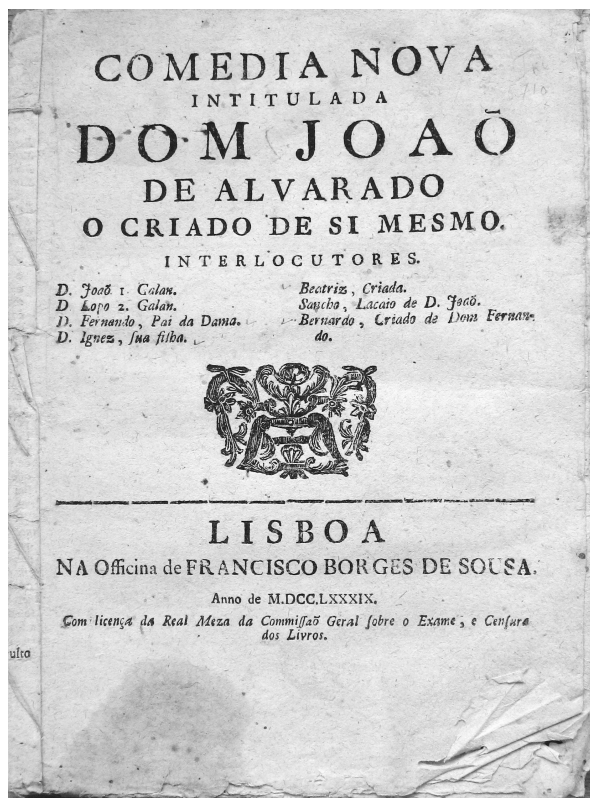


Fig. 2. Página de rosto da segunda edição da comédia *Dom João de Alvarado o criado de si mesmo*, Lisboa, Na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1789.

(Folheto, coleção do autor.)

Tratando-se de um caso bastante diferente (por não se tratar de uma obra referida por Meneses e por não ter ligação nem com Nicolau Luiz nem com o Teatro do Bairro Alto), existe uma parte vocal única, G prática 117.47, sem qualquer indicação de título ou autor (quer do texto, quer da música) – apenas o nome da personagem, “Constancia”, na página de rosto, e as cantorias, nas páginas seguintes. Normalmente, seria impossível identificar um fragmento com estas características, mas muito inesperadamente, localizámos as restantes partes desta fonte numa outra colecção (tudo menos a parte vocal de Constancia) – no espólio do falecido Maestro Filipe de Sousa, agora propriedade da Fundação Jorge Álvares, situada em Alcainça (Concelho de Mafra). Pertence a uma comédia intitulada *Ciganinha*, completamente desconhecida em Portugal – nunca chegou a ser impressa e não se encontram referências documentais – mas aparentemente popular no Brasil. Por exemplo, em Vila Rica (então capital de Minas Gerais, atual Ouro Preto) foi representada pela primeira vez em 1771, e ainda estava no repertório na década de 1790.

Por outro lado, também no espólio de Filipe de Sousa, encontram-se partes vocais e instrumentais para *Coriolano em Roma*, que igualmente não chegou a ser impresso, embora exista um texto manuscrito com este título, datado de 1784, na Biblioteca Nacional de Portugal²¹. Foi representado em S. Paulo, em 1770, e Vila Rica em 1771. Da parte vocal de Aurelio constam duas referências que a liga ao teatro de Manuel Luiz. No canto inferior direito está uma assinatura “Joze da S[ilv]a Lobatto”, provavelmente do copista, ou do dono do material, mas poderia também ser o Lobato que é referido por Meneses como cantor, e, no fim do “duetto d’lacaio”, a observação “cantou feio S.^r Ladislau”, sem dúvida o cantor deste nome mencionado pelo mesmo. Não pode subsistir qualquer dúvida de que pertenciam originalmente ao mesmo acervo, por um lado, as partes de *Ciganinha* e de *Coriolano em Roma* e, por outro, o material brasileiro conservado em Vila Viçosa.

Existem manuscritos no Paço Ducal de quase uma dezena de outras obras deste período com textos em português, umas mais completas do que outras: versões de óperas com texto de Metastasio – *Dido desamparada* (fragmentos no G prática 88c e 117.5; folheto impresso: Lisboa, 1762,

²¹ Com a cota COD. 1389//2. Contudo, os textos das cantorias conservadas no espólio de Filipe de Sousa não se encaixam obviamente no texto conservado na BNP.

1782), *Olimpiade* (G prática 117.13; folheto impresso, Lisboa, 1787) e *Demetrio* (G prática 85; esta tradução não foi impressa); música para comédias de Carlo Goldoni – [O Capitão] *Belizario* (G prática 117.20; folheto impresso: Lisboa, 1777, 1787, etc.), *A mulher amorosa* (G prática 117.30; folheto impresso: Lisboa, 1778), *A esposa persiana* (G prática 117.25; folheto impresso: Lisboa, 1780, etc.) e *O convidado de pedra* (G prática 117.21; folheto impresso: Lisboa, 1785); e música para outras peças como a “ficção cômica” *Olinta* (G prática 117.31; folheto impresso: Lisboa, 1779) e a “tragédia” *Eurene* [*perseguida e triunfante*] (G prática 117.51; folheto impresso: Lisboa, 1784). Embora sejam extremamente fragmentários os nossos conhecimentos sobre o repertório dos teatros brasileiros no século XVIII, um número considerável destas obras faz parte do repertório conhecido (assim como *Guerras do Alecrim e Manjerona*, *As variedades de Proteu* e *D. João de Alvarado*). Assim sendo, apesar da falta de indicações que liguem este material explicitamente ao Rio, a evidência circunstancial é altamente sugestiva neste sentido. No entanto, isso não exclui por completo a hipótese, pelo menos teórica, de alguns dos manuscritos serem de origem portuguesa, eventualmente do Teatro do Bairro Alto ou do Teatro da Rua dos Condes, onde grande parte deste repertório se estreou.

Até agora, excetuando Giuseppe Millico, no caso de *La pietà d'amore*, Domenico Cimarosa, no de *L'italiana in Londra*, e António Teixeira, no de *Guerras do Alecrim e Manjerona*, não se referiu qualquer dos compositores envolvidos. A música de *Demétrio*, é de David Perez²², compositor da corte portuguesa desde 1752 até à sua morte, em 1778; a de *As variedades de Proteu*, que carece de atribuição, é geralmente aceite como sendo de Teixeira. Das restantes obras, contudo, a questão da autoria da música não é tão simples.

No caso das traduções/adaptações de Metastasio, o texto literário original destinava-se sempre a uma ópera. Daí se previa a inclusão de árias, duetos, etc. No entanto, não eram só as óperas que possuíam música, mas também as comédias, como no caso de *D. João de Alvarado, criado de si mesmo*. Como nos informa Meneses: “todos sabem q[ue] as antigas comedias, eraõ intercalladas de árias, e duetos [...] tal era o gosto desse tempo”. Curiosamente, nas edições impressas de *D. João de Alvarado* e das restantes

²² Na versão composta para o Teatro de Salvaterra em 1766.

obras (todas as referidas, menos *Ciganinha* e *Coriolano em Roma*), não se encontra qualquer indicação da inclusão desta música. Mas da existência da música testemunham não apenas Meneses, mas muito concretamente os manuscritos musicais aqui citados. Acresce que uma leitura cuidadosa do texto impresso nos permite determinar, em muitos casos com um alto grau de certeza, onde se inseriam as cantorias conservadas. A questão é, donde vem esta música, e quais os seus autores.

Tem-se tornado cada vez mais evidente a existência de uma prática habitual neste repertório de pastiche e *contrafactum*, ou seja, a seleção de uma sequência de cantorias soltas (tipicamente árias de óperas italianas) fornecida com novos textos (em português). Mesmo em adaptações portuguesas de textos de Metastasio, para as quais muitas vezes várias dezenas de autores já tinham composto música, casos como a versão portuguesa de *Demetrio*, com música sistematicamente de Perez, constituíam claramente exceções raras²³. Esta prática gémea não exclui, contudo, a hipótese, em qualquer pastiche, de algumas das cantorias terem sido novas composições. Por exemplo, um recibo encontrado entre as contas preservadas da *Sociedade para a Subsistencia dos Theatros Publicos de Lisboa* datado de 2 de setembro de 1772, mostra que foi feito um pagamento de 12\$800 réis ao compositor/maestro Luciano Xavier dos Santos, “pella musica de trez arias que fiz p[ar]a os actores do d[it]o theatro Portuguez”, isto é, do Teatro da Rua dos Condes ou do Bairro Alto²⁴.

Conclusão

Um dos enigmas do Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa é a questão de saber como certas espécies aí chegaram.

No caso das obras referidas neste estudo, procurámos estabelecer, na medida do possível, a sua proveniência, mas isso não explica como passaram posteriormente da então capital brasileira para Vila Viçosa. No entanto, Moreira de Azevedo, no seu livro *O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*, escrevendo originalmente em meados do século XIX, relata uma das consequências da inauguração do

²³ Budasz (2016) identifica música de vários autores em *Demofonte*, confirmando mais uma vez a prática de pastiche e *contrafactum*.

²⁴ Este documento faz parte das contas conservadas na Sala Dr. Jorge de Faria, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Teatro de São João, em 1813: “Fechou-se a casa da ópera de Manuel Luís, que, consta, levou as chaves ao Príncipe Regente, ofertando-lhe o prédio.” (Azevedo 1962, I, 158). Embora seja impossível verificar a fiabilidade desta afirmação, é verdade que desde então, quer o edifício original, quer a nova construção que chegou a substituí-lo após a sua demolição, pertenceu sempre ao Estado. Por outro lado, a maneira como este evento é contado, dá a entender uma transação privada entre dois particulares. Sendo assim, quando D. João VI regressou a Portugal, em 1821, não podendo levar o teatro, é perfeitamente possível que tenha levado uma parte do seu conteúdo: as partituras e partes cavas lá acumuladas durante décadas. E visto que estas eram sua propriedade, faria todo o sentido que as levasse para o seu palácio particular – o Paço Ducal de Vila Viçosa – na sua qualidade de Duque de Bragança.

O trabalho de estudo de fontes – os seus papéis e copistas, a articulação entre obras com papéis e/ou copistas em comum – é inevitavelmente lento. Em paralelo, tem de haver investigações de outros tipos – a procura de documentação pertinente e de outras fontes de outros acervos que possam ter ligações com o espólio em questão. Neste texto, foi nosso objetivo estabelecer novas bases e pontos de partida para investigações mais alargadas e aprofundadas sobre a música proveniente da Ópera Nova, no Rio de Janeiro, resultado de uma pesquisa que, embora cuidadosa e criteriosa, fica ainda longe de completa.

(Este texto baseia-se num artigo publicado originalmente na revista cultural *Callipole*, XVII. Vila Viçosa: Câmara Municipal, 2009, 101-118.)

Agradecimentos

À Fundação da Casa de Bragança, pelo acesso ao Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa.

Ao Dr. João Ruas, Bibliotecário do Paço Ducal de Vila Viçosa durante grande parte dos anos que lá trabalhámos e cuja amizade continuamos a gozar até hoje.

Ao Prof. Rogério Budasz e à Doutora Alexandra van Leeuwen pelo seu apoio constante do nosso trabalho em relação a este acervo.

À Fundação Jorge Álvares, pelo acesso acolhedor ao espólio do falecido Maestro Filipe de Sousa, cedido através do protocolo celebrado entre esta Fundação e o CESEM.

À Dra. Carmo Carpenter pela confiança com que facilitou as nossas investigações na Sala Dr. Jorge de Faria, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, no ano letivo 2008/09.

Bibliografia

- ALEGRIA, José Augusto (organização). *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- ALVARENGA, João Pedro d'. "O património histórico-musical português de finais do Antigo Regime: principais fundos e problemas relevantes de preservação, descrição e estudo." In Maria Elizabeth Lucas e Rui Vieira Nery, *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, 61-75.
- AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. *O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*, 3.^a ed., 2 v. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1962.
- BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa – ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822): convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes – Universidade Federal do Paraná, 2008.
- _____. 2016. "Demofonte: a Luso-Brazilian Pastiche". In *Diagonal: an Ibero-American Music Review* I, 2, 2016, 52-81.
- CRANMER, David. "O fundo musical do Paço Ducal de Vila Viçosa: surpresas esperadas e inesperadas". In *Callipole*, XIII. Vila Viçosa: Câmara Municipal, 2005, 157-163.
- _____. *Elenco provisório de espécies de música dramática e instrumental manuscrita até 1833 existentes no Paço Ducal de Vila Viçosa*. Lisboa: Núcleo Caravelas, 2009. <http://www.caravelas.com.pt/paco_ducal_de_vila_vicosa.html> (última consulta 12/08/2016).
- _____. "Ópera e música teatral no Rio de Janeiro no reinado de D. Maria I: uma fonte mal conhecida". In Maria Elizabeth Lucas & Rui Vieira Nery, *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, 557-569.
- _____. "Giuseppe Millico and *La pietà d'amore*: from Naples to Lisbon to Rio de Janeiro." In *Revista Música Hodie*, XVI, 1, 2016, 45-52.
- CRANMER, David (coord.). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012.

- KÜHL, Paulo. *Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)*. Campinas: UNICAMP/Centro de Pesquisa em História das Artes no Brasil, 2003. <<http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf>> (última consulta 10/08/2017).
- PACHECO, Alberto José Vieira. *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI*, São Paulo, Annablume / FAPESP / CESEM, 2009.
- PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. A. Porto-Alegre, “Marcos e José Maurício. Catalogo de suas composições musicaes”. In *Revista Trimensal do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brasil*, XXII, 1859, 487-506.

VIII

Produções das óperas de Marcos Portugal: vislumbres do passado, reflexões sobre o presente

Introdução

O trabalho do investigador de musicologia histórica – o estudo de aspetos da história da música e dos seus contextos, a preparação de edições críticas de obras musicais do passado ou a procura de práticas musicais historicamente informadas e outras investigações afins – fica facilmente afastado do trabalho do estudioso de dramaturgia musical ou do encenador de uma ópera. Neste texto, tomando o compositor Marcos Portugal como exemplo, procuramos exemplificar como o estudo de práticas de produção de espetáculos do passado e os conhecimentos ganhos no processo de edição de uma partitura antiga contextualizam e facilitam a encenação de ópera e teatro musical no presente. Daí, no seu melhor, muito se consegue quando é dado ao musicólogo a possibilidade de trabalhar em estreita colaboração com o diretor musical e com o encenador na montagem de um determinado espetáculo.

Para dados respeitantes à produção das óperas de Marcos Portugal durante a sua própria vida, a fonte principal é o libreto impresso para cada uma. Variáveis no grau de detalhe que fornecem, descrevem o cenário (o pano de fundo e construções em cena, bem como os adereços) e os movimentos no palco, como imaginados pelo libretista. Na maioria dos casos consta igualmente o nome do cenógrafo responsável pela conceptualização e execução dos cenários, do maquinista responsável pelos efeitos especiais e do alfaiate responsável pela criação e confeção dos figurinos. Uma leitura rápida das indicações cénicas (didascálias) destes textos mostra até que ponto eram estereotipadas quer na *opera seria* quer na *opera buffa*.

As *opere serie* desenrolam-se em ambientes remotos, tipicamente em algum lugar na bacia mediterrânica ou no Médio Oriente (como a Babilónia ou a Pérsia) da Antiguidade, ou, como variação no tempo e no espaço (mas igualmente distante em termos psicológicos), no México no tempo de

Hernán Cortés (*Fernando nel Messico*, Veneza, 1798). Encontram-se interiores de palácios (variando entre espaços públicos e privados), masmorras, cavernas subterrâneas, cenários de cidades com templos, obeliscos, estátuas, pontes, etc., interiores de templos, jardins, colinas ao longe. Em muitos casos surgem procissões militares com cativos de nações vizinhas acorrentados e animais a arrastar carros carregados com despojos de guerra. É um mundo povoado de reis e rainhas, imperadores e príncipes, líderes militares (de todas as patentes, desde comandantes de exércitos inteiros até ao capitão da guarda), com os respetivos irmãos, irmãs, pais, mães, filhos, esposos, noivos, amantes (correspondidos ou não), confidentes, todos nascidos nobres (à exceção eventualmente de algum sumo sacerdote – uma figura prestigiada por outros motivos), mesmo que reduzidos temporariamente à escravidão ou à condição de pastor(a). Há uma abundância de coros, constituídos por militares, escravos, sacerdotes, adeptos de um ou outro líder. Conforme o contexto, ou mais cedo ou mais tarde, uma ou outra personagem irá desembainhar uma espada ou, como alternativa menos frequente, um punhal. Quase invariavelmente, a determinado momento no enredo, a chegada e leitura de uma carta de algum vivo ou morto leva a uma revelação súbita e uma reviravolta na intriga. Há um ambiente quase constante de escuridão e ameaça, criada pela tensão psicológica das situações infelizes ocasionadas pelo drama, realçadas pelos cenários de masmorras e cavernas, onde as tochas flamejantes servem mais para realçar a obscuridade do que para iluminar, ou a didascália simples: “Noite”. Só se alivia o ambiente quando se chega ao momento do fim feliz, e isso só se não for mesmo uma tragédia. Frequentes também são cenários com um altar e uma cerimónia religiosa grandiosa, interrompida inevitavelmente por alguma catástrofe inesperada.

Não menos estereotipadas são as óperas cómicas, sejam elas *dramme giocosi* em dois atos ou *farse* em apenas um, mesmo que as obras mais extensas tendam a incorporar maior variedade do que as mais curtas. No geral, a informação fornecida é mais abreviada e genérica. Salvo haja indicação em contrário, parte-se do pressuposto de que a ação se desenrola mais ou menos na atualidade e em circunstâncias bastante mais modestas do que nas *opere serie*, muitas vezes em alguma localidade suficientemente distante em termos geográficos para ser considerada “longínqua”, mas num mundo onde muito existe de familiar. Exemplos na obra de Marcos

Portugal incluem duas óperas situadas em Espanha – Alicante no caso de *Lo spazzacamino principe* (Veneza, 1794) ou Sevilha no de *La pazza giornata ovvero il matrimonio di Figaro* (Veneza, 1799), que, tal como a ópera de Mozart, se baseia na comédia *La folle journée ou le mariage de Figaro*, de Beaumarchais. As cenas podem desenrolar-se dentro ou fora de casa, mas nada é grandioso – ao ar livre, no máximo existe um pórtico ou pavilhão modesto, no interior geralmente com pouco mais do que uma mesa, algumas cadeiras, numa sala com decoração conforme o estatuto económico do seu dono. Os nobres (há quase sempre pelo menos um) nunca têm a condição mais elevada do que príncipe, sendo mais frequente ser conde ou condessa; os criados têm sempre um papel significativo, mostrando-se em tudo mais espertos do que os seus amos. Um disfarce improvável é inevitável, sendo favorecidas, em especial, trocas de papel, tais como entre o Príncipe e o limpa-chaminés em *Lo spazzacamino principe*, a Condessa e a mulher do sapateiro em *Le donne cambiate* (Veneza, 1797), ou os amos e os criados em *L'equivoco in equivoco* (Verona 1798) e *La pazza giornata*. Mais uma vez, a noite tem o seu papel, desta vez não para acrescentar algo de sombrio, mas simplesmente para facilitar a ambiguidade de identidades. Surgem as relações familiares e amorosas frustrantes ou frustradas de sempre (em que a ópera termina com um ou mais casamentos ou reconciliações matrimoniais). Igualmente comum (como na *opera seria*) é a chegada de uma carta ou mensagem, mas sem tanta importância, criando antes uma oportunidade para confusão, por exemplo, pela proposta de um encontro secreto. Importantes também nestes géneros cómicos são as frequentes indicações cénicas (instruções) de movimento ou de gesto, para efeitos cómicos, assim como as frases escritas entre parênteses para indicar um “à parte” – para os ouvidos do público e não daqueles que estão em palco.

No entanto, nunca é demais sublinhar o facto de todas estas direcções estereotipadas, assim como os detalhes que fazem com que cada ópera seja diferente, serem apenas uma indicação da visão do libretista de como se deve montar o seu drama. Acabam por ser nada mais do que instruções para montagem. Como cada produção concretizou ou modificou estas instruções e as condicionantes que levavam a alterações são outra questão. No resto deste texto, iremos expor os vislumbres que se pode ganhar sobre certos aspetos da montagem das óperas de Marcos Portugal no seu próprio tempo, assim como refletir em maior ou menor grau sobre as produções de três das suas óperas realizadas nos últimos anos.

Encenações da época

As fontes disponíveis sobre como as encenações das óperas de Marcos Portugal se concretizaram na viragem do século XIX são bastante reduzidas, pois teriam de ser ou documentos pertinentes ou descrições de testemunhas em primeira mão, ambos extremamente escassos. Para o período italiano (a década de 1790), uma examinação das notícias na imprensa local revela que se limitam geralmente à avaliação de se a música foi bem acolhida e se os intérpretes cantaram e atuaram bem. No que diz respeito à encenação, nunca se ganha mais do que um sentido mínimo e genérico daquilo que foi apresentado em termos visuais. Por exemplo, um texto datado de Livorno, em 28 de abril de 1798, editado no periódico florentino *Gazzetta Universale* de 5 de maio, respeitante a uma produção de *La donna di genio volubile*, informa: “Il Pubblico restò molto contente della scelta dello Spartito, come pure delle buone decorazioni, e brillante vestiario, con che l’attuale Impresa lo ha arricchito.” O que está aqui em causa é a reação do público em relação ao investimento da empresa no impacto visual do espetáculo e não apenas na música.

Uma preocupação parecida surge numa crítica de *Demofonte*, no Scala de Milão, estreado nesse Teatro em 8 de fevereiro de 1794. Segundo *Il corriere di gabinetto - Gazzetta di Milano* de 10 de fevereiro, “[...] Le Decorazioni, ed il Vestiario sopra tutto, sono d’una squisitezza, e magnificenza singolare. [...]”

Na imprensa londrina também, agora na primeira década de oitocentos, embora as críticas sejam mais frequentes e extensas do que em Itália, com raras exceções são mencionados apenas os cantores, que membros da alta sociedade se encontraram na assistência, às vezes algo sobre a própria música e quase nunca a encenação. Uma dessas exceções, notável por isso mesmo, foi a produção de *Fernando nel Messico*, ópera composta originalmente para Elizabeth Billington, em Itália, e apresentada no King’s Theatre, em Londres, com a mesma intérprete no elenco, entre março e maio de 1803. Três dos jornais comentaram de forma positiva o aspeto visual:

“[...] The Scenery is of the highest style of finish and brilliancy.[...]” (*The Sun*, 4 de abril de 1803)

“[...] The music is truly excellent, and in the decorative department no expence [*sic*] has been spared.[...]” (*The Morning Herald*, 4 de abril de 1803)

“[...] A more brilliant spectacle we have seldom witnessed.” (*The Times*, 4 de abril de 1803)¹

Em janeiro de 1806 Elizabeth Billington promoveu em Londres outra produção de uma ópera de Marcos Portugal: *Argenide*, intitulada originalmente *Il ritorno di Serse* (Florença 1797) e revista para Catalani em Lisboa (1804) como *Argenide o sia il ritorno di Serse*. No que diz respeito a esta produção o *The Morning Herald* de 27 de janeiro referiu: “The dresses of the principal characters were in the true style of Oriental magnificence.”



Fig. 1. Elizabeth Billington vestindo um toucado “exótico” típico (London: T. Hirst, datada de 1 de dezembro de 1801).
(Gravura, coleção do autor.)

Como em Itália, o que é louvado pelos críticos no que se refere à montagem é o brilho e a riqueza. Nada mais merece comentário.

¹ Estas e todas as restantes citações da imprensa londrina neste texto encontram-se *apud* Cowgill (2010).

Quanto às apresentações de Angelica Catalani nas óperas de Marcos Portugal em Londres, embora não se encontrem referências aos seus figurinos (visto que a imprensa se concentrava de forma muito focada na sua voz deslumbrante), chega-se a saber como estava vestida em vários dos seus papéis através de gravuras dela que foram editadas: como Argenide, quando assumiu o papel outrora desempenhado por Billington, e, em especial, como Semiramide em *La morte di Semiramide*, a ópera que escolheu para a sua estreia londrina em 13 de dezembro de 1806. Em baixo, por exemplo, vê-se a coroa na cabeça e o traje luxuoso e véu que vestia como Rainha da Babilónia.



Fig. 2. Angelica Catalani como Semiramide em *La morte di Semiramide*, de Marcos Portugal ([London, 1806]).

(Gravura, coleção do autor.)

Nenhum relato até agora citado faz a mínima referência aos cenários, nem ao movimento no palco. Contudo, existe um aspeto que vale a pena discutir por ser mencionado de vez em quando nos próprios libretos. Não deve surpreender, dada a natureza estereotipada dos cenários e o grande custo daqueles exigidos na *opera seria*, que era costume reutilizá-los. Num número reduzido de casos, no libreto impresso encontra-se explicitado o que era novo e o que não era. Por exemplo, para *Cinna* (Florença, 1793), no libreto consta “Il nuovo Scenario: = Esterno di maestoso Tempio con porta praticabile, è inventato, e dipinto dai Sigg. Paolo Donati Parmigiano, e Clemente Caldesi Faentino”, ou seja, os restantes cenários tinham sido resgatados de produções anteriores.

Por outro lado, no caso da primeira produção de *Demofoonte*, já referida, a descrição do cenário no libreto para a cena da masmorra é “Prigione, quale s’è usata nella prim’Opera”, ou seja, o mesmo já havia sido usado na ópera que abriu a temporada de Carnaval, a 26 de dezembro de 1793, isto é, *Artaserse*, de Nicola Zingarelli.

Até que ponto os panos de fundo eram novos ou eram reutilizados terá variado de um teatro para outro, mas a prática existente em Lisboa, no Teatro de S. Carlos, transparece com alguma clareza através de três livros de contabilidade referentes às temporadas de 1805-06, 1806-07 e 1808 (Páscoa até setembro)². Segundo o respetivo libreto impresso, em *Il duca di Foix* (Inverno de 1805) terão sido necessários seis panos de fundo. As contas indicam que houve um pagamento para quatro, portanto dois terão vindo de produções anteriores. *La morte di Mitridate* (Carnaval de 1806), de forma pouco habitual, exigia apenas dois panos de fundo, tendo sido pagos ambos. Para *Artaserse* (Outono de 1806) eram precisos sete, mas houve pagamento para apenas um. Muito verosimilmente reflete as receitas reduzidas da bilheteira, lembrando que foi esta a primeira temporada após a partida de Angelica Catalani, como se pode imaginar, nenhuma das suas substitutas, Eufemia Eckart e Marianna Sessi, conseguiu cativar o público de maneira minimamente comparável. Ao longo das temporadas de 1805-06 e de 1806-07 cada pano custou 80\$000 réis. Para a produção de *Demofoonte* em 1808, que requereu sete panos, foram pagos três novos, por um

² Arquivo do Tribunal de Contas, respetivamente, *Erário Régio – ER 5414 – Livro caixa do Real Teatro de São Carlos, 1805*, *Erário Régio – ER 5415 – Livro caixa do Real Teatro de São Carlos, 1806* e *Erário Régio – ER 5417 – Livro caixa do Real Teatro de São Carlos, 1808*.

custo total de 192\$000 réis, ou seja, 64\$000 réis para cada, uma descida de 20% em comparação com os anos anteriores. Eram difíceis os meses passados durante a ocupação francesa.

Todavia, estas informações fragmentárias informam pouco quanto aos figurinos e cenários em si. É neste contexto que se deve avaliar o único verdadeiro vislumbre que se conservou. Entre 1798 e 1802 viveu em Lisboa o Pastor luterano sueco, Carl Israel Ruders. Como se apreende das cartas que enviou para casa, recolhidas e publicadas posteriormente, em forma de livro, como *Portugisisk Resa beskrifven i bref till vanner* (Stockholm: Carl Delén, 3 v., 1805-09), era um observador agudo e insolitamente livre dos preconceitos habituais dos protestantes do norte da Europa (anti-sul e anti-Católico) que tantas vezes influem negativamente nas cartas e livros de viagens deste período. Felizmente para nós também, Ruders era um apaixonado pela ópera italiana, assistindo assiduamente aos espetáculos em S. Carlos, que descreve nas suas cartas. A sua perspetiva quanto às virtudes deste género de espetáculo é já em si iluminadora:

Os italianos parecem superiores a todas as outras nações nos seus magníficos espetáculos. Nas óperas, sabem surpreender os espectadores com inúmeras belezas naturais; eu por minha parte, prefiro ouvir a melodiosa música coral italiana à música francesa declamatória. Os autores italianos não se importam muito com uma boa motivação dos acontecimentos ou com a coerência de cada personagem consigo própria ou com contrastes surpreendentes em relação às outras, ou com uma orientação tão uniforme de todas as partes da peça que o conhecedor frio e escrutinador possa ficar satisfeito durante a leitura da peça; mas sabem tanto melhor calcular o efeito de cada situação no espectador; têm como objectivo principal produzir, juntamente com o compositor e o pintor dos cenários os mais belos quadros, que causam as mais vivas impressões e como que fascinam os nossos sentidos. Eu acho, porém, que no que se refere a óperas e espetáculos líricos, não devemos ser severos demais em relação à teoria, desde que o prazer seja grande durante a representação (Ruders 2002, II 55)³.

³ "Italienarne tyckas öfverträffa alla andra Nationer i lysande skådespel. De förstå att i sina Operor oupphörligen öfverraska åskådarens sinnen med skönheter af mångfaldig natur; för min del sinner jag ock större nöje i att höra den melodiosa Italienska vokalmusiken, än den Franska deklamatoriska*). Italienske Författarna bry sig ej så noga om alla uppträdens skickliga motive-rande eller hvar karakters beständiga öfverensstämmelse med sig sjelf och frappanta kontrast med de öfriga, eller om en så jemn hållning af alla styckets delar, att den kalle, granskande kännaren kan under läsningen deraf blifva tillfredsställd; men de beräkna desto bättre hvar situations verkan på den sinnliga åskådaren; de halva till sitt hufvudsakliga ögonmärke att i förening med Musik-Kompositören och Dekorations-Målaren framställa de skönaste taflor, som göra de lifligaste intryck och likasom förtrolla sinnena. I Operor och lyriska skådespel tycker jag ock, att man ej bör vara alltför sträng, hvad teorien angår, så vida njutningen är rik

É graças a Ruders que se sabe que *Adrasto rè d'Egitto*, de Marcos Portugal, a sua primeira ópera para S. Carlos, composta para celebrar o aniversário da rainha D. Maria I, em 17 de dezembro de 1800 (conforme indicação no libreto impresso), não chegou a ser estreada nesse dia, mas apenas quatro dias mais tarde, devido a um capricho da parte do Intendente-Geral de Polícia, Diogo Inácio de Pina Manique. Unicamente, entre as suas descrições frequentemente longas das óperas que presenciou (em que fornece o enredo, citando partes do diálogo, descreve as interpretações e às vezes a música), no caso de *Adrasto* o autor relata alguma coisa daquilo que efetivamente se passava em palco, o que se pode comparar com a informação transmitida pelo respetivo libreto. Disponha-se lado a lado a direção cénica inicial e a descrição correspondente de Ruders:

Libreto

Grande Colosso, adornado de Obeliscos, e de Estatuas allusivas ás Nações debelladas. No fundo ampla entrada, sobre a qual se levanta hum magnifico Arco triumphal com vultos, e symbolos relativos ás empresas de Adrasto. O Colosso está todo occupado de Espectadores assentados. Aos lados delle, immediatamente ao Proscenio, duas grandiosas escadas sustentadas por dois grandes Arcos, que dão serventia para o Palacio.

Ao levantar-se o panno apparece Adrasto em hum coche a quatro, cercado de Principes vencidos, com a comitiva dos seus vassallos maneitados em correntes. Toda a Infanteria está formada com as proprias Bandeiras, e Troféos, ornados de loiro. Descobrem-se no fundo alguns camellos, e elefantes, carregados com os desposjos dos inimigos, e ricas prezas. [...]” (Gameria 1800, 9)

Ruders

Imagine-se uma praça imensa, ornamentada com obeliscos e estátuas, um arco de triunfo, através do qual se avista a perspectiva de uma bela cidade; a chegada de um herói ao alto de um carro triunfal, tirado por belos cavalos, e rodeado pela multidão do povo de diversas nações: um cortejo de tropas com bandeiras e troféus, e ao fundo camelos e elefantes carregados com os despojos do inimigo; - e poderá assim fazer-se uma ideia do começo do espectáculo. O efeito do conjunto não pode no entanto ajuizar-se pelas ornamentações que de ordinário se vêem nos teatros (Ruders 1981, 170; 2002, 56)⁴.

under sjelfva representationen.” (Ruders 1805-08, II 139-143). O asterisco é referente a uma nota de rodapé em que o autor explora em maior profundidade a oposição italiana-francesa.

⁴ “Men föreställ er M. H. en til utseende omätlig plats, prydd med obelisker och präktiga bildstoder, en hög triumfbåge, bakom hvilken en väl bygd stad i perspektif presenterar sig, en Hjelte ankommande i en upphöjd segervagn, dragen af sköna hästar och imgifven af en mängd folk i mångfaldiga äldre Nationers kostumer, troppar med fanor och troféer, i fonden kameler och elefanter, bärande kostbara byten, så får Ni ett slags notion om spektaklets början. Effekten af det hela kan likväl ick efter vanliga teaterdekorationer imagineras.” Ruders (*op. cit.*, II 143).

Embora existam momentos em que parece que Ruders está quase a citar o libreto, em vez de relatar o que viu – as referências às bandeiras e troféus ou aos camelos e elefantes dão essa ideia, por exemplo – a explicação mais provável é que o autor está a identificar em palco objetos que havia lido no libreto. Como texto, é coerente, resume o que se lê também no libreto e dá a impressão de ser genuinamente de uma testemunha ocular. Ao mesmo tempo, confirma que a encenação seguia muito literalmente as indicações cénicas do libreto.

No que se segue, Ruders comenta sobre o leque de cenários, liga o arco que aparece num deles à sua experiência de ver aquedutos em Portugal e, por último, confirma que os cavalos em palco eram verdadeiros, assim como os problemas que provocaram:

Neste espectáculo, temos perante os olhos quer o agradável que a Natureza cria numa bela região e que força da imaginação pode descrever sobre a vida feliz dos pastores, quer o sumptuoso luxo na residência das pessoas importantes, quer o horrível que rodeia os infelizes nas masmorras subterrâneas, quer o venerável em regiões consideradas durante séculos o domicílio de uma divindade, quer o terrível que segue nos rastros da Guerra, quer o solene que caracteriza as festas nacionais. A decoração que aqui mais agrada é, no entanto, na própria Natureza. Aquedutos deste género encontram-se um pouco por toda a parte aqui em Portugal; o aqueduto colossal de Lisboa deverá ficar assim dentro de umas centenas de anos, quando, com o tempo, entre os blocos se abrirem fendas, que se encherão de terra e onde crescerá uma grande quantidade de plantas diferentes, entrelaçadas numa desordem pitoresca. Na primeira representação de *Adrasto*, a orquestra e a plateia estiveram em perigo por causa do carro triunfal, porque, no terceiro acto, os fogosos cavalos se cansaram de permanecer no palco, e só com grande esforço foi possível dominá-los. Desde então, os cavalos só entram no primeiro acto, e no último o carro é puxado por egípcios. No segundo acto há uma bela cavalgada, quando Learco, com o seu séquito, aparece a cavalo como rei, sob as aclamações do povo. Num teatro grande como este é possível utilizar cavalos, mas não posso lembrar sem rir a representação de uma revista prussiana que vi uma noite no pequeno teatro português na Rua dos Condes, em que Frederico II e dois dos seus generais e o mesmo número de ajudantes-de-campo com grande dificuldade conseguiram virar os cavalos para saírem (Ruders 2002, 56)⁵.

⁵ “I detta skådespel har man skiftevis för ögonen det behagliga, som Naturen kan frambringa i en täck landsbygd och inbillningskraften dikta om herdars lyckliga lif, eller det praktfulla, som luxen sammanför i de Högas boningar, eller det rysliga, som omgifver de olyckliga i underjordiska fängelsen, eller det vördnadsbjudande, som uppfyller sådana trakter, hvilka

Pese embora ser um mero detalhe a substituição dos cavalos por “Egípcios” para puxar o carro triunfal, no terceiro ato, mostra como considerações de ordem prática podiam sobrepor-se na realização inicial de uma indicação cénica, resultando em modificações.

As edições modernas

Nas últimas décadas, houve uma clara mudança na prática de encenação mais ou menos naturalista e literalista do tempo de Marcos Portugal para uma leitura muito mais flexível em que o encenador interpreta, ou em muitos casos, intervém, revendo as direções cénicas originais de uma ópera, numa tentativa de penetrar o seu sentido e de veicular narrativas mais aprofundadas ou alternativas. Diferente também é o seu ponto de partida. No século XVIII e princípios de XIX, uma produção operática baseava-se em duas fontes distintas, embora relacionadas: a partitura musical, só com música e texto, para o diretor musical, e o libreto, só com texto e indicações cénicas, como equivalente para o encenador, sendo muitas vezes o libretista ou poeta de teatro o responsável pelo movimento em cena. Hoje em dia ambos têm a hipótese de trabalhar a partir de exemplares da mesma fonte: uma edição moderna que incorpora os três elementos – música, texto e direções cénicas. O que é preciso para uma representação moderna de uma ópera de Marcos Portugal é o que iremos denominar como edição “crítica de execução”, com todos os três.

menniskorna under sekler ansett för någon Gudomlighets hemvist, eller det förskräckliga, som följer i krigets spår, eller det högtidliga, som utmärker Nationers fröjdefester. Den dekoration, som här allrämest behagar, är likväl hvalfbågen af en gammal vattenledning. Man kan af detta slags måleri ej se någonting skönare eller bättre efter naturen. Sådana gamla vattenledningar finner man här och der i *Portugalk*, och sådan bör *Lisabons* kolossala vattenledning blifva efter fler hundra år, när tiden en gång hinner att i de småningom öppnade och med stoft fyllda sprickorna mellan stenblocken plantera en mängd olikartade vexter, som i en pittoresk oordning slingra sig om hvarandra. Vid första representationen af *Adrast* var orkestern och parterren i fara för triumfcharen; ty de yre hästarne ledsnade i tredje akten att stå på scenen, och kunde med möda hållas. Sedan nyttjar man dem endast i den första akten och låter vagnen i den sista dragas af Egyptier. I andra akten har man en präktig kavalkad, då *Learchus* med sitt sällskap visar sig till häst som Konung under folkets fröjderop. På en stor Teater, som denne är, kunna hästar med fördel brukas; men jag är knappast i stand att utan löje erinra mig förställningen af en Preussisk revue, som jag en afton såg på den lilla Portugisiska Teatern vid *Rua dos Co[n]des*, hvarest *Fredric II* och två af hans Generaler samt likaså många Adjutanter med möda kunde vända hästarna, för att komma ut igen.” (*id.*, 143-145).

Entre músicos e musicólogos tem existido frequentemente uma tendência para distinguir entre dois tipos de edição: a edição “crítica” (*critical edition*) e a chamada edição “de execução” (*performing edition*). O primeiro tipo destina-se sobretudo ao musicólogo ou estudante de musicologia, e fornece um aparato crítico completo e abrangente, incluindo os detalhes das correções introduzidas, variantes nas fontes, informação sobre as mesmas e, frequentemente, uma partitura com todo o tipo de pormenor gráfico para indicar o que foi alterado ou acrescentado editorialmente (texto em itálico, indicações dinâmicas (ou mesmo notas) mais pequenas, ligaduras pontilhadas em vez de contínuas, e daí em diante) – em resumo, tudo aquilo que seja necessário para que a edição aplique, registre e exiba o seu rigor científico. A edição de execução, pelo contrário, destina-se ao músico intérprete, com o simples objetivo de fornecer uma partitura clara, sem complicação, de fácil leitura, para agilizar a tarefa de execução.

A nosso ver, ambos estes géneros de edição levantam problemas. O primeiro facilmente chega a ficar encravado ao tentar resolver e indicar pormenores que, em último caso, servem para pouco ou nada de útil, resultando numa partitura de difícil leitura mesmo para o estudioso. O último encoraja o amadorismo do intérprete ou melómano bem-intencionado, que, com toda a razão, procura recuperar boas músicas que caíram em desuso, e imagina que para as ressuscitar basta fazer uma transcrição num ou outro programa de *software* informático. Esta abordagem parte do pressuposto de que a notação não tenha sofrido qualquer mudança significativa nos séculos desde a sua composição (o que para música da viragem do século XIX é apenas superficialmente o caso), que não existem erros na fonte e mesmo que a fonte usada é, de facto, uma fonte adequada. Ignora igualmente as problemáticas que podem surgir num texto cantado (ortografia, divisão de sílabas e pontuação) e, no caso de uma obra dramática, as direcções cénicas (especialmente aquelas que faltam ou que foram atribuídas à personagem errada).

Todavia, estes dois géneros de edição não são intrinsecamente incompatíveis. O intérprete precisa de uma edição rigorosa do ponto de vista científico, tal como o estudioso. Supor menos é, francamente, um insulto ao músico intérprete. Ao mesmo tempo, o estudioso está preparado para se concentrar, em primeiro lugar, na identificação de uma ou mais fontes apropriadas e, a essa luz, focar as problemáticas que nelas surjam – especialmente a questão da deteção de erros, o que os provocou e, a partir daí

como melhor os corrigir, e na inserção daquilo que carece. O editor consciencioso acrescentará igualmente dinâmicas, articulações, indicações agógicas, etc., baseando-se no que encontra noutros instrumentos e/ou em passagens paralelas (não meramente com base no seu gosto pessoal). À exceção deste último conjunto de modificações editoriais, cuja orientação se pode expor num texto introdutório, tudo o que foi alterado deve ser registado num comentário crítico, em vez de ser incluído na própria partitura. Desta feita, a partitura produzida deve ser de fácil leitura, não sobrecarregada, disfarçando efetivamente todo o esforço e trabalho que a apoia. (O diretor musical interessado pode sempre ler o comentário crítico para saber o que foi modificado e qual a orientação editorial seguida, podendo igualmente propor alternativas – é este precisamente um dos objetivos do aparato crítico.) Este género de edição, que é “crítica” em termos do rigor científico com que é preparada, mas, ao mesmo tempo, “de execução” na sua consideração pelo músico intérprete, requer um editor hábil, com experiência do repertório em questão, preparado para trabalhar minuciosamente não só na notação musical, mas também no texto cantado, bem como nas indicações cénicas.

Para exemplificar como esta estratégia pode funcionar na prática, tomando em consideração os três elementos de música, texto e didascália, examinemos a preparação da edição crítica de execução de *O basculho de chaminé*, uma adaptação portuguesa de *Lo spazzacamino principe*, que o próprio compositor realizou para uma produção em Lisboa, no Teatro da Rua dos Condes, poucos meses após a estreia absoluta veneziana⁶.

Existe uma fonte única – uma partitura manuscrita coeva, muito provavelmente copiada no próprio Teatro da Rua dos Condes, conservada hoje em dia na Biblioteca Alberto Nepomuceno, na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro⁷. À primeira vista, parece um documento improvável como base de uma edição crítica, facilmente excluída como inutilizável. Está bastante danificada pela traça, tem folhas fora do lugar, ao contrário ou às avessas, e termina num ponto algures no meio do final. Uma inspeção mais pormenorizada revela, contudo, que os furos dos bibliófagos não impedem significativamente a leitura da partitura e a análise detalhada da ordem e posicionamento das folhas demonstra que

⁶ Edição de Gabriel Cipriano e Rui Magno Pinto sob a orientação do presente autor.

⁷ BR-Rem MS (E) P-XI-1.

carece de só duas delas – uma no quinteto e a última de todas, depois de os cantores terem terminado, com apenas a cadência final – ambas perfeitamente reconstituíveis. O manuscrito também tem poucos erros musicais. De facto, chega a comprovar-se uma fonte bastante prestável.

Nem a versão original veneziana, nem a portuguesa, possuíam recitativos, mas, em ambos os casos, diálogos falados, que não se encontram reproduzidos na fonte musical. Em 1799, porém, a versão italiana foi apresentada em Lisboa, no Teatro de S. Carlos, para a qual foi impresso o libreto bilingue (italiano nas páginas pares, do lado esquerdo; português nas páginas ímpares, do lado direito). Em grande parte, portanto, foi possível suprir os diálogos e indicações cénicas a partir desta fonte, escrita no português da época. Surgiram, contudo, dois inconvenientes neste texto. Em primeiro lugar, haviam sido introduzidas duas alterações nesta produção quando comparada com a estreia veneziana: uma ária acrescentada numa posição e outra cortada noutra. (O acrescento, supressão ou substituição de números musicais constituíam uma prática normal e esperada neste período.) Em segundo lugar, tornou-se evidente que faltavam diversas didascálias e/ou estas foram inseridas no lugar errado no diálogo. Para resolver estes lapsos e outras pequenas dúvidas que iam surgindo, recorreu-se a uma terceira fonte – o libreto original veneziano, através do qual foi possível fazer revisões e correções, traduzindo expressões ou breves passagens, sempre que preciso, para português. Mesmo assim, foram necessárias discretas intervenções editoriais para corrigir determinadas incoerências nas indicações cénicas e para articular estas com a própria música (onde existem didascálias quando as personagens estão a cantar, sobretudo no final). Como seria de esperar, todas as alterações editoriais foram registadas no comentário crítico, mas a partitura manteve-se limpa e de fácil leitura, com tudo o que é preciso quer musical quer dramaturgicamente.

Encenações recentes

Nas últimas cerca de duas décadas foram encenadas três das óperas de Marcos Portugal: *As damas trocadas*, uma tradução da época de *Le donne cambiate*, como ligeiramente revista pelo compositor em 1804⁸ (Lisboa,

⁸ Marcos Portugal compôs um novo dueto para a Conde e Condessa para a produção lisboeta de 1804.

1994; Rio de Janeiro, 2008), *La pazza giornata ovvero il matrimonio di Figaro* (Bampton, Westbirton e Londres, 2010; Buxton, 2012) e *O basculbo de chaminé* (Lisboa, 2012), usando todas edições orientadas pelo presente autor. De forma diferente das encenações da época referidas em cima, que, com a única exceção de *La donna di genio volubile*, diziam respeito a exemplos de *opera seria*, todas as produções mais recentes têm sido de óperas cómicas, sendo por isso que se vira a atenção agora para este género.

A escolha de óperas cómicas em vez de sérias é de fácil explicação. Veio sempre em resposta às oportunidades específicas que se apresentaram. No caso de *As damas trocadas* e *O basculbo de chaminé*, são ambas obras em só um ato, escolhidas tanto pela língua em que estão escritas e a sua relativamente curta duração, como pelo seu mérito dramático e musical intrínseco. Não existe no período em questão qualquer ópera séria em um ato em língua portuguesa. No caso de *La pazza giornata*, a escolha foi determinada pela tradição da companhia que a queria produzir, a Bampton Classical Opera, que se especializa na encenação de óperas clássicas desconhecidas, ou pouco familiares, que partilham o libreto ou enredo igual ou semelhante a outros com lugar no cânone operático, neste caso as *Bodas de Fígaro*, de Mozart. Para além disso, o público da atualidade costuma aceitar com maior facilidade as óperas cómicas, com cuja universalidade lhe é mais fácil identificar-se do que com os mundos tão afastados da nossa realidade da *opera seria* setecentista. Têm igualmente uma vantagem prática importante numa época de limitações orçamentais – a sua encenação é menos dispendiosa, um dos fatores que explica porque, mesmo durante a vida de Marcos Portugal, as suas óperas cómicas foram apresentadas muito mais do que as sérias.

Todas as produções referidas partilham não só uma economia de meios, mas também o facto de não terem sido encenadas num teatro tradicional “à italiana”⁹. *As damas trocadas*, em 1994, e *O basculbo de chaminé*, ambas óperas apresentadas em Lisboa, no Teatro Nacional de São Carlos, não se realizaram no auditório principal mas sim no Salão Nobre, enquanto se encenaram ao ar livre *As damas trocadas*, na produção de 2008, bem como *La pazza giornata* (à exceção da última récita desta, em Londres,

⁹ Desde 2012, quando este texto foi elaborado pela primeira vez, esta situação mudou, tendo sido encenadas em teatros com proscénio: *La pazza giornata* (Buxton, 2012) e *O basculbo de chaminé* (Teatro Minaz, Ribeirão Preto, 2013 e 2014; Teatro Ibérico, Lisboa, 2014).

na St. John, Smith Square, onde o novo espaço exigia apenas ligeiras adaptações).

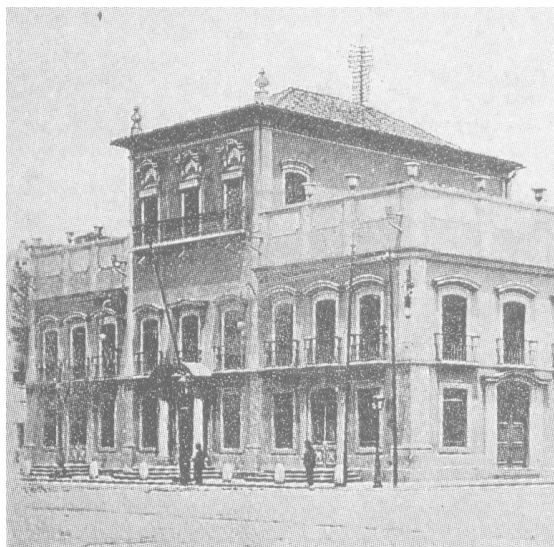


Fig. 3. Fotografia (ca. 1900) da fachada e entrada do Paço Imperial, Rio de Janeiro.
Foram usadas como pano de fundo para *As damas trocadas* na produção de 2008.
(Detalhe de uma reprodução em postal, coleção do autor.)

Nestas circunstâncias, apenas *As damas trocadas*, na produção encenada por Pedro Wilson, em 1994, teve um pano de fundo pintado tradicional, pendurado da galeria. Especialmente apropriada, contudo, foi a localização ao ar livre no Rio de Janeiro para esta ópera, encenada por André Heller-Lopes, que se realizou em frente do Paço Imperial, com árvores atrás do público. Esta combinação é extraordinariamente parecida com a descrição do cenário inicial como apresentado no libreto original: “Viale delizioso d’Alberi e sedili di verdure con in fondo veduta del palazzo del Conte, che ha la porta d’ingresso praticabile” (“Avenida de árvores e assentos de verdura com uma vista ao fundo do palácio do Conde, que tem uma porta de entrada utilizável”); e de facto, usou-se a entrada do Paço. Para os restantes cenários – o momento em que trocam lugares a Condessa e a mulher do sapateiro, uma cena no lar modesto deste (de só uma divisão) e a cena final, numa sala do palácio – tudo se realizou através do uso imaginativo de iluminação, mobílias e adereços, e do movimento e gestos dos intervenientes.



Fig. 4. O cenário de Jeremy Gray para a cena final de *La pazzza giornata ovvero il matrimonio di Figaro*, Bampton 2010.
(Fotografia de Anthony Hall.)

Ao encenar *La pazzza giornata ovvero il matrimonio di Figaro*, o encenador, Jeremy Gray, enfrentou uma tarefa bem mais difícil. Esta ópera em dois atos, com texto de Gaetano Rossi, baseado no libreto em quarto atos que Lorenzo da Ponte elaborou para Mozart, por sua vez assente na comédia original de Beaumarchais, em cinco atos, possui um leque bastante variado de cenários, quer interiores quer exteriores. A sua opção de localizar a ação numa Sevilha mourisca – usando biombos decorados com arabescos e figurinos que mais facilmente se associam ao norte de África do que à Europa – foi ao mesmo tempo original e convincente, uma combinação nada fácil face à longa tradição dramatúrgica da ópera de Da Ponte-Mozart, e, todavia, absolutamente essencial para permitir ao público ver e ouvir a versão Rossi-Portugal nos seus próprios termos. A tradução foi fluente e chistosa. A encenação teve toques inspirados, tais como a primeira cena, onde, enquanto Figaro mede o quarto para a cama nupcial, a própria cama espera em “kit” numa caixa de cartão visivelmente rotulada “Ikea SEVILLA”. O maior encanto em termos cénicos foi a cena final de jardim à noite, a qual, da mesma maneira como o Paço Imperial na produção de *As damas trocadas*, em 2008, aproveitou a localização real, neste caso no

Deanery Garden, em Bampton. Pode imaginar-se a magia do efeito da lua, que apareceu timidamente entre as árvores.

Deixámos para último a produção de *O basculho de chaminé*, encenada novamente por Pedro Wilson, em celebração dos 250 anos do nascimento do compositor, não só por ter sido a mais recente (teve lugar menos de um mês antes da elaboração do presente texto), mas também porque foi, de vários pontos de vista, provocadora a dois níveis – o musicológico e o dramaturgico.

Já se explicou a maneira como a edição crítica de execução foi elaborada. O que está aqui em causa é o que veio depois. A prática habitual é que o musicólogo, tendo preparado a partitura, fornece um exemplar para que o diretor musical e o encenador possam iniciar o seu trabalho, não tendo mais qualquer envolvimento posterior a não ser que se revele necessário esclarecer dúvidas surgidas na partitura. Em particular, tem pouca ou nenhuma influência em relação, por exemplo, aos cortes a introduzir. Devido a constrangimentos na duração do espetáculo, *As damas trocadas*, em 1994, perdeu uma ária, um dueto e parte significativa do diálogo; *La pazza giornata*, em 2010, perdeu uma cena inteira – uma aula de música, que Rossi tinha inserido, com um excelente terceto de Marcos Portugal, e a diferença mais significativa entre as versões Rossi-Portugal e Da Ponte-Mozart. Como é evidente, é importante o musicólogo “largar” a sua prole, de modo a permitir ao resto da equipa a liberdade de trabalhar como entender.

Muito excecionalmente, no caso de *O basculho de chaminé*, Martin André, o então Diretor Artístico do Teatro Nacional de São Carlos, encorajou a continuação do nosso envolvimento. Tendo sido nossa a iniciativa original pela sua apresentação, este entendeu aceitar propostas nossas quer para o encenador (Pedro Wilson) quer para o maestro (Ricardo Bernardes, um jovem maestro e musicólogo brasileiro, que já conhecia a partitura manuscrita no Rio de Janeiro, assim como o seu potencial e eventuais dificuldades). Esta circunstância feliz permitiu-nos introduzir certas modificações na partitura como preparada originalmente, de acordo com práticas de execução da época, em consulta com o maestro, mudanças que o encenador aceitou facilmente.

Quando Marcos Portugal adaptou *Lo spazzacamino principe* como *O basculho de chaminé*, introduziu mudanças significativas. É verdade que o enredo não foi alterado: um limpa-chaminés, Pieroto, e um barão (príncipe

na versão original), sem o conhecimento das restantes personagens, trocam papéis (trocando os respectivos trajos), inicialmente quase por acidente, mas depois de propósito; ambos têm uma “queda” pelas mulheres e cada um, conforme o seu estatuto social, quando tudo se esclarece no fim, acaba por se casar com uma das mulheres principais, respetivamente, Rosina e a sua ama, Dona Flora. Musicalmente, contudo, o compositor produziu uma partitura bastante mais concisa e, em particular, visto que, por esse tempo, por decreto real, as mulheres estavam proibidas de se exibir nos palcos lisboetas, recompôs as linhas vocais dos papéis femininos para homens a cantar em falsete, com uma extensão bastante limitada (aproximadamente uma oitava: fá3 a fá4). Neste processo, cortou a única ária para Dona Flora, presumivelmente um ator menos preparado como cantor, enquanto reteve a destinada a Rosina, criando dessa maneira um desequilíbrio músico-dramático entre estas duas protagonistas.

Hoje em dia, sem qualquer impedimento em relação às mulheres, não iria fazer sentido manter o uso de homens falsetistas e naturalmente os papéis femininos foram distribuídos a mulheres. Assim sendo, entendeu-se acrescentar uma ária para Dona Flora, transposta um tom para baixo, para se adequar melhor à voz do meio-soprano contratado. A ária inserida, com um texto de sedutora, muito apropriada à personalidade deste papel, foi tirada de *Quem busca lá fica tosquiado* do mesmo compositor, uma adaptação portuguesa sua de *L'equivoco in equivoco*. Para Rosina propusemos a introdução de ornamentação na sua ária, de modo a subir a tessitura da linha vocal para soprano, encorajando a cantora a acrescentar ornamentação adequada à sua voz também noutras passagens, não só nesta ária, mas também ao longo do resto da ópera. O resultado destas duas alterações foi uma clara melhoria quer dramática quer musical. Ter atuado de forma “autêntica” no sentido de ter seguido literalmente o que se fez originalmente no Teatro da Rua dos Condes (com um elenco exclusivamente masculino e com uma ária cortada) teria sido desastroso, a nosso ver, enquanto uma atuação autêntica no sentido de seguir as práticas de execução mais abrangentes da época, ou seja, introduzindo modificações informadas de acordo com as novas circunstâncias de execução, permitiu uma adaptação no mesmo espírito do próprio compositor.

Bastante mais provocadora foi a encenação. O cenário – extremamente simples – foi inteiramente em preto e branco: as paredes, o chão, o

escadote pelo qual o limpa-chaminés desce, a mesa e cadeira, mesmo o tabuleiro e duas chávenas (uma preta, outra branca), todos divididos com branco do lado esquerdo e preto do lado direito. E de um modo semelhante os figurinos: as mulheres vestidas de branco – Rosina num vestido de comprimento médio, Dona Flora numa saia “gaiola” por cima de um saíote branco, com um véu de casamento na cabeça; Pieroto e o Barão, durante grande parte da ópera numa roupa interior térmica cinzenta; o mordomo (Janino) vestido de branco na parte superior e de preto na parte inferior do corpo, estando o secretário (Dom Fábio) ao contrário.



Fig. 5. *O basculho de chaminé* na encenação de Pedro Wilson, no Teatro Nacional de São Carlos, em 2012, com (esquerda para direita) Ana Paula Russo (Rosina), Jorge Martins (Pieroto), Tiago Matos (Janino), Luís Rodrigues (Baron), Raquel Luís (Dona Flora) e José Lourenço (Dom Fábio, a mostrar o lado barbado da cara).
(Fotografia de Alfredo Rocha/Teatro Nacional de São Carlos.)

Para Pedro Wilson, numa entrevista publicada no programa de sala desta ópera¹⁰, o contraste simbolizava a diferença entre o barroco – branco, algo mais puro – e a atualidade – preto, algo mais depressivo. Também

¹⁰ Uma entrevista com Jorge Rodrigues, publicada no programa de sala, págs. 47-49.

associava preto ao dinheiro e à ganância, branco ao amor. Embora esta ópera esteja repleta de contrastes, mais expressivas são as ambiguidades. O branco virginal das mulheres é pura ilusão – a sua vontade de serem seduzidas, como se chega a perceber, demonstra outra faceta bem diferente. O secretário e o mordomo são simultaneamente sicofânticos perante os seus superiores e resolvidos a enganar todos (incluindo um ao outro) na procura de dinheiro. Dom Fábio, com a barba rapada do lado esquerdo (da perspectiva do público), mas barbado do lado direito, mostra literalmente duas caras. A ambiguidade do traje do Barão e do limpa-chaminés fala por si – perfeito quando trocam de papéis. Em vez de usar um espelho verdadeiro, na cena do espelho, o encenador, muito habilmente, põe o Barão a espelhar literalmente os movimentos físicos do limpa-chaminés (com grande efeito cómico), simbolizando como, independentemente das suas diferenças de classe social, acabam por ser iguaizinhos¹¹. Na verdade, Pieroto, a partir do momento em que assume o papel do Barão, aproveita-se sexualmente das mulheres, tal como o Barão teria feito – algo bem explícito nesta produção, provocando algum franzir de sobrolhos da parte de certos membros do público. Longe de inocente e amedrontado, o limpa-chaminés é tão torpe como o seu superior social. De facto, “torpe” acaba por ser um epíteto muito apto para descrever todas as seis personagens, facto que Pedro Wilson veiculou com uma perspicácia alarmante.

E é esta combinação de um lado bastante sério naquilo que superficialmente constitui uma simples farsa (esta ópera está cheia de comédia de situação) que faz do libreto de Giuseppe Foppa (em tradução portuguesa) em conjunto com a música efervescente de Marcos Portugal uma sátira musical excecional. E a maravilha da visão de Pedro Wilson é que possibilitou um leque de leituras diversas, desde a farsa pura, passando pelo torpe, até a reflexões sobre o superficial na vida e a sua realidade subjacente. E no final de contas, não é exatamente isso o objetivo de uma encenação?

¹¹ Por vários motivos, introduziu-se aqui um acrescento musical: um minuete instrumental tirado de *La maschera fortunata*, de Marcos Portugal (Veneza, 1798). O encenador aproveitou ao máximo as possibilidades que este momento permitiu, deixando ao limpa-chaminés fantasiar como seria ser barão.



Fig. 6. Real Theatro de S. Carlos de Lisboa (vista exterior em 1878).

(Francisco da Fonseca Benevides. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*.

Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1883, 21).

Bibliografia

- COWGILL, Rachel. "Of Science and Nature: Mozart *versus* the modern *bel canto* in early nineteenth-century London" – Appendix. In David Cranmer (ed.), *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo/and their time*, Lisbon: Edições Colibri/CESEM, 2010, 195-257.
- GAMERRA, Giovanni de. *Adrasto re d'Egisto: drama per musica da rappresentarsi nel regio teatro di S. Carlo della Principessa in occasione di soleminnzare il felicissimo giorno natalizio dell'angusta Maestà Fidelissima D. Maria I Regina di Portugallo* [sic], *Algarves. Li 17 December* [sic] 1800. Lisboa: Nella stamperia di Simone Taddeo Ferreira, 1800.
- RUDERS, Carl Israel. *Portugisisk Resa beskriiven i bref till vänner*, 3 v. Stockholm: Carl Delén, 1805-09.
- _____. *Viagem em Portugal 1798-1802*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.
- _____. *Viagem em Portugal 1798-1802*, 2.^a ed., 2 v. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

IX

Porquê Catalani?

Como se acredita, foi numa récita de *Riccardo cuor di leone*, de Grétry, no teatro do palácio de Salvaterra, na temporada de Carnaval de 1792, que a rainha D. Maria I, já deprimida e emocionalmente instável, teve um ataque de loucura, de tal maneira severo que resultou no encerramento definitivo dos teatros reais.

Entre outras, este incidente teve duas consequências relevantes para a temática deste ensaio. Em primeiro lugar, a nível institucional, as rédeas da governação foram assumidas pelo seu filho, o infante D. João, que se tornou Príncipe Regente, inicialmente *de facto*, mas, a partir de 1799, *de jure*. Neste último ano, revogou a proibição, imposta por D. Maria, de as mulheres se exibirem nos palcos lisboetas, emitindo inicialmente licenças específicas para determinadas intérpretes e para períodos limitados, mas acabando em pouco tempo por levantar todas as restrições. Em segundo lugar, a nível pessoal, este mesmo acontecimento parece ter servido de catalisador para a decisão de Marcos Portugal, então com 30 anos de idade, de partir para Itália. Já reconhecido na capital portuguesa como compositor de ópera, tendo composto três burletas para o Teatro do Salitre, nunca iria agora poder compor óperas italianas para a corte portuguesa. Em vez disso, usando a forma italianizante do seu nome, Marco Portogallo, começou a compor, numa primeira fase (1793-6), principalmente para Florença e, mais tarde (1796-99), sobretudo para Veneza, granjeando rapidamente fama como um dos principais compositores de ópera da sua época. Até ao fim da década de 1790, representavam-se as suas óperas em quase todas as cidades que possuíam um teatro italiano, não só em Itália, mas também por toda a Europa.

Quando Marcos regressou a Lisboa, em 1800, foi nomeado de imediato diretor musical do Teatro de S. Carlos. E os cantores de que dispunha, na sequência do fim das restrições, incluíam não só Girolamo Crescentini, o último grande *castrato* a cantar nesse teatro, mas também as primeiras

prime donne femininas de algum relevo, Luigia Gerbini e Marianna Vinci. Nos anos que se seguiram viriam para Lisboa alguns dos maiores cantores do seu tempo. Sobressaem três em particular, entre muitos outros motivos, porque, muito excecionalmente, foram objeto de gravuras editadas em Lisboa – duas de João Cardini, a outra de Francesco Bartolozzi. Adicionalmente, em termos de carreira, a associação destas artistas com Marcos Portugal é de alguma importância.

As duas gravuras de Cardini são do contralto Elisabetta Gafforini e do tenor Domenico Mombelli. Gafforini encontrou o compositor pela primeira vez no Teatro San Moisè, em Veneza, na temporada de Outono de 1796, quando desempenhou o papel secundário (Ghitta) aquando da estreia absoluta da sua ópera mais popular *La donna di genio volubile*. Contudo, foi em Livorno, na temporada de Carnaval de 1798 que veio a encontrar um papel que daí em diante iria promover: a Condessa em *Le donne cambiate*. Chegou a repeti-lo em Trieste, Turim e Milão, antes de o cantar em Lisboa, em 1804, provavelmente sob a direção do compositor. No mesmo ano este compôs *L'oro non compra amore*, a ópera de longe mais bem-sucedida e disseminada das compostas em Lisboa, êxito pelo qual Gafforini foi, em parte, responsável. Chegou a cantar o papel de Lisetta novamente em Milão (a estreia italiana, em 1808), Turim, Nápoles e Vicenza.

Apenas recentemente se percebeu como Domenico Mombelli atuou em bastantes mais estreias absolutas de Marcos Portugal do que qualquer outro intérprete. Mesmo antes de chegar a Lisboa, já se apresentara em quatro, sendo muito possível ter sido esta ligação com o compositor em Itália que levou à sua contratação pelo Teatro de S. Carlos. Apresentou-se neste teatro em mais seis estreias absolutas, assim como em três revisões de óperas anteriores. Para além disso, a escassa evidência que existe sugere que a ópera *Adriano in Siria*, representada por Domenico e pelas suas duas filhas, Maria Esther e Anna, em Pádua, Como, Vicenza e Milão, entre 1809 e 1815, não foi um *pastiche*, como anteriormente se pensava, mas teria sido composta por encomenda do tenor pelo próprio Marcos Portugal durante o inverno de 1807-08. Não se deve esquecer que foi Domenico Mombelli que encomendou ao jovem Rossini a sua primeira ópera, *Demetrio e Polibio* (em 1808). *Adriano in Siria* terá sido outra encomenda, na mesma linha,

desta vez de um compositor já reconhecido, que conhecia bem as vozes dos membros da sua família.

E todavia, não é a Gafforini nem a Mombelli que mais se associa o nome de Marcos Portugal, mas ao objeto da gravura de Bartolozzi: Angelica Catalani, cuja ascendência meteórica ao estatuto de “estrela” – misturando metáforas astronómicas – ficou ligada de forma indissociável ao compositor. Foi tomando em consideração sobretudo a voz ímpar desta artista que ele compôs ou reviu grande parte das suas óperas lisboetas. Mais tarde, a cantora levaria três para Londres, revelando o seu talento pela primeira vez no King’s Theatre como Semiramide em *La morte di Semiramide*, em dezembro de 1806 (ver Capítulo VIII, Fig. 2). A ária “Son regina, son guerriera” desta ópera, o final do primeiro ato, que iria continuar a cantar em concerto ainda muitos anos após o fim da sua carreira em palco, acabou por se tornar um símbolo poderoso daquilo que Catalani representava como intérprete.

Contudo, não foi em Londres que chegou a alcançar o estatuto de estrela. Pelo contrário, a sua fama precedeu-a – simplesmente tirou partido daquilo que trouxera consigo, sobretudo a sua fama e as suas vivências em Lisboa, pois, embora já conhecida pelo seu grande talento ao chegar à capital portuguesa, foi aí que o seu elevado estatuto veio a impor-se... o que levanta uma série de questões. Quais foram as circunstâncias em Lisboa que permitiu que tal acontecesse? O que é que havia nela de tão excepcional? E, acima de tudo, porque foi ela e não Gafforini, ou em especial Mombelli, que ficou de tal maneira associada ao nome de Marcos Portugal? Em resumo, porquê Catalani?

Já referimos o levantamento das restrições à atuação das mulheres nos palcos lisboetas. Esses constrangimentos tiveram que ver não só com os ciúmes insanos da rainha D. Maria I em relação às outras mulheres em geral, mas também com um escândalo público nos primeiros anos da década de 1770 respeitante à ligação amorosa entre a cantora Anna Zamperini e o Conde de Oeiras, filho do Primeiro Ministro, o Marquês de Pombal. Era previsível agora de novo o aparecimento de ligações “inde-sejáveis” – nem sempre, contudo, onde mais se esperava.

O pastor luterano, Carl Israel Ruders, excepcional nas observações que veicula através das suas cartas e, felizmente para nós, um apaixonado pela ópera, informa-nos do caso amoroso entre a *prima ballerina* Mademoiselle

Hutin e quem menos se imaginava, o *castrato* Crescentini. Refere igualmente a cantora romana Rosa Fiorini, escriturada na Primavera de 1801 como *prima donna*, bem como a sensação que causou, em resultado do que membros da alta sociedade a cumprimentavam e conversavam com ela, o que, segundo Ruders, constituía “um caso extraordinaríssimo neste país em que os costumes exteriores se conservam ainda estritamente severos pelo que diz respeito às damas desta classe” (Ruders 1981, 145). A sua pouca adesão aos comportamentos convencionais, quer em palco quer fora, assim como a sua personalidade algo licenciada iriam ser característicos da Fiorini. Como se chegou a descobrir, mostrou-se bastante medíocre como intérprete, mas o seu sucesso fora do palco iria atingir o apogeu no seu caso amoroso com nem mais nem menos do que Marcos Portugal, com quem coabitava abertamente, apesar de este ser casado.

Foi neste pântano sórdido de ligações amorosas entre *prima ballerina* e *primo uomo*, e entre suposta *prima donna* e *maestro*, numa altura em que as mulheres ainda eram uma relativa novidade nos teatros lisboetas, e quando as relações sociais entre palco e plateia mostravam indícios de se desvanecerem, que pousou a jovem, bela e virginal Angelica Catalani.

Estreou-se em S. Carlos em 27 de setembro de 1801, perante uma casa cheia e expectante, que ficou estupefacta pelo que ouviu da sua Rainha Cleopatra, em *La morte di Cleopatra*, de Sebastiano Nasolini. A agilidade, a extensão, a suavidade, mas, ao mesmo tempo, o poder da sua voz não só igualaram a voz fenomenal de Crescentini, como até a excedeu. Observações semelhantes saíam na imprensa inglesa ao comparar Catalani com o ídolo londrino Elizabeth Billington, na sequência da sua estreia no King’s Theatre.

Ruders iria permanecer mais onze meses em Lisboa, escrevendo constantemente sobre as suas interpretações e tudo o que lhe dizia respeito. Ficou especialmente emocionado pela cena de reconhecimento em *La Zaira*, de Marcos Portugal, um terceto que envolve Zaira, o pai e o irmão – sem dúvida uma das melhores páginas de toda a obra de Marcos Portugal, como a interpretação moderna demonstrou¹. De Catalani como protagonista, relata:

¹ Solistas, Coro e Orquestra Gulbenkian, sob a direção de Jorge Matta, outubro de 2009.

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* (Ruders 1981, 261).

– ou seja, “Sou filha, sou irmã e sou amante”.

De facto, Angelica era todas estas três. Nascida em Senigallia, nos Estados Romanos, era filha de Agostino, um ourives e cantor de papéis secundárias nos teatros locais, e de Antonia, uma simples lavadeira. Foi educada num convento e era considerada uma moça piedosa, embora, curiosamente, não exista registo da sua confissão quaresmal nos livros de desobrigações da igreja italiana do Loreto, em Lisboa, onde outros colegas de S. Carlos se encontram assim registados. Tinha duas irmãs mais velhas, uma das quais recém-casada, que ficaram em Itália, assim como dois irmãos, Benizio e Guglielmo, ambos apaixonados por música, que viajaram com ela e com os pais para Lisboa. Angelica era o ganha-pão da família. Quanto a ser amante, evitou escrupulosamente ligações amorosas indiscretas, muito embora tenha chegado a casar-se com o diplomata francês Paul de Valabrègue – que se tornaria posteriormente o seu agente, mas que na altura era o seu vizinho em Lisboa, no Largo de Quintela, onde Angelica morava com a família. Aparentemente, o casamento realizou-se em segredo, sem o consentimento dos pais da cantora, às cinco e quarenta e cinco da manhã, no dia 14 de abril de 1805, na Igreja Paroquial da Encarnação.

O seu talento, a sua beleza física, a respeitabilidade do seu comportamento, assim como as fronteiras que Fiorini quebrara entre plateia e palco, permitiram a Catalani uma vida social sem precedentes. Voltando a Ruders, numa carta de 9 de março de 1802:

A Catalani, no convívio social, goza aqui duma consideração que para mulheres da sua classe é altamente extraordinária. Durante os bailados ou nos espetáculos cómicos em que ela não toma parte, vê-se com frequência entre a mais alta nobreza do Reino – honra inaudita em Portugal. [...] Quando tem de voltar para o palco, nunca sobe as escadas sem ser levada pelo braço de algum grande fidalgo – condescendência que causa admiração a muita gente (Ruders 1981, 264-265).



Fig. 1. Lisboa, Largo do Barão de Quintella. A família Catalani morava no n.º 3, o prédio do lado sul do largo em que se lê “Arcada de Londres”, no 3.º andar.
(Postal, coleção do autor.)

Nem aqui termina. Foi convidada várias vezes pela Rainha enlouquecida, que a cobriu de presentes, mandando-a sentar-se e conversar consigo, enquanto todos os cortesãos na sala tiveram de ficar de pé ou, se cansados, ajoelhados, apoiando-se num só joelho.

Num sentido, porém, Catalani e D. Maria eram, de facto, iguais. Para citar o texto musicado em *La morte di Semiramide* – na verdade, uma citação de *Didone abbandonata* de Metastasio – “Son regina, son guerriera” – “Sou rainha, e sou guerreira”. A personalidade régia de Catalani não passou despercebida àqueles que a observaram e sobre ela escreveram. Alguns anos depois, em Londres, por exemplo, o *The Morning Chronicle*, de 17 de março de 1807, cita um texto que lhe fora lançado no palco do King’s Theatre, em conjunto com uma grinalda de louro, uma coroa simbólica, no fim de uma récita de *La morte di Mitridate* de Marcos Portugal. Começava: “Hail, sweet Enchantress! Music’s Queen [...]” Mas este aspeto régio nem sempre era visto como positivo. Em Lisboa, uma ode distribuída na sua noite de benefício no Carnaval de 1803, na estreia de *Sofonisba*, de Marcos Portugal, entre muitas outras expressões mais lisonjeadoras, atribuía-lhe a qualidade de “Déspota do canto” (Maldonado 1803, 7).

Desde o momento da sua estreia lisboeta, Catalani encontrou-se também em situações de conflito. Ruders refere os ciúmes que Crescentini nutria por ela, narrando um episódio em que mesmo em palco o seu ódio por ela se manifestou. Um documento no Arquivo Nacional da Torre do Tombo relata a maneira como roubou a partitura autógrafa de *La morte di Semiramide*, com o único objetivo de a destruir para que não a pudesse cantar². Felizmente para nós, não chegou a concretizar a sua ameaça. Contudo, o lado despótico de Catalani também existia, como já se percebeu pelas exigências que fez no que dizia respeito aos seus honorários, na altura da sua chegada a Lisboa. Em Londres a sua ganância tornar-se-ia lendária.

E tomando em consideração a mania que hoje em dia se observa de qualificar grandes mulheres artistas (e não só) como “divas”, até que ponto se pode justificar esta designação no caso de Catalani? Em palco nunca desempenhou tal papel – heroínas trágicas de toda a espécie e especialmente rainhas, mas nunca uma deusa. Isso não impediu a adulação poética de a ligar ao divino. Enquanto a ode referida, distribuída na estreia de *Sofonisba*, discursa apenas sobre o efeito da sua voz nos deuses do Olimpo, o texto atirado ao palco em *La morte de Mitridate*, em Londres, descreve-a como alguém que “breath’d of heaven”.

Mais pertinente, como já se verificou, este texto, citado acima, designa-a como “Enchantress”. Parece-nos ser esta a noção mais difundida que veiculavam os muitos retratos verbais de Catalani. Ruders, em determinados momentos, descreve-a como encantadora, mesmo feiticeira. Passava-se qualquer coisa entre ela e o público. Na sua crítica da estreia de *La morte di Semiramide*, referente a “Son regina”, o *The Times* escreveu: “For strength and variety of expression, for fire and feeling, and a degree of effect in some sort *electrical*³, we have never heard it equalled.” E na sua crítica de *La morte di Mitridate*, o *The Morning Post* falou igualmente que não houve momento em que deixasse de “electrify” a assistência.

Susan Rutherford em *The Prima Donna and Opera, 1815-1930*, cita a *Gazzetta Musicale di Milano*, a qual, numa edição de 1859, descreveu Catalani

² P-Lan Intendência Geral da Polícia, Livro VI das Secretárias, f. 287. Segundo este documento, Crescentini levou igualmente a partitura autógrafa de *La Zaira*.

³ Letra itálica no original.

como “la meravigliosa sirena” (Rutherford 2006, 40). Escrito dez anos após o seu falecimento e quase trinta após o fim da sua carreira como cantora, parece-nos que este texto perde de vista o que estava efetivamente em causa. Por muito que Catalani encantasse e enfeitiçasse, a linguagem dos seus contemporâneos omite sistematicamente qualquer referência à sedução ou à sensualidade – uma qualidade das sereias tão essencial como o encanto. Talvez tenha sido isso mais do que qualquer outra característica que a marcou como diferente – que independentemente das suas qualidades como “rainha e guerreira” (a eterna e inevitável associação a Marcos Portugal), ou do seu encanto ou da sua magia eletrizante, era entendida, com ou sem razão, como possuindo uma certa simplicidade, ou (se me permitem), tomando o seu próprio nome, uma qualidade que era, num certo sentido, se não exatamente divina, pelo menos angélica.

(Este texto, traduzido pelo autor de um original em inglês, foi apresentado como comunicação no Colóquio “The diva: an interdisciplinary conference”, realizado na Hope University, em Liverpool, de 5 a 8 de julho de 2011. Visto que toma o formato mais de ensaio do que de texto informativo “clássico”, entendemos limitar as referências bibliográficas exclusivamente às citações. Contudo, a bibliografia inclui adicionalmente outros textos usados, mas não citados.)



Fig. 2. Angelica Catalani, ca. 1806.
(Gravura não identificada, coleção do autor.)

Bibliografia

- BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- CRANMER, David. “Madame Catalani em Lisboa: a mulher e a sua família”. In *Arte Musical*, IV série, I n.º 4, Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 1996, 163-168.
- CRANMER, David (coord.). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012.
- CRANMER, David John. *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*. Ph.D. diss., University of London, 1997.
- COWGILL, Rachel. “Of science and Nature: Mozart *versus* the modern *bel canto* in early nineteenth-century London” – Appendix. In David Cranmer (coord.), *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo/and their time*, Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2010, 195-257.
- MALDONADO, João Vicente Pimentel. *Ode à Senhora Angelica Catalani*. Lisboa: Na Regia Officina Typografica, 1803.
- RADICIOTTI, Giuseppe. *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia: notizie e documenti*. Milano: G. Ricordi & Co., 1893.
- RUDERS, Carl Israel. *Viagem em Portugal 1798-1802*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.
- RUTHERFORD, Susan. *The Prima Donna and Opera, 1815-1930*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

X

As Invasões Francesas – alguns aspetos do seu impacto na música e no teatro

A retirada para o Brasil, no dia 29 de novembro de 1807, da Família Real Portuguesa, membros da aristocracia e da administração do Estado, seguida pela entrada em Lisboa do exército do General Junot, no dia seguinte, teve inevitavelmente repercussões profundas na vida da capital. Seria um erro, contudo, supor que a ocupação francesa tivesse o mesmo impacto em todos os aspetos dessa vida, ou que fosse necessariamente imediato e negativo.

No caso do Teatro de São Carlos, por exemplo, as Guerras Napoleónicas já se sentiam antes desta catástrofe, tendo conduzido a um lento declínio o que havia sido um período áureo, entre 1801 e 1806, aproximadamente. O efeito das tentativas de Napoleão de isolar economicamente a Inglaterra, impondo um bloqueio nos portos do Continente, resultou em dificuldades cada vez maiores para o tráfego marítimo entre, por um lado, os estados italianos, fornecedores de cantores e partituras de ópera italiana, agora sob domínio francês, e, por outro, Inglaterra e o seu aliado Portugal. Como consequência direta, quer antes quer depois da ocupação francesa de Lisboa, uma série de cantores partiram desta cidade não para Itália mas, sim, para Londres. Entre eles contavam-se duas figuras destacadas, cujos contratos terminaram no Carnaval de 1806: o *basso buffo*, Giuseppe Naldi, que iria estreiar-se em Londres em 15 de abril desse ano, e o soprano Angelica Catalani, que veio a atuar na capital inglesa pela primeira vez apenas em 13 de dezembro, tendo viajado e atuado pelo caminho em Madrid, Bordéus, St. Cloud e Paris (Cranmer 1997, Appendix 2)¹.

Como terá sido o funcionamento do Teatro de S. Carlos durante a ocupação de Lisboa é algo que não está plenamente esclarecido. Contudo,

¹ Sobre a questão da migração de cantores e outras figuras do Teatro de S. Carlos para e de Londres, como consequência das Guerras Napoleónicas, ver Cranmer (2000).

tudo leva a crer que a temporada de ópera e bailado até ao Carnaval de 1808 se realizou mais ou menos como prevista, e que, por obrigação, Francisco António Lodi assumiu a administração a partir desse momento². As contas que se conservam relativas a 1808 começam em março, tornando razoável a dedução que Lodi teria iniciado a sua empresa a partir desse ano, com uma primeira récita em 16 de março. O diretor musical desta temporada foi Pietro Carlo Guglielmi, tendo sido ele o responsável pela composição da oratória (*Il trionfo di Davide*) apresentada na Quaresma de 1808, interpretada ainda por cantores da temporada anterior³.

No entanto, se o funcionamento quotidiano continuou sem grandes alterações, pode afirmar-se que as autoridades francesas queriam influenciar o repertório levado a cena. Como Cailhava (1807, [3]) nos informa, Napoleão fizera constar, num decreto imperial, a sua intenção de “[...] encourager les sciences, les lettres et les arts, qui contribuent éminemment à l’illustration et à la gloire des nations [...]”. O mesmo autor, no seu próprio panfleto, *Les causes de la décadence du théâtre et les moyens de la faire reflleurir*, uma *Mémoire* apresentada em 1807 ao Institut de France, do qual era membro, “L’art dramatique n’est-il pas étroitement lié aux lettres, aux sciences? N’est-il pas un des arts les plus difficiles et les plus dignes d’être encouragés? N’a-t-il pas contribué surtout sous Louis XIV, à l’illustration et à la gloire de la nation?” (*id.*, *ibid.*).

A missão francesa de encorajar as artes, letras e ciências, e especificamente a arte dramática, estendeu-se igualmente aos territórios ocupados, tornando-se explícito em Lisboa através de uma nova ópera, *Ifigenia in Aulide*, com texto de Stefano Vestris e música de Luigi Gianella, levada a cena no Teatro de São Carlos já em 16 de janeiro de 1808, menos de 7 semanas após a entrada de Junot na capital portuguesa. Como Vestris nos informa num *Avertissement* editado no libreto impresso:

J’ai plutôt redigé, que composé cet ouvrage, qui a été imprimé à Naples en 1804. L’auteur apparemment séduit par la beaute du sujet, n’a pas reflechi, que *Apostolo Zeno*, et *Racine* sur tout, l’avoient dispensé de l’entre-prendre: enfin il l’a traité, et apres lui, j[']ai été chargé de l’arranger pour ce Theatre de S. Charles. En

² A primeira récita da sua empresa terá sido a primeira referida nestas contas, em 16 de março. Arquivo do Tribunal de Contas, Erário Régio – ER 5416 – Livro caixa do Real Teatro de São Carlos, 1808.

³ *Idem.*, entrada para 13 de abril.

travaillant à y ajouter quelques scenes, qui m'ont paru essentielles, et à retoucher les endroits les plus foibles, et les plus negligés, je me suis aperçu, qu'il eût mieux valu refaire l'ouvrage en entier: mais peut être s'il eût été meilleur, on ne l'eût jamais représenté, car telle est la depravation du gout dans la quelle est tombée notre Nation, que les seuls ouvrages exclus pour jamais de nos theatres, sont ceux la même, que nous honorent le plus, et qui jouissent à juste titre de la plus grande célébrité.

Cet éclaircissement, qui jusqu'à ce jour auroit été inutile, devient un devoir, dans un époque, où le theatre livré à la saine critique de la raison, et du gout, pourrait sortir de l'état d'abjection dans le quel il se trouve maintenant.

Puissent les circonstances actuelles, si favorables pour la reforme de notre Theatre, l'operer au plutôt, et puisse ma Patrie, l'école de tous les arts, et de toutes les Nations modernes, les atteindre, et les rivaliser dans celui, où elle s'est laissé devancer si honteusement.

Stefano Vestris⁴

O compositor terá presenciado a estreia, sendo provável ter ele próprio dirigido a ópera⁵.

Outra intervenção concreta da parte das autoridades francesas dizia respeito à encomenda de duas obras para a noite de gala em celebração do aniversário natalício de Napoleão, em 15 de agosto de 1808. Marcos Portugal compôs uma nova versão de *Demofonte*, baseada no texto de Pietro Metastasio, enquanto Pietro Carlo Guglielmi compôs um elogio dramático em louvor ao Imperador. Estando presente o maestro habitual, torna-se provável este espectáculo todo ter sido dirigido por este e não por Marcos Portugal, que terá assistido do camarote n.º 64, que o Teatro disponibilizou para uso do compositor⁶.

Contudo, se os franceses vieram com uma missão cultural, para além de militar, política e económica, os objetivos dos ingleses não previam essa

⁴ Manteve-se a ortografia original, quer a habitual da época, quer a ausência idiossincrática de um bom número de acentos.

⁵ Não conhecido como compositor de óperas italianas, Gianella foi autor de pelo menos mais uma, *I fuorusciti*, composta aparentemente para apresentação no King's Theatre, em Londres, sendo a partitura manuscrita conservada em GB-Lcm (Parry Library MS. 211). A sua presença em Lisboa é mencionada por uma crónica na *Allgemeine musikalische Zeitung*, enviada de Lisboa em novembro de 1824, publicada na edição de 12 de janeiro de 1825, col. 30. No contexto dos concertos da Sociedade Filarmónica de João Domingos Bomtempo, de 1823, refere um concerto para duas flautas de Gianella, composto durante a estada do compositor em Lisboa, alguns quinze anos antes. Ver Brito & Cranmer (1989, 61).

⁶ Arquivo do Tribunal de Contas, Erário Régio: ER 5420. Segundo o livro Erário Régio: ER 5416, Marcos Portugal recebeu 480\$000 réis pela composição da ópera; Pietro Carlos Guglielmi 80\$000 réis pelo elogio, referido adiante.

faceta. Lodi conseguira realizar 75 noites de espetáculo entre 1 de março e 15 de setembro, o dia em que as tropas britânicas entraram em Lisboa e içaram a bandeira portuguesa. No entanto, com a sua chegada, a administração de Lodi terminou, o Teatro encerrou-se, existindo pouco interesse pela sua reabertura. Como nos relata Robert Ker Porter, um oficial do exército sob o comando do Lieutenant-General Sir John Moore, na sua carta de 19 de outubro de 1808:

I am told that an application had been made to the British commandant here to sanction the re-establishing the corps d'opera: but he with the true spirit of the cause he had engaged in, refused having anything to do with it. Our object in occupying Portugal was far different from the French; we did not wish to distract their attention by vain shows; but if possible, to concentrate all their thoughts on the grand object of maintaining the freedom we had given them (Porter 1809, 51).

Todavia, a companhia do Teatro terá sido escriturada até ao Carnaval de 1809, o fim tradicional do ano teatral, e houve comprovadamente vários espetáculos em finais de 1808 e inícios de 1809⁷. R. B. Fischer, em Lisboa por esta altura, descreveu a qualidade do canto e do bailado no São Carlos como “extremely good” (Fisher 1811, 50).

No Carnaval debandou a companhia de ópera italiana. Quatro dos cantores, assim como Guglielmi, foram para Londres. Todos surgem novamente no King's Theatre pouco depois da sua partida de Lisboa.

Se a libertação de Lisboa pelas tropas luso-britânicas teve efeitos bastante negativos para a ópera italiana, os outros géneros teatrais, e respetiva música, ficaram com mais espaço para se imporem. Não deve esquecer-se que, bem diferente de hoje em dia, o espetáculo nesta época apresentado por um dos teatros populares (o da Rua dos Condes ou o do Salitre) não se concentrava num género único – ópera, bailado, teatro declamado, concerto – mas era composto por uma combinação deles, para além de danças soltas, peças instrumentais e, frequentemente, em dias de regozijo real ou nacional, um elogio ou outra obra ocasional, que poderia ser

⁷ Guglielmi compôs uma cantata para o aniversário de D. Maria I em 17 de dezembro, como adiante veremos. Embora a data impressa no libreto de *L'amor senza interesse*, de Prospero Pedrazzi, seja Inverno de 1809, a julgar pelo elenco indicado, trata-se claramente de um equívoco, pois grande parte da companhia partiu no Carnaval de 1809, ou seja, a produção terá tomado lugar na temporada de Inverno de 1808 ou de Carnaval de 1809.

montado, com personagens alegóricas, ou simplesmente recitado. Assim, um espetáculo para celebrar um aniversário real, por exemplo, poderia começar com um elogio em louvor do aniversariante, ser seguido por uma comédia em três atos, com um entremez a seguir ao primeiro e danças soltas realizadas por crianças no segundo intervalo, e um bailado a seguir à comédia. Muitas vezes havia ainda outro entremez para terminar. Tratava-se de um entretenimento amplo e variado. Numa época sem televisão nem cinema, para um público de um certo nível económico, estes espetáculos constituíam o seu divertimento mais habitual.

A partida dos franceses em setembro de 1808 foi motivo de celebrações imediatas. Em 2 e 3 de outubro o Teatro da Rua dos Condes realizou um espetáculo descrito no folheto impresso *Breve descrição dos espectáculos, que a Companhia Nacional do Theatro da Rua dos Condes oferece gratuitamente ao publico pelo motivo da feliz restauração*⁸, que incluiu um drama heróico *À feliz restauração de Portugal*, com texto de “hum Portuguez, cujas obras Dramaticas tem sempre merecido a aprovação do Público iluminado” e música de João José Baldi.

Foi editado igualmente em Lisboa nesse ano o drama heroico, *Ulyssea libertada*, com texto da autoria de Miguel António de Barros e música de autor desconhecido, entretanto perdida. Um exemplar deste drama terá chegado ao Rio de Janeiro, onde o Pe. José Maurício Nunes Garcia o musicou em 1809, em celebração do dia onomástico do Príncipe Regente, em 24 de junho⁹.

Ainda em 1808, Pietro Carlo Guglielmi, como diretor musical do Teatro de S. Carlos, tal como ocorreu com o elogio para o aniversário de Napoleão, em 15 de agosto, estreou uma cantata para celebrar o aniversário de D. Maria I, em 17 de dezembro. Caso único na história deste Teatro, o libreto foi impresso numa versão trilingue: não apenas nos habituais italiano e português, mas igualmente em versão inglesa.

De um modo semelhante, Marcos Portugal, tendo composto a ópera *Demofonte* também para o aniversário de Napoleão, agora escreveu uma série de obras que celebravam de uma forma ou de outra a liberdade devolvida à Pátria. Conforme a sua Relação Autógrafa (*apud* Porto-alegre 1859, 491), ainda em 1808, compôs uma cantata intitulada *L'orgoglio abbatuto*. O

⁸ Existem exemplares em P-Cul, Ln.

⁹ A partitura autógrafa conserva-se em P-VV, Arquivo Musical, G prática 13.

autor não especifica para que ocasião se destinou – apenas que se estreou no Teatro de S. Carlos – e não se encontrou qualquer libreto ou outra fonte documental que elucide este ponto. Existe, porém, na Library of Congress, em Washington, um dueto com as personagens Orgoglio e Lisia, que pertencerá a esta obra¹⁰.

Igualmente na Relação Autógrafa (*id.*, *ibid.*), Marcos refere outra cantata, *La speranza, o sia il felice augurio*, composta para as celebrações realizadas no aniversário do Príncipe Regente, em 13 de maio do ano seguinte. A “esperança” referida no título é pelo regresso do Brasil de D. João, da Família Real e da corte. Iria levar mais 12 anos a concretizar-se. O respetivo libreto foi conservado¹¹, não acontecendo outro tanto à música. Foi provavelmente em 1809 também que compôs o Hino da Nação Portuguesa, ou Hino Patriótico – o primeiro hino nacional português (Pacheco 2012, 290-293)¹².

Marcos Portugal foi responsável igualmente por duas obras em louvor de *Lord Wellington*, ambas conservadas na Biblioteca Nacional de Portugal. A primeira, dedicada ao Marquês de Vagos, Nuno da Silva Telo e Meneses Corte-Real¹³, é um “Hymno de agradecimentos a *Lord Wellington*”. Trata-se de uma composição de reduzidas proporções e para recursos modestos – apenas 44 compassos para soprano solista, mais duas vozes femininas e fortepiano (como se designa o instrumento que acompanha)¹⁴. É uma marcha, no estilo italiano típico do período. Visto que o Coronel Arthur Wellesley só recebeu o título de *Lord Wellington* após a batalha de Talavera, em julho de 1809, esta obra terá sido composta entre essa data e a morte do Marquês, em 1813, não tendo sido possível esclarecer se foi composta ainda em Portugal, ou no Brasil, após a chegada do compositor ao Rio de Janeiro, em junho de 1811.

A outra obra, uma *Cantata em louvor de Lord Wellington*, visto que refere as batalhas do Vimeiro (1808), de Talavera (1809), e do Buçaco (1810), da-

¹⁰ Cota M1534.A2P87.

¹¹ *I-Rsc* (coleção Carvalhaes), *P-Ln*.

¹² Como explica Pacheco, a ideia de este hino ter integrado originalmente a cantata *La speranza* não tem qualquer base. Marcos Portugal, na Relação Autógrafa, refere ainda outra cantata com o título *La speranza*, como tendo sido estreada no Teatro de S. Carlos, em 1808. Não nos parece provável tratar-se de uma obra distinta da cantata de 1809.

¹³ 2.º Marquês, gentil-homem da câmara da rainha d. Maria I, no Brasil, entre outros cargos.

¹⁴ *P-Ln* M.M. 340//6. Disponível online: <<http://purl.pt/828>> (última visita 25/08/2016).

tará do ano de 1810. Para uma voz de soprano, com acompanhamento novamente de fortepiano, é constituída por uma introdução instrumental, seis estrofes, e uma conclusão com o seguinte texto (de autor desconhecido) em louvor a Wellington e ao Marechal Beresford:

E Lísia reconhecida
A Wellington e Bresfor
Abre mil cofres de Amor,
Que já mais se hão de esgotar.¹⁵

Foram precisamente as batalhas e outros confrontos militares e a hipótese de as recriar, que mais impacto tiveram nos teatros e na música destes anos. A primeira recriação destas batalhas de que temos notícia realizou-se em 25 de outubro de 1809. Segundo a *Gazeta de Lisboa* de 27 de outubro, a companhia de bailarinos do Teatro de S. Carlos apresentou um bailado com o título *A batalha do Vimeiro*, em celebração do 50.º aniversário da aclamação do rei britânico, Jorge III, na presença dos marechais Beresford e Wellesley, membros do governo provisório e ainda de Lord Villiers, Ministro Plenipotenciário Britânico, com quem acabavam de jantar. A seguir a este espetáculo em S. Carlos, todos passaram para o Teatro da Rua dos Condes, onde, entre outros divertimentos, ouviram “God save the King”, em tradução portuguesa. A falta de fontes não permite avaliar o sucesso desta batalha dançada – não existem críticas, nem é possível estabelecer quantas récitas houve – mas o número de obras semelhantes que se seguiram conduz à conclusão de que terá sido bem acolhida.

De facto, o ano de 1810 testemunhou de repente uma explosão de batalhas teatrais. Só em relação ao Teatro de S. Carlos a *Gazeta* informa-nos de três bailados nesse verão: *Os patriotas d’Aragão, ou o primeiro triunfo do General Palafox*, em 6 de julho (*Gazeta de Lisboa*, 5/07/1810), *O primeiro triunfo de Hespanha, ou o rendimento de Dupont*, em 17 de agosto (*Gazeta de Lisboa*, 16/08/1810), e *A restauração do Porto, ou hum dos triunfos do heroe Wellesley*, em 5 de setembro (*Gazeta de Lisboa*, 5/09/1810). E no início do ano seguinte, houve apresentações de *A defesa da Ponte d’Amarante, pelo illustre patriota o valoroso General Silveira*, pelo menos em 16 e 21 de janeiro (*Gazeta de Lisboa*, 16 e 21/01/1811).

¹⁵ P-Ln cota M.M. 341//23.

Em 1811 realizaram-se bailados de batalhas também no Teatro do Salitre. Em 11 e 14 de janeiro, foi apresentada *A batalha do Bussaco* (*Gazeta de Lisboa*, 11 e 14/01/1811). Em 1812, no dia 30 de outubro, foi encenado *Palafox em Saragoça* (*Gazeta de Lisboa*, 30/10/1812), que pode ter sido, ou não, o mesmo de *Os patriotas d'Aragão, ou o primeiro triunfo do General Palafox*, já executado em S. Carlos. Da batalha do Buçaco e do General Palafox e Saragoça, escrevemos mais adiante. Em 11 de janeiro de 1813, no Salitre, dançou-se *O melhor triumpho da Hespanha, ou a victoria de Baylen* (*Gazeta de Lisboa*, 11/01/1813).

Não se conservou nem a coreografia nem a música de qualquer destes bailados de batalha, nem sequer um enredo ou descrição de quem assistiu. Assim sendo, torna-se difícil fazer mais do que especular como terão sido. No entanto, a *Gazeta de Lisboa*, fornece algumas pistas. Informa, por exemplo, que, no caso de *O primeiro triumpho da Hespanha, ou o rendimento de Dupont*, no Teatro de S. Carlos, a obra foi “pomposamente adornada com corpos de cavalaria, artilheria e infantaria”. Para *A restauração do Porto, ou hum dos triunfos do heroe Wellesley*, de modo semelhante, constata num anúncio, que seria “adornada de Vestuario e Senario [sic] adaptados ao character, e enriquecida com grande porção de tropa *Ingleza*, para que seja mais agradável, e verosímil este Espectaculo”. Destas citações verifica-se que houve mesmo nestes bailados uma tentativa clara de recriar, de certa forma, as batalhas que se traziam a cena. Visto que se publicavam na *Gazeta* relatos das batalhas, tirados dos ofícios militares, era perfeitamente possível reproduzir no palco algo da ação. Há que não esquecer, contudo, que o bailado nesta época, embora centrado na dança e no movimento, pouco tinha que ver com a leveza de pé com que se começa a associá-lo no decorrer do século XIX, tendo sido, sem dúvida, o melhor meio de veicular estes eventos, em termos visuais, na ausência dos meios de comunicação visual de hoje em dia.

Não foi, porém, o único meio de veicular estes conflitos. A batalha do Buçaco e o General Palafox no cerco de Saragoça atraíram um interesse especial e um leque mais abrangente de formas de apresentação. Para além do bailado, já referido, a “Batalha do Bussaco” foi igualmente objeto de uma peça para piano solo, da autoria do compositor António José do Rego, que era diretor musical de S. Carlos na altura da retirada da Família Real e da entrada dos franceses em Lisboa. Usando como base da sua nar-

rativa musical o ofício de Wellington publicado na *Gazeta de Lisboa* em 3 de outubro de 1810 – a batalha realizou-se no dia 27 de setembro –, Rego terá encontrado inspiração em várias batalhas musicais anteriores, em especial *La bataille de Prague*, de Frantisek Kotzwara, referente à batalha de Praga, em 1757, e composta em 1788, uma obra largamente difundida por toda a Europa, incluindo Portugal, sobretudo na sua versão para piano¹⁶. A “Batalha do Bussaco” foi impressa em Lisboa, na Oficina da Rua das Pereiras, junto ao Convento de Jesus, n.º 19, em 1811, tendo sido anunciada na *Gazeta de Lisboa* de 23 de abril de 1812, com o preço de 1200 réis¹⁷.

Mais tarde, em 10 de novembro de 1815, o Teatro do Salitre anunciou, na *Gazeta* um espetáculo a realizar-se no dia 15, que iria incluir “hum nova *Burleta*¹⁸ em *Portuguez*, cuja Musica he composta por *Antonio José do Rego*, creado de S. A. R.”, acrescentando que, “no ultimo intervallo, executar-se ha hum nova Peça de Musica instrumental, da composição do mencionado *Rego*, e que se denomina a *Batalha do Bussaco*”. Claro que, por essa altura, a peça não era exatamente nova, mas verosimilmente ainda permanecia pouco conhecida pelo público geral e poderá ter agido como estímulo para vendas da edição impressa.

Contudo, para além do bailado e da peça para piano – em princípio, obras distintas (embora, na ausência da partitura para o bailado, seja impossível confirmar esta questão) – a batalha do Buçaco provocou uma terceira realização teatral. Mais uma vez segundo a *Gazeta de Lisboa*, em 5 de fevereiro de 1811, representou-se o drama alegórico *O Genio de Wellington, ou a Victoria do Bussaco*, no Teatro da Rua dos Condes. Embora não se tenha conservado o texto para verificação, dada a natureza deste género teatral, podemos supor que as personagens terão incluído figuras simbólicas alusivas às nações portuguesa e britânica (tais como, Lísia ou O Génio Lusitano; Britânia ou O Génio Britânico).

Os acontecimentos do primeiro cerco de Saragoça em 1808, em que, a imenso custo, após 61 dias, o General Palafox conseguiu expulsar os franceses, infelizmente apenas temporariamente, chegaram a constituir uma grande fonte de inspiração para os povos ibéricos. Em Portugal, sobretudo

¹⁶ Existe uma cópia manuscrita, por exemplo, no Arquivo Musical do Santuário de N. Senhora, em Vila Viçosa, cota P 50 (Cranmer 2016, 174-175).

¹⁷ Esta obra é discutida amplamente em Cranmer (2008).

¹⁸ Ou seja, ópera cómica, em princípio, em dois atos.

na sequência das duas batalhas do Porto, em 1809, foram objeto de várias obras literárias. Uma ode anónima foi editada pela Imprensa Régia, em 1809 (*Ode a Palafox*, 1809). A *Gazeta de Lisboa* de 15 de janeiro de 1810 informa da publicação de um discurso histórico, intitulado *Palafox: verdadeiro heroe da Historia, e da Europa demonstrado por suas acções heróicas*, de um autor anónimo espanhol, que também havia sido impresso em Lisboa, no ano anterior (*Palafox*, 1809). No entanto, de principal interesse aqui é uma peça teatral de António Xavier Ferreira de Azevedo, dramaturgo popular, conhecido hoje em dia mais pelas suas farças em um ato, tais como *Manoel Mendes* ou *O eunuco*.

O título completo era *Palafox em Saragossa, ou a batalha de 10 de agosto de 1808*. O alcance da sua popularidade é muito evidente. Para além da primeira apresentação conhecida, no Teatro da Rua dos Condes, em 13 de novembro de 1810, para a noite de benefício do ator José dos Santos (*Gazeta de Lisboa*, 13/11/1810), foi repetido no dia 24 do mesmo mês para o benefício de outro ator, Victor Profirio de Borja (*id.*, 22/11/1810). Por tradição, nas noites de benefício, o beneficiário não só recebia as receitas da bilheteira mas também escolhia o repertório do espetáculo, selecionando naturalmente obras que garantissem um bom rendimento financeiro.

Apesar de ter sido escrita em Lisboa, a primeira edição não saiu em Portugal, mas no Brasil, na “Typographya [sic] de Manoel Antonio da Silva Serva”, na Bahia, em 1812¹⁹. Segundo uma cópia manuscrita, assinada por Alexandre Jozé Victor da Costa Sequeira, existente na Bibliothèque nationale de France²⁰, esta edição fora impressa para a cidade do Funchal, na Ilha da Madeira. Informa igualmente que tinha sido representado “com geral aceitação” não só no Teatro da Rua dos Condes, mas também em S. Carlos, o que terá tido lugar antes de 23 de outubro de 1817, data em que fez a cópia. Outra cópia manuscrita, guardada na Universidade de Coimbra, fornece detalhes sobre os figurantes previstos (ausentes das edições impressas): do lado dos espanhóis, um total de 20 militares, músicos e oficiais, mais 16 camponeses (10 homens e 6 mulheres); do lado francês, 20 militares e oficiais, com dois oficiais adicionais para acompanhar o Ge-

¹⁹ P-Leg. Desconhecemos qualquer outro exemplar em Portugal.

²⁰ Manuscrits Portugais 101.

neral²¹. A peça chegou a ser publicada em Lisboa, na Typographia de João Baptista Morando, mas apenas em 1820.

As peças teatrais de António Xavier eram largamente conhecidas também no Rio de Janeiro. Evidência circunstancial leva à conclusão de que *Palafox em Saragoça* estava entre as suas obras representadas na Ópera Nova (Teatro de Manoel Luiz) em 1812, pois conserva-se, no Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa, a partitura autógrafa datada de uma marcha com coro, de Fortunato Mazziotti, que pertencerá a este drama²². Intitulada “A Defeza de Saragoça”, um título alternativo frequente quer em Portugal quer no Brasil, esta marcha insere-se no final do 1.º ato.

Como é evidente, apenas testemunharam as próprias batalhas os militares diretamente envolvidos em cada conflito. Os empresários dos teatros percebiam, contudo, que existia mercado para reconstituições destas mesmas batalhas em palco. Apesar de imitações meramente parciais e bastante afastadas dos eventos cruéis e trágicos que retratavam, embelezadas pelos coreógrafos, dramaturgos, músicos e intérpretes que as apresentavam, a julgar pelo número e variedade destas representações, terão fornecido um excelente entretenimento.

O afastamento dos franceses, como consequência da batalha do Buçaco e da impossibilidade de penetrar as Linhas de Torres Vedras que defendiam Lisboa, libertou Portugal de vez das tropas napoleónicas. No entanto, foi só quando a ameaça se tornou mais distante que houve alguma tentativa de contratar de novo uma companhia de ópera italiana. O jornal inglês, *Morning Chronicle*, de 25 de novembro de 1812 noticiou que a cantora Teresa Bertinotti, que atuara recentemente em Dublin e Londres, tinha chegado a Lisboa e cantava no Teatro de S. Carlos. Não foi possível determinar exactamente quando viajou ou com quem, para além do seu marido, o violinista e compositor Felice Radicati (1775-1823). É provável, no entanto, que também tenham vindo nesta altura Carlo e Angiolina Cauvini, Giuseppa Collini e Giuseppe Bertini, visto que todos estes quatro cantaram em Londres até à Primavera de 1812, surgindo depois só em Lisboa com Bertinotti, em 1814. A recuperação, contudo, não foi plena e durou pouco. Com a morte de D. Maria I, no Rio de Janeiro, em 20 de

²¹ *P-Cul*, Sala Dr. Jorge de Faria, cota JF6-9-93. A informação encontra-se no f. 1v.

²² *P-IV* G prática 84a.

março de 1816, foi decretado um ano de luto público. A partir do dia 15 de julho, quando a notícia chegou a Lisboa, foram encerrados todos os teatros da cidade, permanecendo fechados ao longo de um ano inteiro.

(Este texto incorpora elementos publicados originalmente em diversos artigos ou capítulos, entre os quais “As guerras peninsulares na música portuguesa”. In *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, XVI (número temático “Guerra”). Lisboa: Edições Colibri/FCSH, 2003, 169-173, e “Peninsular battles in the Lisbon theatres”. In Maria de Deus Duarte (coord.), *Da Guerra Peninsular: retratos e representações*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2010, 83-88.)

Bibliografia

- A.X.F.A. [AZEVEDO, Antonio Xavier Ferreira de]. *Palafox em Saragoça, ou a batalha de 10 de Agosto de 1808*. Bahia: Typographya de Manoel Antonio da Silva Serva, 1812.
- BARROS, Miguel Antonio de. *Ulyssea libertada, drama heroico*. Lisboa: na Officina de João Evangelista Garcez, 1808.
- Breve descrição dos espectáculos, que a Companhia Nacional do Theatro da Rua dos Condes oferece gratuitamente ao público pelo motivo da feliz restauração*, 1808.
- BRITO, Manuel Carlos & CRANMER, David. *Crónica da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- CAILHAVA. *Les causes de la décadence du théâtre, et les moyens de la faire reflourir*. Paris: Moronval, 1807.
- CARAVITA, Giuseppe (música de Pietro Carlo Guglielmi). *Cantata per musica per celebrare il felicissimo giorno natalizio dell'Augusta, e Fedelissima Maesta D. Maria I. Regina di Portogallo degli algarvi &c. &c. &c. da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo a di 17 di Decembre de 1808*. Lisbona: Simone Taddeo Ferreira, 1808.
- CRANMER, David. "Operatic relations between Portugal and London during the Napoleonic Period." In *Revista Portuguesa de Musicologia*, X, 2000, 11-30.
- _____. "A Batalha do Bussaco: um retrato musical". In *A Guerra Peninsular: perspectivas multidisciplinares*, coord. Maria Leonor Machado de Sousa, 2 v. Lisboa: Comissão Portuguesa de História Militar/Centro de Estudos Anglo-portugueses, 2008, II, 239-244.
- _____. "O fundo musical do Santuário de Nossa Senhora da Conceição, Vila Viçosa". In *Callipole – Revista de Cultura*, XXIII, 2016, 171-187.
- CRANMER, David John. *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*. Ph. D. diss., University of London, 1997.
- FISHER, R. B. *A sketch of the city of Lisbon, and its environs, with some observations on the manners, disposition, and character of the Portuguese nation*. London: W. Flint, 1811.
- Ode a Palafox: seguida da segunda parte das poesias, cujo o assumpto he a Nação Franceza e o seu chefe*. Lisboa: na Imp. Régia, 1809.
- PACHECO, Alberto. "A música ocasional". In David Cranmer (coord.), *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri-CESEM, 2012, 289-308.

Palafox: verdadeiro heroe da Historia, e da Europa demonstrado por suas acções heroicas. Lisboa: na Officina de João Evangelista Garcez, 1809.

[PORTER, Robert Ker.] *Letters from Portugal and Spain, during the march of the British troops under Sir John Moore*. London: Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1809.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. “Marcos e José Mauricio. Catalogo de suas composições musicaes”. In *Revista do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brasil*, Tomo XXII, 1859, pp. 487-506.

VESTRIS, Stefano. *Ifigenia in Aulide dramma serio per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di S. Carlo la sera del 16 Gennaro 1808. In beneficio di Eufemia Eckarth Neri*. Lisbona: Nela [sic] Stamperia di Simone Taddeo Ferreira, 1808. (O único exemplar conhecido encontra-se na Coleção Carvalhaes, no Conservatorio di Santa Cecilia, Roma).

XI

João Domingos Bomtempo e os “Portuguese sufferers”

Desde o artigo extenso e informativo sobre João Domingos Bomtempo (1775-1842) da autoria de Ernesto Vieira, publicado há mais de um século no seu *Diccionario Biographico de Musicos Portugueses*, vários textos contribuíram para um entendimento mais aprofundado deste pianista-compositor e da sua obra. Em 1970 saiu o *Catálogo das obras de João Domingos Bomtempo*, de Jean-Paul Sarraute, com um texto introdutório sobre as suas estadas em Paris e Londres, baseado firmemente no verbete de Vieira. Numa outra frente, foram disponibilizadas aos musicólogos portugueses na década de 1980, por Manuel Carlos de Brito e o presente autor, as crónicas sobre Bomtempo como intérprete e compositor, redigidas por correspondentes em Lisboa, Paris e Lausanne, e publicadas durante a vida do artista na *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Brito & Cranmer 1989; Cranmer 1986).

Em reconhecimento dos 150 anos da morte de Bomtempo, em 1993, foram editados dois livros. Numa monografia intitulada simplesmente *João Domingos Bomtempo 1775-1842*, João Pedro d’Alvarenga ampliou e corrigiu o catálogo conhecido das obras do compositor, enquanto Maria José de la Fuente debruçou-se sobre a sua atividade como co-fundador do Real Conservatório de Lisboa. Por outro lado, Joseph Scherpereel recolheu e divulgou as notícias sobre os concertos de Bomtempo em Paris no período de 1801 a 1810. Até agora, contudo, não se realizou qualquer estudo comparável sobre os períodos que Bomtempo passou em Londres, durante a segunda década de oitocentos. Neste texto, propomos examinar, à luz da situação militar e política em Portugal, a primeira temporada que Bomtempo passou na capital inglesa e a forma como o público londrino o acolheu.

Em agosto de 1810, o exército de Napoleão, sob o comando do general André Massena, deu início à terceira tentativa francesa de subjugar Portugal. Tendo tomado a fortificação estratégica de Almeida, avançou

rumo a Coimbra, mas sofreu um revés na Batalha do Buçaco, em 26 de setembro, às mãos do exército anglo-português, sob o comando do general Arthur Wellesley (futuro duque de Wellington). Embora os franceses tenham tomado e pilhado Coimbra, avançando para o sul e estabelecendo uma guarnição em Santarém, encontraram o caminho para a capital impedido pelas linhas de Torres Vedras, o que os obrigou a parar e aguardar o envio de reforços de França. Como seria de imaginar, o ambiente na capital francesa, face à resistência determinada contra a sua pretensão de trazer Portugal finalmente para o seu domínio, tornou-se bastante hostil aos portugueses lá residentes. Bomtempo encontrava-se entre aqueles que se sentiam ameaçados e obrigados a fugir de França, trocando-a por terras do aliado inglês. Como o próprio escreveu, com tristeza, a uma amiga francesa não identificada, numa carta sem data mas presumivelmente do outono de 1810:

Madame

Forcé par des circonstances impérieuses à m'éloigner de la France, je n'ai pu que regretter beaucoup ce beau Pays où les talens ont été si longtemps encouragés, et je n'oublierai jamais que j'y ai recueillie les faveurs de la bienveillance et du bon goût (*apud* Vieira 1900, I 115).

O primeiro indício da chegada de Bomtempo a Londres surge no final desse ano. No dia 20 de dezembro saiu um anúncio no *The Morning Chronicle*, informando da publicação por Clementi and Co., 26 Cheapside, do seu 3.º Concerto para piano na véspera de Natal e alertando igualmente para a disponibilidade da sua *Introduction, five Variations and Fantaisie on the favourite air "Hope told a flattering tale"*, o título pelo qual era conhecido, em língua inglesa, a ária “Nel cor più non mi sento” de *La molinara*, de Paisiello¹. Seguiram-se outras edições na primavera de 1811: em março, o *Capriccio and God Save the King, with variations*, com dedicação ao Duque de

¹ “NEW MUSIC. – On Monday next will be published, by Clementi and Co. No. 26 Cheapside, a GRAND CONCERTO for the Piano Forte, with Accompaniments for a full Orchestra, composed and dedicated to Mrs. Adèle de Bellegarde, by J. D. Borntempo, price 10s. 6d.; where may also be had just published, by the same Author an Introduction, five Variations and Fantaisie, upon the favourite air ‘Hope told a flattering tale’, price 5s; [...]”. *The Morning Chronicle*, N.º 12,984, 20 de dezembro de 1810. Este e outros anúncios citados ao longo deste texto foram publicados de forma idêntica noutros jornais nacionais, incluindo no *The Times*, tipicamente nos mesmos dias. Entendeu-se citá-los sistematicamente como aparecem no *The Morning Chronicle*.

Sussex, o príncipe Augustus Frederick e, em abril, as *Three Grand Sonatas for the Piano Forte*, dedicadas ao próprio Muzio Clementi², que o compositor conhecia desde a sua estada em Paris e que iria ser o responsável pela publicação da maioria das suas obras editadas.

O vivo interesse do público londrino pela situação em Portugal torna-se evidente não só através dos relatos militares frequentes nos jornais diários, mas até nos entretenimentos populares. Na segunda-feira dia 7 de janeiro estreou-se um espetáculo que seria repetido diariamente, exceto aos domingos, ao longo de dez semanas inteiras, no Astley's Theatre, Newcastle Street, próximo de The Strand. Foi descrito na publicidade como um “new grand Military spectacle of Action, with new appropriate Scenes, Dresses, music, &c. &c. called LISBON; or Ruse de Guerre on the banks of the Tagus”, e, como habitualmente neste local, tratava-se de uma apresentação que fazia uso máximo da trupe de cavalos da companhia. A obra era constituída por uma série de quadros estruturados de forma algo aleatória e baseava-se num conhecimento reduzido e vago da geografia ibérica, o que se percebe pelo título alternativo que veio a possuir, simplesmente “Spain and Portugal”, para além da publicidade:

The second part, taken on the spot where the military occurrences took place, will be exhibited in the following succession – 1st, Interior of a Spanish Habitation – 2^d, Cintra, near Lisbon – 3rd Extensive View of Lisbon – 4th, Pass of Manzanal – 5th, the Corunna Road – 6th the Cortes Council Chamber – 7th, the French camp in the Mountains – 8th, Villa Franca, on the Tagus – 9th, Extensive view of Madrid – 10th, outside of the Escorial – 11th, Rocky pass near

² Nos anúncios consta respetivamente:

“CAPRICCIO and GOD SAVE THE KING, with Variations. Composed and dedicated by permission to his Royal Highness the Duke of Sussex, by J. D. Bomtempo – Price 5s. – A Grand Concerto for the Piano Forte, with Accompaniments for a full Orchestra. Composed by J. D. Bomtempo. Prices 10s. 6d. – And an Introduction, five Variations and Fantasie, upon the favourite Air “Hope told a flattering tale,” with Variations. By J. D. Bomtempo. Price 5s. – Shortly will be published, by the same Author, No. 1 of Three Grand Sonatas, for the Piano Forte, dedicated to M. Clementi.” *The Morning Chronicle*, 13,055, 13 de março de 1811.

“NEW MUSIC. – By Clementi and Co. 26, Cheapside, THREE GRAND SONATAS for the PIANO FORTE, composed and dedicated to Mr. Clementi, by J. D. BOMTEMPO. – No.1, price 5s. – Where also may be had the following Music by the same Author. – ‘Capriccio,’ and ‘God save the King,’ with variations, composed, and dedicated (by permission) to his Royal Highness the Duke of Sussex, price 5s. – A Grand Concerto for the Piano Forte, with Accompaniments for a full Orchestra, price 10s 6d. – And an Introduction, five Variations, and Fantasie upon the favourite Air, ‘Hope told a flattering tale,’ with variations, price 5s. 6d.” *The Morning Chronicle*, 13,072, 2 de abril de 1811.

Cintra – 12th to conclude with a view of French foraging Parties crossing the Tagus, General Action, Defeat &c.³

Se a derrota, no fim do espetáculo, talvez tenha sido um pouco prematura aquando da primeira récita, em janeiro, em 16 de março, data da última apresentação, já era muito mais do que uma mera esperança. Por este momento, o exército francês, dizimado por doença e fome, mais do que por ações militares, retirava-se da Estremadura pelas Beiras, dando livre curso à fome e à raiva na escassa população – os poucos habitantes que permaneceram, recusando abandonar as suas casas. Até meados de abril tinha partido de vez, deixando atrás de si vastos terrenos num indiscreto estado de devastação e miséria.

Bomtempo, em Londres, preparava, entretanto, o que terá pretendido ser a sua estreia londrina. Em 6 de abril, repetido uma semana depois, o *The Morning Chronicle* publicou o anúncio seguinte, informando com antecedência sobre o evento:

MR. BOMTEMPO begs leave to inform the Nobility, Gentry and the Public in general, that his CONCERT is fixed for Friday the 31st day of May next, at Hanover-Square Rooms, when amongst other things will be performed a New Grand Concerto for the Pianoforte, of the improved construction, and detached pieces of a Grand Serious Opera, composed by him since his arrival in this country. Subscriptions taken at Birchall's Music-Shop, Bond-Street, and Clementi and Co.'s, 26, Cheapside⁴.

Porém, nos dois meses que se seguiram, acontecimentos inesperados iriam mudar as circunstâncias, e a primeira apresentação pública de Bomtempo tomou lugar mais cedo, e de uma forma diferente, daquilo que planeava. No dia 18 de abril o Embaixador Extraordinário e Plenipotenciário português, Domingos António de Sousa Coutinho, colocou um anúncio em vários jornais londrinos a convidar os portugueses residentes em Londres, bem como quaisquer outros indivíduos solidários com a causa portuguesa, a presenciar uma reunião a que iria presidir, na City of London Tavern, Bishopsgate Street, com o intuito de apoiar a organização

³ Um anúncio publicado quase diariamente no *The Morning Chronicle* e nos restantes jornais principais.

⁴ *The Morning Chronicle*, N.º 13,076, 6 de abril de 1811; repetido, N.º 13,084, 13 de abril de 1811.

de “relief of Portuguese sufferers from the invasion of the French”⁵. Repentina e inesperadamente, entre a decisão de colocar o anúncio e a sua publicação, surgiu uma onda maciça de ofertas de apoio de ingleses respeitados, o que teve como resultado o Embaixador ver-se obrigado a adiar a reunião enquanto se organizava um projeto mais ambicioso. Visto encontrar-se indisposto, pediu ao Cônsul-Geral, João Carlos Lucena, que lesse uma carta sua:

Audley-Street, April 17, 1811.

SIR – The short interval of time that has elapsed between the resolution and the advertisements put into the Newspapers, for the Meeting of the Portuguese tomorrow, at one o’clock, at the City of London Tavern, originated from the supposition that the said Meeting would be almost exclusively composed of Portuguese subjects, but having received, since the day before yesterday to the present moment, continued proposals from many of the most respectable English Gentlemen, that the subscription might be made as general, as the wish was unanimous, to contribute to so excellent and laudable an object, I have thought it my duty, as a faithful advocate for the unfortunate Inhabitants of the Provinces of Beira and Estremadura, not only to acquiesce in, but also to further so liberal and universal a wish; and presuming that, in so doing, I could not but anticipate the wishes of all the Portuguese resident in London, I beg that you will inform the Gentlemen that may be present, at the Meeting to-morrow, that from the above-mentioned reasons, it would be desirable that the Meeting be adjourned, in order that a more extensive plan may be adopted for procuring the greatest and most efficacious relief to the unfortunate inhabitants of those provinces, to whose heroic sacrifices, combined with the great efforts of the Allied Armies, we owe the glorious termination of the campaign.

You will please to inform the Gentlemen present, that a sudden indisposition reluctantly obliges me to request that you will, in my name, communicate the above circumstances to them; at the same time expressing my acknowledgments for their ready attendance, requesting them to shew equal promptness on the intended next Meeting⁶.

⁵ “RELIEF OF PORTUGUESE SUFFERERS FROM THE INVASION OF THE FRENCH. A MEETING of the PORTUGUESE residing in London, will be held at the City of London Tavern, THIS DAY, at one o’clock, to consider the best means of concurring of the Relief of their Fellow Citizens in the District of Portugal, that have so cruelly suffered by the Invasion of the French, and the Attrocities [*sic*] committed by them in their retreat. – All persons influenced by the same generous motives, are invited to the Meeting. The PORTUGUESE AMBASSADOR will be in the Chair.” *The Morning Chronicle*, N.º 13,086, 18 de abril de 1811. Os anúncios colocados nos restantes jornais são idênticos.

⁶ A reunião foi noticiada nos principais jornais com a carta citada por complete, aqui como aparece no *The Morning Chronicle*, N.º 13,087, 19 de abril de 1811.

O grupo que se reuniu nomeou John Whitmore, então Governador do Banco de Inglaterra, para criar uma comissão e convocar uma reunião de modo a arrancar com a iniciativa. No dia seguinte, Whitmore já tinha a sua comissão, cujos nomes foram publicados em 20 de abril: era constituída por homens de influência, sobretudo britânicos, alguns portugueses (incluindo o Cônsul) ou, como Joseph Vanzeller, com laços familiares portugueses⁷. Iriam reunir-se mais uma vez na City of London Tavern, na quarta-feira dia 24.

Ao que parece, a reunião de 24 de abril, juntou um grupo substancial de interessados e deu início a uma lista de subscritores da causa, publicada sistematicamente nos jornais nos dias seguintes. Bomtempo terá participado nesta reunião, pois o seu nome consta entre os assinantes logo no dia seguinte, com uma doação de 25 libras – um montante bastante elevado naquele tempo. Desta e de outras maneiras, como se testemunhará adiante, manifestou-se de forma inequívoca o seu sentido patriótico e solidário. Não pondo em dúvida a sinceridade da sua posição, ao mesmo tempo, servia bem aos seus próprios interesses.

Igualmente no dia 24 de abril apareceram dois anúncios de concertos. No primeiro, divulgou-se novamente a apresentação de Bomtempo prevista para 31 de maio, acrescentando o preço das entradas (um guinéu⁸), mas também que o programa iria incluir “a new Composition, with Choruses for a full orchestra, in honour of the British nation and his own country (Portugal)”⁹.

⁷ Integraram a comissão os seguintes membros: Charles Lyne, John Pearse, Richard Carr Glyn, Jacob Bosanquet, William Manning, Hugh Inglis, Beeston Long, J. P. Anderson, John Bowden, C. Dias Santos, Manuel R. Guimaraens, James Warre, Thomas Halifax, J. C. Lucena, Charles Dixon, Cornelius Huller, Robert McKerrell, Joseph Vanzeller, Robert Wat.[?] Newman, George Hathorn, John William Buckle, Joseph White, John Hatt Noble, J. J. D. de Carvalho, I. R. de Sa, John Coltsmann e John Turnbull. A lista e convocatória para outra reunião foram publicadas no *The Morning Chronicle*, N.º 13,088, 20 de abril de 1811, e repetidas nos dias 22, 23 e 24.

⁸ Antes da decimalização da libra, em 1971, um *pound* (libra) dividia-se em 20 *shillings* (xelins) e um *shilling* em 12 *pennies* ou *pence*, com as abreviaturas respetivamente £ s.d.. Um *guinea* (guinéu) tinha o valor de uma libra e um xelim, ou seja, £1.05, no sistema decimal. Era uma espécie de libra “generosa”, em contextos de doação e pensão, mas também de faturação pelo trabalho de profissionais mais “nobres”, como médicos e advogados, ou para objetos de luxo. Embora a moeda física do *guinea* tenha deixado de existir em 1813, a prática de citar preços em *guineas* manteve-se até à decimalização da libra. Ainda era corrente na minha juventude.

⁹ “MR. BOMTEMPO has the honour respectfully to inform the Nobility, Gentry and the Public in general, that his CONCERT will take place at the NEW ROOMS, Hanover-square on the 31st of May next, when will be performed a New Grand Concerto for the Pianoforte of the

Independentemente das pretensões de Bomtempo, contudo, não foi afinal este concerto a sua estreia londrina, mas outro, publicitado no anúncio que se seguia. Este aviso publicitava um concerto de caridade a favor de St. Patrick’s School and Asylum for Orphans, Denmark Street, Soho, a realizar-se na segunda-feira seguinte, dia 29 de abril, nas New Rooms, Hanover Square, sob o patrocínio da Condessa de Shrewsbury e da *Right Honourable Lady Clifford*. Entre os artistas intervenientes estavam três cantores de ópera que tinham atuado no Teatro de São Carlos, Lisboa, durante a década anterior: Angelica Catalani¹⁰, Giuseppe Naldi¹¹ e Angiola Bianchi¹², todos então contratados pelo King’s Theatre, a casa de ópera londrina por essa época. Paolo Spagnoletti, concertino adjunto da orquestra do mesmo teatro, iria tocar um solo no violino e João Domingos Bomtempo um concerto ao piano¹³. Infelizmente, os jornais londrinos não noticiaram este concerto, tornando-se impossível, assim, estabelecer como Bomtempo foi acolhido. O importante, no entanto, é o reconhecimento implícito num convite para um evento organizado para angariar fundos ao lado de intérpretes de cartaz do King’s Theatre. Como uma espécie de refugiado dos franceses, e como português, numa altura em que os portugueses atraíam a atenção e a compaixão, o nosso artista terá gozado verosimilmente de um prestígio que ultrapassava o que merecia apenas com

improved construction, and detached pieces of a Grand Serious Opera, composed by him since his arrival in England, and a new Composition, with Choruses for a full orchestra, in honour of the British nation and his own country (Portugal). Tickets to be had, a Guinea each, at Birchall’s Music-Shop, Bond-Street; Clementi and Co. No. 26, Cheapside; and at their Manufacture and Musical Instrument Warehouse, Tottenham-court-road.” *The Morning Chronicle*, N.º 13,091, 24 de abril de 1811.

¹⁰ Cantou em Lisboa de janeiro de 1801 ao Carnaval de 1806. Na sequência de concertos em Madrid, Bordéus, St. Cloud e Paris, a sua estreia londrina realizou-se em dezembro de 1806. Continuou a atuar principalmente em Londres até à Primavera de 1813.

¹¹ Atuou em Lisboa entre o Verão de 1803 e o Carnaval de 1806, viajando por via marítima diretamente para Londres, onde cantava desde a Primavera desse ano provavelmente até ao Verão de 1818.

¹² Cantou em Lisboa entre a Primavera de 1807 e o Carnaval de 1809. A sua estreia londrina deu-se em junho de 1809 e continuou a atuar na capital esporadicamente até 1814.

¹³ “NEW ROOMS, Hanover-square. – Under the Patronage of the Countess of Shrewsbury, and Right Hon. The Lady Clifford. On Monday next [29 April], will be performed, a GRAND CONCERT of Vocal and Instrumental Music, for the BENEFIT of St. PATRICK’S SCHOOL and ASYLUM for ORPHANS, Denmark-street, Soho. [...incl. Catalani, Mme. Bianchi, Naldi, Mr. Goss...] Mr. Spagnoletti will perform a solo on the violin, and Mr. Bomtempo a concert on the grand pianoforte. [...]” *id. ibid.*

base nos seus talentos musicais, sem de alguma maneira se negar que os possuía.

Até inícios de maio, o número de subscritores a favor dos *Portuguese sufferers* aumentara exponencialmente e todo o esforço em angariar fundos assumira proporções assombrosas. No dia 1 de maio teve lugar uma reunião de nobres e cavaleiros sob a presidência de S. A. R. o Duque de York¹⁴, nas Willis's Rooms, King Street, St. James's Square, tendo-se criado uma comissão de elite, constituída inteiramente da alta nobreza e membros de uma ou outra das Casas do Parlamento, com o objetivo de aumentar a massa crítica do projeto¹⁵.

Em 3 de maio a Philanthropic Society editou um folheto de 16 páginas, intitulado *Subscription for the relief of the Unfortunate sufferers in Portugal, who have been plundered and treated, by the French armies, with most unexampled Savage Barbarity*, constituído principalmente por um elenco das muitas centenas de subscritores até essa data. Trata-se de um documento de excepcional interesse. Notáveis pelo tamanho do seu donativo foram o próprio Embaixador de Portugal, que contribuiu com £200, a maior soma de um indivíduo, o Club of Portuguese Merchants, com 200 guinéus, a Universidade de Cambridge, com £300, os Ship Builders of the Port of London, com 500 guinéus, o jornal o *Observer*, com £550, o Governador e Companhia do Banco de Inglaterra, com £2.000. Constam igualmente duques, condes, marqueses e viscondes, pares menores e membros da Casa de Comuns, o Bispo de Durham, o Deão e Cabido de Cantuária, e as famílias abastadas do negócio de vinhos portugueses, nomes que nos são familiares ainda hoje em dia, tais como Burmester, Warre, Croft, Offley e Sandeman. Alguns dos contributos mais modestos também impressionam, como no caso de um "Youth at the Water-works, Hull" anónimo, que doou £2, e os

¹⁴ O príncipe Frederick, duque de York e Albany (1763-1827).

¹⁵ A comissão era constituída pelos seguintes: H. R. H the Duke of York, Marquis of Lansdowne, Duke of Grafton, Duke of Montrose, Earl Spencer, Earl Fitzwilliam, Marquis of Stafford, Earl of Bridgewater, Earl of Buckinghamshire, Viscount Sidmouth, Lord Granville Leveson Gower, Viscount Castlereagh, Lord Holland, Earl of Moira, Earl of Darnley, Right Hon. Charles Long, Right Hon. Sir Wm. Scott, Lord Rivers, Viscount Berkeley, Lord Rolle, Lord De Dunstanville, Right Hon. J. C. Villiers, Lord Bruce, Earl of Courtoun e Earl Waldegrave. Publicou-se a ata da reunião, incluindo os nomes dos membros da comissão no *The Morning Chronicle*, N.º 13,098, 2 de maio de 1811 e noutros jornais.

“Non-commissioned Officers, and Privates, of Royal Flint Militia”, que se abstiveram do vencimento de um dia a favor da causa, num total de £20 4s. 4d. Semelhante ao doar um rendimento específico, esteve o poeta e romancista Walter Scott, que subscreveu com os direitos de autor, no montante de 100 guinéus, provenientes da publicação do seu poema “Vision of Don Roderick”. No meio musical, para além do contributo de Bomtempo, a empresa John Broadwood and Sons, fabricante de pianos, doou £50 e Robert Birchall, editor de partituras, 10 guinéus. Este montante é o que deu também a cantora Nancy Storace, a primeira Susanna, em *Le nozze di Figaro*, de Mozart, assim como o seu companheiro, John Braham, o mais célebre tenor inglês da sua geração. Braham, como adiante veremos, veio a envolver-se numa outra iniciativa de angariação de fundos para os *Portuguese sufferers*.

Foi com este pano de fundo, num ambiente de reação emocionada e empenhada perante o sofrimento dos portugueses, de todos os níveis da sociedade britânica e especialmente da parte da elite, que o Embaixador resolveu celebrar o aniversário de D. João, Príncipe Regente, em 13 de maio, com um acontecimento social de grande envergadura. Foi noticiado da seguinte forma, na secção “Mirror of Fashion”, do *The Morning Chronicle* do dia 15:

The Portuguese Ambassador gave a Musical *Fete* at his house, on Monday last. It was magnificent in point of splendour and decoration. An ode, written for the occasion was composed by a Mr. BOMTEMPO, and performed by Madame CATALANI and others. The ode is too long and too prosaic for insertion. The following is the Chorus:-

“Long live, O, Prince! And long may be thy reign;
Crush’d be the Tyrant’s hopes, his wiles alone
But add, in their perfidious purpose vain,
Fresh lustre to thy crown, and firmness to thy throne.”¹⁶

As notícias noutros jornais eram mais amplas e diversificadas. Conforme a reportagem do *Morning Post*, o que interessava nesta ocasião foi claramente a sua importância a nível social. O correspondente refere uma “favourite Italian air” na qual Madame Catalani, que a cantou, “excelled”, enquanto Bomtempo nem sequer é mencionado:

¹⁶ *The Morning Chronicle*, N.º 13,109, 15 de maio de 1811.

His Excellency the Chevalier de Souza, entertained the Fashionable World, on Monday night, at his house in South Audley-street, with a Concert, Ball, and Supper. A sumptuous dinner was previously given to the Marquis of Wellesley, Earls of Liverpool, Harrowby, and Westmorland; Sir Robert Peate, Mr. H. Wellesley, &c. &c. A suite of five magnificent apartments were thrown open, illuminated with uncommon splendour, about ten o'clock; the rooms were filled with company before eleven. Soon after that hour, arrived the Royal Dukes of Cumberland, Cambridge, and Gloucester. The first-named, after the usual *etiquette* of introduction, made a handsome apology for the absence of his Royal Highness the Prince Regent. The Concert then commenced with a favourite Italian air, in which Madame Catalani greatly excelled. About midnight, dancing commenced in the ball-room. A supper succeeded, in which a more than usual attention to the decorations of the table was observed. The company, and in particular the Ladies, were highly delighted with the taste, spirit, and urbanity of manners evinced by this distinguished representative of the *House of Bragança*. It was not until four in the morning that the visitors began to retire. Upwards of 700 persons were present.¹⁷

O *The Times* desculpou-se perante o público por noticiar o que poderia ter sido visto como apenas mais um evento social oferecido por esta ou outra figura da alta sociedade, justificando-se, contudo, por se tratar de um acontecimento mesmo excepcional. Diferiu também dos dois jornais já citados pela maneira como deu maior destaque ao aspeto musical, imprimindo o texto integral da composição de Bomtempo, na tradução inglesa do Reverendo Smith, Capelão da Embaixada Portuguesa¹⁸.

¹⁷ *Morning Post*, N.º 12,571, 15 de maio de 1811, na secção “Fashionable World”, com o título de “PORTUGUESE AMBASSADOR’S ENTERTAINMENT”.

¹⁸ Segue-se, nesta nota, o corpo do artigo do *The Times*, sem, no entanto, o texto da obra, que, o artigo atribui a V. P. N. da Cunha, sendo a música de Bomtempo:

“COMMEMORATION OF THE PRINCE REGENT of PORTUGAL’S BIRTH-DAY.

An apology would be necessary to our readers, if we occupied our columns with any thing so contemptible as the descriptions of a common fête or rout, given by this or that lady, in this or that square; at which the parties, after having eat, and drank, and danced, “separated with reluctance at a late hour.” But the festivities of Monday at the house of his Excellency the PORTUGUESE AMBASSADOR, were meant to commemorate occurrences of so glorious a nature, and their general objects are so intimately connected with political considerations of high moment, that we cannot deem an account of them undeserving a place in a political journal.

Monday being the Anniversary of the Birth of the PRINCE REGENT of Portugal, his Representative at the British Court selected that as the proper day whereon to exhibit at once his joy at the events which have taken place in the kingdom, as well as the grateful sense entertained by himself and his countrymen of the assistance so generously and happily afforded by the English nation.

The Cabinet Ministers of his BRITANNIC MAJESTY, with the exception only of those who were detained by the Debate in the Lower House, assembled to a magnificent dinner. This was

A obra em questão foi, de facto, o *Hino Lusitano*, op. 10, que Bomtempo tencionara estreitar, como já foi referido, no seu concerto. Composto para soprano, coro e orquestra, tinha um texto de Vicente Pedro Nolasco da Cunha.

Torna-se mais do que evidente através destas notícias que Bomtempo não era considerado como figura da alta sociedade. Ao referi-lo como “a Mr. Bomtempo” (“um tal Sr. Bomtempo”), o autor do artigo no *The Morning Chronicle* dá a entender que nunca antes tinha ouvido falar dele. A ausência de qualquer menção do compositor no *Morning Post*, serve apenas para sublinhar que, em termos da alta sociedade, simplesmente não existia.

Por motivos desconhecidos, na segunda semana de maio, Bomtempo tinha adiado o seu concerto previsto para o dia 31 para 3 de junho¹⁹. Voltou a ser divulgado nos dias 24 e 25 de maio, e em 1 de junho. No próprio dia do concerto, anunciou-se o programa exato:

MR. BOMTEMPO has the honour respectfully to inform the Nobility, Gentry and public, that his CONCERT will take place THIS DAY, at the NEW ROOMS, Hanover-square, when will be performed, ACT I. Grand Symphony. Bomtempo. – Song, Mr. Lacy. Bishop. – Concerto, Violin. Sig. Rosquellas. Rode. – Song, Mrs. Ashe – Cincrosa [*sic*] – Lusitanian Hymn, Mad. Bianchi.

succeeded by a more numerous assemblage of British Princes, Foreigners of rank, and in short, of most of the people of rank or political consideration, as well British as Portuguese, now in the metropolis; for whom a grand concert, appropriate to the occasion, was provided. We subjoin a literal translation, by the Rev. Mr. SMITH, Chaplain of the Embassy, of a Portuguese Hymn, which was performed with every concomitant of excellent music and happy execution.

[...]

After the performance of this solemn and interesting piece, dancing commenced, and continued till 4 o'clock in the morning.

The company were received by the Ambassador in an apartment wherein was placed, under a canopy of state, an excellent likeness of the PRINCE REGENT OF PORTUGAL.” *The Times*, 15 de maio de 1811.

¹⁹ Esta alteração foi anunciada pela primeira vez a 9 de maio, com repetição no dia 11:

“MR. BOMTEMPO most respectfully informs the the [*sic*] Nobility, Gentry, Public, and his Friends in particular, that his Grand CONCERT of Vocal and Instrumental Music will take place on Monday the 3^d of June, instead of Friday the 31st of May, when (among other things which will be duly announced) will be performed detached Pieces of a Grand Serious Opera, composed by him since his arrival in England, a Cantata, with full Chorus, in honour of the British nation and his own countrymen, the Portuguese, and a New Grand Concerto for the Pianoforte of the Improved construction. The Performers will be of the first eminence, and the orchestra, on a magnificent scale. – Tickets, a Guinea each to be had at Clementi and Co. 26, Cheapside; at Birchall’s Music Shop, New Bond-street; and at Clementi and Co’s Musical Instrument Warerooms, in Tottenham-court-road.” *The Morning Chronicle*, N.º 13,104, 9 de maio de 1811 e N.º 13,106, 11 de maio de 1811.

Bomtempo. – N.B. This Hymn is composed expressly in honour of the heroic actions of the English and Portuguese Nations, and will be accompanied with a Grand Chorus, and an Orchestra of upwards of a hundred Musicians. - ACT II. Overture, Introduction and Chorus of a Grand Serious Opera. Bomtempo. – Song, Mr. Harrison. – Bassoon Obligato [*sic*]. Paesiello. – Concerto, Piano Forte, Mr. Bomtempo. Bomtempo. – Glee, Mad. Bianchi, Mr. Harrison, Mr. Lacy, Mr. Garbett. Harrison. – March of Lord Wellington, and Grand Chorus. Bomtempo. – Leader of the Band, Mr. Spagnoletti. Conductor, Mr. Greatorrex. – Mr. Townsend will be at the head of the Police. – Tickets, one guinea each, to be had at Birchall's, Bond-street; and at Clementi and Co.'s, 26, Cheapside²⁰.

Ao noticiar o concerto dois dias depois, a 5 de junho, o *The Morning Chronicle* foi inequívoco no seu louvor:

[...] MR. BOMTEMPO had a most splendid company to his Concert, on Monday night, at the Hanover-square Rooms, where his own grand composition, originally performed at the PORTUGUESE AMBASSADOR'S *Fête*, was repeated with fine effect. It is lofty and impressive. The *Cantata* was sung with exquisite taste by MAD. BIANCHI; and the heroic character of the chief work of BOMTEMPO was varied and softened by some well-chosen pieces from PAESIELLO, &c. sung by MR. HARRISON, with his usual purity and pathos [...]²¹.

De um modo semelhante ao *The Morning Chronicle*, o *The Times*, no meio da sua notícia algo mais ampla do concerto, louvou, em particular, Madame Bianchi. Esta havia substituído Madame Catalani, cujo honorário de 100 guinéus os organizadores haviam recusado pagar²² – e, pelos vistos, o público estava de acordo com a posição tomada.

MR. BOMTEMPO'S CONCERT. – At the New Rooms, Hanover-square, Mr. BOMTEMPO, on Monday evening, collected a numerous and fashionable audience at a little after eight o'clock. After the performance of a grand *symphonie* of his own composition, by a band of upwards of fifty performers, Senor ROSQUELLAS, a young Spaniard, exhibited his powers on the violin, and met with a most flattering reception in a solo of RODE's and certainly merited the applause that was bestowed on his second appearance before an English audience. The Lusitanian hymn, of which our readers have already had some account, was sung by Mrs. BIANCHI with much taste and spirit; indeed, so well did her efforts succeed that no one of the company seemed greatly to regret

²⁰ N.º 13,125, 3 de junho de 1811.

²¹ N.º 13,127, 5 de junho de 1811, na secção "Mirror of fashion".

²² Noticiado no *The Times* de 30 de maio de 1811; citado também Sarrautte (1970, 26).

CATALANI in the part assigned to Mrs. BIANCHI. In the second Act, a Concerto, by Mr. BOMTEMPO, on a piano-forte of a new construction had the effect of commanding a silence and attention at the present day rarely observable in Concerts of this nature, and was crowned with the applause that is due to its merits. These were the leading pieces in the Concert; and, with an overture and chorus to a serious Opera, a song by Mr. LACY, from Bath, Mrs. ASHE, and Mr. HARRISON, a Glee, and Lord Wellington’s March and Chorus, formed the whole of the evening’s amusement, with which the company appeared highly satisfied.

Segundo o *O Investigador Português em Inglaterra*, que cita o *The Morning Chronicle* de 6 de junho de 1811, mas quase dois anos após o evento, a execução de Bomtempo também merecia louvor: “[...] e o inimitável estilo com que elle toca, o poem, sem disputa, na primeira ordem dos Musicos [...]”²³. No entanto, este texto não consta no *The Morning Chronicle* no dia referido, ou em qualquer outro dia por essa altura, não tendo sido possível identificar a verdadeira fonte desta citação²⁴.

A “serious opera” de Bomtempo, referida nos anúncios e nas notícias, foi *Alessandro in Efeso*, que o compositor não chegou a terminar. “Lord Wellington’s March and Chorus” diz respeito ao final do seu novo hino, que devemos supor ter sido executado em duas partes: a parte principal, até à ária de soprano, para terminar o “ACT 1”, e o final para servir de final do concerto todo.

Uma semana após o concerto, em resposta, sem dúvida, ao êxito do hino, anunciou-se a edição impressa:

MR. BOMTEMPO has the honour to announce to the Public, that the LUSITANIAN HYMN, composed by him in honour of the English and Portuguese Nations, and performed at the Fête of His Excellency the Portuguese Ambassador and at his own Concert, will shortly be published in score by Subscription. Terms to subscribers 25s. – Non-subscribers 30s. Subscriptions received at Mr. Birchall’s, Bond-street, and Messrs. Clementi and Co. 26, Cheapside²⁵.

Na verdade, iria ter duas edições, em versões distintas: sob o título de *Hymno Lusitano*, com texto em português e para orquestra, e como cantata

²³ *O Investigador Português em Inglaterra*, N.º 23, maio de 1813, 386.

²⁴ Nem consta no *The Times*, no *Morning Post*, ou nos vários periódicos semanais lidos. Por estar em vias de microfilmagem, não nos foi possível consultar o *Morning Herald*.

²⁵ *The Morning Chronicle*, 13, 132, 11 de junho de 1811.

intitulada *La virtù trionfante*, com o texto em tradução italiana de Giuseppe Caravita²⁶ e acompanhamento de piano.

Entretanto, manteve-se o esforço na angariação de fundos para o alívio dos *Portuguese sufferers*. Publicavam-se quase diariamente novas listas de subscritores adicionais, embora nem todos tenham sido tão prontos na liquidação da sua subscrição. Em 12 de junho, e em várias ocasiões posteriores, surgem anúncios a apelar aos subscritores a “give effect to their benevolent intention”²⁷. No dia 19 de junho a esposa do *Mayor of London*, Joshua Smith, acrescentou a sua influência ao apelo, lançando uma nova iniciativa de subscrição para as damas da capital.

Como meio adicional de angariar fundos, foi organizado um concerto de caridade a realizar-se no dia 24 de junho, dia de S. João Batista e, portanto, dia onomástico do Príncipe Regente de Portugal. Foi divulgado pela primeira vez no dia 14, com o anúncio seguinte:

PORTUGUESE SUFFERERS. – A GRAND MUSICAL FESTIVAL, in Commemoration of the SPLENDID VICTORIES obtained in SPAIN and PORTUGAL, and for the RELIEF of the PORTUGUESE SUFFERERS, will be held at the PANTHEON, on Monday Evening the 24th instant.

“Nos patriae finis, et dulcia linquimus arva.”

From the Performers of eminence, Vocal and Instrumental, that have already offered their assistance, it is presumed that the performance will be upon a scale similar to the Musical Festival in Commemoration of Handel. – Tickets Half a Guinea each, to be had at No. 87, Pall Mall; at the City of London Tavern, Bishopsgate-street; and of the principal Music Sellers²⁸.

Não terá sido, com certeza, um acaso que a gestão do local escolhido, o Pantheon, tivesse sido assumida havia pouco tempo pelo negociante de

²⁶ Caravita foi poeta de teatro do Teatro de S. Carlos, Lisboa, de 1799 até 1810, quando se transferiu para Londres, onde ocupou o mesmo cargo no King's Theatre durante vários anos a partir de 1811.

²⁷ O texto integral do anúncio como consta no *The Morning Chronicle*, N.º 13,133, 12 de junho de 1811:

“PORTUGUESE SUFFERERS. MANY Persons who have declared their intention of contributing to the RELIEF of the SUFFERING PORTUGUESE having not yet paid their Subscriptions, such Persons are earnestly [*sic*] requested, as soon as may be convenient to give effect to their benevolent intention, as it is material to the Committee to know the extent of the Funds at their Disposal. By Order of the Committee, 87, Pall-mall. P. PEARCE, Secretary.”

²⁸ N.º 13,135, 14 de junho de 1811. A citação em latim é do início (verso 3) do Livro I das *Éclogas* de Virgílio. Tradução: “Abandonamos as fronteiras e os doces campos da nossa pátria.”

vinhos portugueses, João Pereira Caldas, um dos acionistas originais do Teatro de São Carlos, Lisboa, na altura da sua construção (1792-3), sendo ele próprio também refugiado dos franceses (ver Cranmer 2000, 25)²⁹.

Em 22 de junho o jornal *The Sun* divulgou integralmente o programa e os detalhes sobre os intérpretes³⁰, informação que só foi publicada no *The Morning Chronicle* dois dias mais tarde, no próprio dia do concerto:

GRAND MUSICAL FESTIVAL.

In Commemoration of the splendid Victories obtained in
SPAIN and PORTUGAL,

WILL be held at the PANTHEON, on MONDAY EVENING, the 24th
instant, the Profits of which will be applied to the RELIEF of the PORTU-
GUESE SUFFERERS, under the Patronage and Sanction of the Committees
for Conducting and Receiving their Subscriptions.

PART I. – Overture

Song, Mr KELLNER Handel

Duetto, Madame BIANCHI and Signor TREMEZZANI [*sic*] –
Farinella.

Recitative and Air, Mr BRAHAM – Braham

Concerto Violin, Mr MORI – Viotti.

Aria, Madame BIANCHI – Musca.

Duetto, Madame BERTINOTTI and Sig. NALDI – P[a]er.

PART II.

Symphony – Mozart.

Aria, Signor TREMEZZANI, Mayer.

Trio, Mrs. DUSSEK, Mr. CONGDON, and Mr. KELLNER –

Dr Kemp

Concerto Flute, Mr. SAUST.

Recitative and Aria, Miss KOLLMAN – Mozart.

Scena ed Aria, Madame BERTINOTTI – F. Radicati.

PART III.

The Lusitanian Hymn, with Recitative and Grand Chorusses, and March of Lord
Wellington, composed by Mr. Bomtempo, and performed at this Concert, and at
the Fete of his Excellency the Portuguese Ambassador. Grand Piano-forte, Mr.
BOMTEMPO.

The principal vocal part Madame CATALANI.

Scotch Song, Mrs. DUSSEK.

²⁹ Os anúncios foram repetidos diariamente até ao dia 22 de junho. A 23 de junho, sendo um domingo, não houve edições dos jornais.

³⁰ Uma lista dos participantes principais já tinha sido publicada nos dias 17 e 18: respetivamente, *The Morning Chronicle*, N.º 13,137, 17 de junho de 1811 e N.º 13,138, 18 de junho de 1811.

Aria, Sig. CAUVINI.

Song, Mrs. DICKINS.

Duet, Mad. BERTINOTTI and Mad. COLLINI – P[a]er.

Finale, “God save the King.”

Leader of the Band, Mr. SPAGNOLETTI.

Conductor, Dr. KEMP.

Door to be open at Seven o’Clock, and the Performance commence at Eight precisely.

Tickets Half a Guinea, to be had of Mr. Pearce, Secretary to the Committee for conducting the Subscriptions, 87, Pall Mall; at the City of London Tavern, Bishopsgate-street; at the Pantheon; and at the Principal Music Shops³¹.

Há que fazer algumas observações sobre os intervenientes. Mais uma vez participaram vários dos artistas principais do King’s Theatre: não só Catalani, Bianchi e Naldi, mas também o tenor, Diomiro Tramezzani (1776-após 1817), que, tal como estes, viera para Londres depois de atuar em Lisboa³². Todavia, tomaram parte, igualmente outros cantores italianos: Teresa Bertinotti, Carlo Cauvini e Giuseppa Collini, artistas descontentes com o King’s Theatre, que trabalhavam agora para Pereira Caldas no Pantheon, e que dentro em breve iriam partir de Londres rumo a Lisboa. Entre os intérpretes também se encontrava o tenor John Braham, que, como já vimos, foi um dos subscritores do fundo para os *Portuguese sufferers*. O papel de Bomtempo limitou-se ao de pianista para acompanhar o seu *Hino Lusitano*, sendo muito possível que a versão italiana desta obra, *La virtù trionfante*, editada apenas com acompanhamento de piano, tenha tido origem especificamente nesta ocasião.

Apesar do grande esforço para publicitar o concerto, através de anúncios nos jornais, o que resultou numa adesão bastante respeitável, em geral, incluindo por indivíduos da melhor sociedade, apenas o *The Sun* o noticiou:

MUSIC. – A Concert, for the benefit of the Portuguese who experienced such dreadful sufferings in the barbarous retreat of the French from their country, took place on Monday night at the Pantheon, and it is with pleasure we state, that it was very well attended. The musical department was filled by

³¹ Citada aqui como consta no *The Sun*, N.º 5,860, 22 de junho de 1811.

³² Atuou em Lisboa desde a Primavera de 1807 até pelo menos finais de 1808. A sua estreia londrina realizou-se em junho de 1809 e continuou a cantar na capital inglesa até pelo menos julho de 1814.

some of the most eminent Performers in town, and was graced by a considerable number of the higher circles, among whom were the Duchess of YORK, the Ladies WELLINGTON and BERESFORD, and the Portuguese Ambassador, who seemed to be highly gratified with this proof of British benevolence in favour of his countrymen.³³

Repara-se, contudo, que nada consta quanto à música.

A temporada londrina chegava ao seu fim. Ao longo do resto de junho e julho, as subscrições para o alívio dos portugueses continuaram. O *The Morning Chronicle*, ainda a 29 de julho refere a subscrição significativa de £246 15s do grupo religioso pacifista a Society of Friends (Quakers), de Londres, com a exigência específica “to be applied to the relief of those distressed persons who have not been personally engaged in the war”³⁴. No entanto, o interesse pela causa portuguesa mostrava indícios claros de mingar, especialmente devido ao desviar da atenção para o sofrimento dos militares britânicos presos em França.

Para concluir, a primeira temporada de Bomtempo em Londres não foi um lançamento qualquer numa nova capital. As circunstâncias determinaram que estaria ligado a acontecimentos musicais públicos numa escala bastante mais extensa do que podia prever – de facto, a um nível de intensidade bastante maior do que alguma vez acontecera em Paris. Se é verdade que não era considerado propriamente como figura de elite, pelo menos estava exposto à alta sociedade. Olhando para trás, considerando estes meses, no verão de 1811, podia recordar quatro atuações públicas bem-sucedidas e uma série de publicações. Teria tido toda a razão para se sentir contente.

Post scriptum

As referências a Bomtempo nos anos subsequentes nos jornais londrinos são extremamente esparsas, quer de apresentações quer de publicações. Como Sarrautte já apontou, em 12 de março de 1813 saiu um anúncio no *The Times* referente a um concerto no teatro de Drury Lane, em que se iria apresentar um Sr. Harvey, pai, aluno de Bomtempo. Outro anúncio refere um evento a tomar lugar no Argyll Rooms, em 17 de junho

³³ *The Sun*, N.º 5,863, 26 de junho de 1811.

³⁴ *The Morning Chronicle*, N.º 13,173, 29 de julho de 1811.

do mesmo ano, em que seria interpretado um concerto para piano de Bomtempo, sem referir qual deles, contudo, nem o executante. Nem um nem outro concerto foi noticiado depois (Sarraute 1970, 29-30). Tudo leva a supor que, graças à maneira como foi exposto na primavera de 1811, Bomtempo terá ganho um número significativo de alunos, suficientes para a sua sustentação em Londres.

Quanto ao seu conhecido envolvimento na Philharmonic Society de Londres, fundada em 1813, a sua interveniência terá sido reduzida e limitada à primeira temporada. O arquivo desta Sociedade, conservado na British Library, inclui uma lista de assinantes para os anos de 1813 a 1818. Dividida para cada ano em três secções – subscritores, membros (plenos) e associados – o nome de Bomtempo surge na última (associados) e apenas no ano de 1813³⁵.

(À exceção do *Post scriptum*, acrescentado para este volume, este texto constitui uma tradução livre, da parte do autor, do texto “João Domingos Bomtempo and the Portuguese sufferers”. In Carlos Ceia & Isabel Lousada (org.), *Novos caminhos da história e da cultura: actas do XXVII Encontro da APEAA (Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos)*. Lisboa: APEAA/FCSH-CEAP, 2007. O congresso que deu origem ao texto original realizou-se em Carcavelos, em 2006. Agradeço o apoio de Ricardo Marques na realização da tradução.)

³⁵ GB-Lbl/RPS. MS. 318.

Bibliografia

- ALVARENGA, João Pedro d' (coord.). *João Domingos Bomtempo 1775-1842*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993.
- BRITO, Manuel Carlos & David CRANMER. *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa do Moeda, 1989.
- CRANMER, David. “Opiniões estrangeiras sobre dois músicos portugueses: J. D. Bomtempo e J. A. Canongia”. In *Associação Portuguesa de Educação Musical: Boletim*, 48, 1986, 33-35.
- . “Operatic relations between Portugal and London during the Napoleonic period”. In *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10, 2000, 11-30.
- SARRAUTTE, Jean-Paul. *Catálogo das obras de João Domingos Bomtempo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- SCHERPEREEL, Joseph. *João Domingos Bomtempo: musicien portugais (XIX^e siècle)*. Paris: Centre Culturel C. Gulbenkian, 1993.
- VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, 2 v. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

XII

Uma corte deslocada e a figura de Marcos Portugal

Introdução

Em 2001, Kirsten Schultz publicou o seu livro *Tropical Versailles: empire, monarchy, and the Portuguese Royal Court in Rio de Janeiro, 1808-1821*. A noção em si de um Versalhes tropical não era completamente nova, mas com este título o autor chamou a atenção para um fenómeno, de facto, extraordinário: por um lado, a deslocação, numa viagem realizada entre 1807 e 1808, de uma corte europeia (o Príncipe Regente, a partir de 1816 rei, D. João VI, sua família e administração) para os trópicos, neste caso do outro lado do Oceano Atlântico – o único poder na história da Europa a transferir a sua sede para uma sua colónia; por outro lado, o reforço de um sistema de governação – um absolutismo baseado num modelo francês seiscentista – que em França já tinha sido posto de lado pela Revolução de 1789, e que na segunda década de oitocentos, com a queda de Napoleão, se tornaria cada vez mais afastada da realidade europeia que supostamente representava.

Neste texto propomos usar sobretudo duas fontes contrastantes – principalmente a *Gazeta do Rio de Janeiro*, publicada duas vezes por semana (com suplementos ocasionais noutros dias), a partir de sábado 10 de setembro de 1808, e, em determinados momentos, as cartas de Luís Joaquim dos Santos Marrocos, Bibliotecário da Real Biblioteca, enviadas a vários membros da sua família, mas sobretudo ao pai – numa tentativa de evocar algo de um ambiente de contrastes violentos, entre a repressão e a festa¹. Neste sentido, focamos, em especial, uma série de eventos no Rio de Janeiro, durante a estada da corte portuguesa, que se destacam pela sua importância política e/ou dinástica. A esta luz procuramos esclarecer a ati-

¹ Uma terceira fonte importante para este período, as *Memórias* do chamado Padre Perereca (Santos 1825), embora apresentem observações pessoais, baseiam-se sobretudo em documentos oficiais, sobretudo na *Gazeta do Rio de Janeiro*, pelo que entendemos utilizar esta fonte apenas pontualmente onde acrescenta dados relevantes ausentes das duas principais.

vidade de Marcos Portugal, desmitificando, à luz da documentação disponível, qual era realmente o seu papel como músico e compositor, na teia de interações, hierarquias e tensões inerentes ao Versalhes tropical que habitava.

Dois eventos destacados em 1815

Referente a 16 de dezembro de 1815, a *Gazeta do Rio de Janeiro* publicou a seguinte notícia:

Rio de Janeiro

Havendo-se publicado nesta Corte a Carta de Lei de 16 do corrente, pela qual Sua Alteza Real [h]ouve por bem elevar o *Brazil* a Reino, e assumir o Título de Príncipe Regente do Reino Unido de *Portugal*, do *Brazil*, e dos *Algarves*, o publico desta Cidade se appressou a dar as demonstrações do mais completo jubilo, illuminando[-]se espontaneamente hum grande numero de edificios.

E referente aos dias imediatamente seguintes, 17 e 18 de dezembro:

Rio de Janeiro

Domingo 17 do corrente, Dia o mais plausível para a Nação *Portugueza*, por ser o Natalicio da RAINHA Fidelissima Nossa Senho[ra,] concorreu ao Paço o Corpo Diplomatico, e grande numero de pessoas das Classes mais distintas, para terem a honra de cumprimentarem a SS. AA. RR. [Suas Altezas Reais]. Houve grande parada das tropas de infantaria, cavalaria e artilharia, com as salvas do costume, correspondidas pelas embarcações nacionais e estrangeiras surtas no porto, e pelas fortalezas, que o guarnecem, estando humas e outras embandeiradas. No dia seguinte 18, Dia do Augusto Nome da Mesma Augustissima Senhora, se derão as mesmas demonstrações de jubilo, salvo a grande parada.

Seria importante lembrar que a *Gazeta do Rio de Janeiro* era, para todos os devidos efeitos, uma publicação oficial do regime, exigindo, assim, uma interpretação cuidadosa dos seus conteúdos e retórica, e não uma leitura ingênua ou superficial. Os conteúdos da *Gazeta* – sobretudo sobre eventos no estrangeiro e nomeações de militares ou na função pública, com pouco ou, muitas vezes, nada sobre os eventos que se realizavam no Rio de Janeiro ou no resto do Brasil – tinham a função de informar apenas daquilo que o regime queria que se ouvisse e soubesse. E no que diz respeito aos sucessos locais, convém levantar questões sobre o verdadeiro significado de certas expressões e procurar identificar subentendidos entre as

linhas. Por exemplo, no primeiro texto, quem exatamente é esse “público”? Até que ponto o júbilo foi, de facto, “completo” ou “espontâneo”, quantos e quais eram esse “grande número de edifícios” que chegaram a ser iluminados? E dada a importância política desta elevação, de facto um motivo genuíno para o regozijo geral do povo, por que razão, nos dias que se seguiram, não houve mais festas e celebrações relacionadas?

Contudo, se para respostas às primeiras perguntas seria necessário encontrar fontes que explicitassem mais exatamente os detalhes em falta², é precisamente no segundo texto citado que se encontra a resposta à última. Pois, para um regime absolutista, a importância de uma cedência política, por muito que agradasse aos cariocas, em nada se comparava com a importância das festas dinásticas a celebrar nos dois dias seguintes – para o aniversário e o dia de nome da Rainha (D. Maria I), apesar da loucura desta (desde 1792) e a sua debilidade física (iria falecer poucas semanas depois). De facto, chegou a haver festividades para a mudança de estatuto do Brasil³, mas apenas no início do ano seguinte – testemunho da hierarquização das festas, como em todas as facetas da vida, sendo o primeiro lugar nessa hierarquia ocupado pela dinastia reinante.

Virando-nos para o segundo texto, chamamos a atenção sobretudo para dois aspetos. Em primeiro lugar, a rígida separação entre os atuantes nas festanças e os consumidores das mesmas – ou seja, entre os privilegiados (em maior ou menor grau, de forma bastante hierarquizada) e os restantes. Num primeiro momento, os atuantes são o “Corpo Diplomático, e grande numero de pessoas das Classes mais distintas” – figuras elevadas na hierarquia mas não as mais elevadas. Pois não é um direito, mas sim uma “honra” poder cumprimentar Suas Altezas Reais (leia-se, participar na cerimónia do beija-mão), e quem recebe os cumprimentos são os reinantes: o vértice da pirâmide hierárquica e não a homenageada – a rainha decrépita, convenientemente escondida.

Num segundo momento, lê-se da vertente militar – por um lado, as salvas (por canhões) dos navios embarcados e ancorados no porto, assim como das fortalezas da cidade, e, por outro, e sobretudo, a “grande parada

² Santos (1825) não fornece mais detalhes.

³ Como carioca, para o Pe. Perereca esta concessão política foi de suma importância, marcando o início de uma nova fase na estada da Família Real no Brasil e sendo especialmente desenvolvidos os seus relatos sobre as festividades subsequentes (no início do tomo II).

das tropas de infantaria, cavalaria e artilharia”. Tal como hoje em dia, em qualquer contexto de regime totalitário, a máquina militar era o que sustentava o regime e oprimia todos os que se lhe opunham, sendo devidamente ostentada para lembrar a todos qual o seu lugar e recordar o poder por trás do *status quo*. A parada ter-se-á realizado no Largo do Paço (a atual Praça 15 de novembro).

Por decreto de 27 de março de 1810, o Príncipe Regente estabeleceu novas normas para as bandas militares no Brasil, tornando obrigatória a sua integração sistemática nos regimentos de infantaria e artilharia. Entre outras provisões está previsto que:

Em cada um dos quatro Regimentos de Infantaria e Artilharia desta Córte haverá 12 ou 16 músicos que toquem instrumentos de vento, sem que por princípio algum se possa aumentar o dito numero. [...] Os tocadores de bomba, campainhas, e de outros instrumentos de vento, como de bomba serão escolhidos no actual estado completo das Companhias, sem que se aumente o numero deste em razão das praças escolhidas dos soldados, como pelos que hão de ser tirados dos tambores.

Desta passagem se percebe que, para além de um conjunto de músicos de formação (que, de outras fontes, se sabe que tocavam tipicamente flautas, oboés, clarinetes, fagotes, trompas e às vezes clarins)⁴, se acrescentavam outros escolhidos de entre as fileiras dos soldados para tocar a “bomba” (zabumba/bombo), “campainhas” (o chamado “crescente chinês”), “outros instrumentos de vento” (sobretudo pífaros), e “tambores” (caixas). Estas bandas, com certeza, como nos festejos de aniversários de monarcas ainda nos séculos XX e XXI, terão participado na parada de 17 de dezembro de 1815. Devemos recordar, contudo, que o evento, mesmo com música, ter-se-á assemelhado não ao aniversário oficial de um monarca constitucional britânico, por exemplo, mas mais a festejos como os realizados por regimes opressivos, com o intuito de exhibir o seu poder militar.

Por último, avaliando este texto como um todo, tal e qual como para os espectadores dos acontecimentos em si, a atenção dos leitores da *Gazeta do Rio de Janeiro* é dirigida para estas encenações do poder e seus agentes (em muitos casos estes e os leitores terão sido as mesmas pessoas), e nunca

⁴ Sousa (2008), 15-35, por exemplo, refere um leque de fontes pertinentes a este respeito.

para os próprios espectadores – gente que não convinha ver de perto: uma pequena classe burguesa, mas sobretudo um povo pobre, maioritariamente de cor negra e, destes, predominantemente escravos, ou seja, os que, em grande parte, sustentavam a imensa pirâmide hierárquica, mas dela pouco ou nada beneficiavam. Oficialmente por motivos de segurança, mas ao mesmo tempo para os tornar “invisíveis”, era comum afastar os mais pobres por completo dos grandes eventos⁵.

Era habitual igualmente celebrar os grandes momentos dinásticos não só com encenações ao ar livre ou em espaços “públicos” de palácios, mas também no teatro principal da cidade, inicialmente a chamada “Ópera Nova” e, a partir do dia 12 de outubro de 1813, no Real Teatro de São João. Assim, nos aniversários da Rainha, em 1811 e 1812, respetivamente, representaram-se as óperas italianas *L'oro non compra amore* e *Artaserse*, ambas de Marcos Portugal, e em 1814, já no Teatro de S. João, *Axur re di Ormus*, de Antonio Salieri⁶.

Era costume igualmente nestes dias de festejo acompanhar a ópera italiana com uma obra ocasional: em 1811 foi *A verdade triunfante*, com texto de Antonio Bressane Leite e música de Fortunato Mazziotti, e, em 1812, um elogio, cujo título se desconhece, também com música de Mazziotti⁷. Para o aniversário da Rainha em 1815 editou-se o libreto do elogio *Templo da Imortalidade*, com texto de Paulino Joaquim Leitão e música de autor desconhecido, tendo existido um anúncio na *Gazeta* do dia anterior, publicitando a sua disponibilidade na loja da própria *Gazeta*. Ignora-se qual foi a ópera italiana que acompanhou, mas não se põe em dúvida a sua existência.

⁵ O Pe. Perereca refere, por exemplo, como na quarta-feira das celebrações das núpcias de D. Maria Teresa com D. Pedro Carlos, “As bocas das ruas, que se abrem para o largo do Paço, tanto do lado da Real Capella, como do caes, estavam occupadas pelas Guardas da Policia, que só deixavão entrar na Praça os ranchos das Senhoras, e as pessoas, que se apresentavão com decencia, e de quem se não podesse desconfiar ser capaz da minima desordem” (Santos 1825, I 175-§24).

⁶ É possível que a ópera perdida, *Le due gemelle*, de José Maurício Nunes Garcia, tenha sido representada no aniversário da Rainha entre 1808 e 1810, assim como *La Zaira*, de Bernardo José de Souza Queiroz, em 1809 ou 1810. A falta de fontes não nos permite estabelecer o que terá sido representado nos outros anos, mas não se deve supor, por isso, não ter havido espetáculos, simplesmente que não se encontrou a respetiva documentação, caso tenha sobrevivido.

⁷ A música está conservada em P-VV G prática 20, com algumas folhas em 117.50.

Para os que promoviam e assistiam a estes espetáculos, a encenação de óperas italianas neste Versalhes tropical, tal como o edifício do novo Teatro de S. João, um teatro italiano na sua conceção e arquitetura, eram pontos de orgulho, marcas de uma identidade europeia. Embora se refira ao Rio de Janeiro numa época mais tardia no século XIX, uma observação de Cristina Magaldi a este respeito não é menos válida para o período da estada da corte portuguesa:

Because Cariocas were geographically distant from European political and cultural centres, they thought it necessary to overstress their kinship with opera not only to warrant a certain social rank, but, above all, to assure their image as Europeans (Magaldi 2014, 36).

Voltando a Luiz Joaquim dos Santos Marrocos, enquanto se desenrolavam os grandes eventos de meados de dezembro de 1815, segundo parece, este não só se ausentou, mas nem sequer tomou consciência da sua ocorrência. Como o próprio explica numa carta ao pai, datada de 6 de fevereiro de 1816:

Desde o fim de Novembro passado que estou incumbido da tradução francesa de um Tratado de Polícia de Saúde para os Exércitos e Armadas, que há-de vir a servir como um Corpo de Instruções e Regulamentos: esta obra me tem assaz fatigado, pela pressa que me foi dada: desde então não sei o que é dormir com descanso, por estar firmado à banca, de dia e noite, sem sair fora, nem ainda para ouvir Missa: e é esta a razão por que há tanto tempo [desde 23/11] não escrevo a Vossa Mercê (Marrocos 2008, 95).

Divisões e interações socioeconómicas no Rio de Janeiro (1808-21)

Já se referiram alguns aspetos da falta de homogeneidade na constituição da sociedade carioca. Era, de facto, uma cidade de múltiplas e profundas divisões. Existia uma grande separação entre a corte, por um lado, e a cidade, por outro. O primeiro grupo, quase todo recém-chegado (a partir de 1808), era muitas vezes objeto de ressentimento pelo segundo, que o via mais ou menos como constituído por intrusos – com muita razão, pois muitos proprietários tiveram as suas casas requisitadas e ocupadas pelos reinóis (como eram conhecidos os imigrantes de Portugal), que, por sua vez, olhavam com desprezo para os habitantes da cidade,

independentemente do estatuto social destes. Claro que houve necessariamente uma coexistência e interação entre os dois grupos, mas ao mesmo tempo uma tensão constante.

Outra fonte de tensão foi a divisão entre quem mandava e quem obedecia. Funcionando a todos os níveis desde o Príncipe Regente/Rei até ao mais miserável escravo, esta cadeia de dependências estava subjacente a todo o sistema hierárquico que governava as relações entre as pessoas. A ascensão era difícil, dependente de favores e objeto de invejas. O afastamento era fácil, sem recurso ou reparação – e os amigos de outrora desapareciam.

Em grande parte, mas não inteiramente, coincidente com esta hierarquização havia a questão do estatuto económico. Existiam, contudo, outros elementos que se cruzavam com este esquema e que introduziam tensões de outras naturezas: entre religiosos (do sistema diocesano ou das várias ordens religiosas, com as suas próprias tensões entre si) e leigos, entre militares e civis, entre pessoas livres e escravos.

Uma ameaça potencialmente grande eram os negros e mestiços, quer escravos quer forrados. No Rio de Janeiro nesta época estes constituíam mais de metade da população. Só a sua diversidade, a falta de organização entre si⁸, uma dose significativa de violência física da parte dos brancos e o medo da mesma da parte dos não-brancos, impediam estes de se sublevarem.

Perante este contexto, tornou-se necessário que o Príncipe Regente, depois Rei, adotasse uma série de estratégias conscientes para manter o controlo e garantir o seu próprio futuro. Em primeiro lugar, foi essencial um reforço hierárquico constante, com o monarca sempre em primeiro lugar, sempre visível, marcando a sua posição através da sua magnanimidade, premiando os que o serviam bem, com títulos e honrarias. A *Gazeta do Rio de Janeiro* está repleta de lista após lista de “premiados”, quer civis, quer militares.

Se os paradigmas para esta prática eram absolutistas, conforme modelos europeus já passados, outras afirmações culturais também eram sempre tão europeias quanto possível, muitas vezes pertencentes igualmente a

⁸ A sua organização, por exemplo, nas muitas irmandades, sobretudo do Rosário dos Pretos, era vista sempre com preocupação pela minoria branca, não só no Rio de Janeiro, mas em toda a América portuguesa.

uma Europa desaparecida (ou quase). É assim que se deve ler a importância que D. João ligava à manutenção da sua Real Capela, bem como o respetivo funcionamento, incluindo a importação, como adiante veremos, de *castrati*, provindos inicialmente da sua Capela em Lisboa e, depois, diretamente de Itália – quase os únicos que ainda existiam. E deve-se a este motivo também o apoio que D. João deu à construção de um novo teatro digno, necessariamente “italiano”, o mais consagrado estilo europeu, tendo concedido isenção de taxas alfandegárias⁹. Quer o Teatro, quer a Capela ofereciam-lhe palcos para atuar publicamente com o devido decoro e a devida piedade, em todas as cerimónias, e em especial nas de regozijo dinástico.

Três momentos de regozijo dinástico

Depois da chegada da corte portuguesa, o primeiro momento de grande regozijo dinástico foi o casamento da Princesa D. Maria Teresa com o Príncipe D. Pedro Carlos (das Astúrias), que se realizou em 13 de maio de 1810. Antes de mais, deve-se chamar a atenção para duas questões: primeiro, que o Príncipe D. Pedro Carlos tinha sido educado na corte portuguesa desde tenra idade e havia viajado com a Família Real de Lisboa para o Rio de Janeiro; em segundo lugar, a data escolhida já era por si só um momento dinástico importante, sendo o aniversário do próprio Príncipe Regente. Por este mesmo motivo, a *Gazeta do Rio de Janeiro* dividiu as suas notícias sobre este dia em dois: na edição de 16 de maio refere principalmente o aniversário e, visto que as festas dos esponsais continuaram durante três dias, no dia 19 debruça-se sobre o casamento.

Rio de Janeiro 16 de Maio.

Domingo 13 de corrente, Dia Anniversario Natalicio de S. A. R. [Sua Alteza Real] o Principe Regente N. S. [Nosso Senhor], concorreo a Côrte o Corpo Diplomatico, e as diferentes classes distinctas de todas as Corporações para terem a honra de cumprimentar a SS. AA. RR. por tão plausível motivo, estando pelo mesmo embandeiradas todas as Fortalezas, e Embarcações de Guerra surtas neste Porto, que derão as salvas do costume.

Tambem concorreo neste dia a celebração dos felices Desposorios da Serenissima Princeza da *Beira*, a Senhora D. *Maria Thereza*, com o Serenissimo Senhor Infante D. *Pedro Carlos de Bourbon e Bragança*, Almirante General.

⁹ Decreto de 28 de maio de 1810, citado integralmente em Cardoso (2011), 220-221.

A nova Augusta União das duas Reaes Casas de *Bragança e Bourbon*, he hum novo penhor da Felicidade futura da *Europa*; pois o Monstro, que para a subjugar, e aniquilar, necessita destruir o Illustre Sangue dos *Bourbons*, vê cada dia mais frustradas as suas esperanças, e deve prevêr, que aquella Augusta e Real Familia ha de ainda elevar-se á antiga Grandeza, para fazer a Felicidade Pública da *Europa*, revivendo os grandes, e saudosos nomes de *S. Luiz*, de *Henrique IV.*, e de *Luiç XIV.*

Rio de Janeiro 19 de Maio.

No dia 13 de Maio, dia já celebre pelo feliz Anniversario Natalicio do Nosso Amabilissimo Principe Regente de *Portugal*, o *Senhor D. João VI.*, que Deos nos conserve largos anos, acconteceo hum facto jamais visto nesta nova, e feliz Côrte do Rio de Janeiro, que foi o Feliz Deposorio de SS. AA. a Serenissima Senhora Princeza da *Beira D. Maria Teresa* com o Serenissimo Senhor Infante, Almirante General, D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança.

Erão as 4 horas da tarde o prazo assignalado para tão feliz União; tudo no Paço respirava Grandeza; as paredes estavam forradas de Damasco e Tapecerias; e desde a porta até ao interior, brilhavam formosos lustres, que acendendo-se á noite, davão a claridade do dia. [...]

Na notícia de 16 de maio, no primeiro parágrafo, repara-se logo na semelhança entre esta narrativa e a do aniversário de D. Maria I em 1815 – a maneira como quer as atividades em si, quer a reportagem das mesmas eram altamente padronizadas. O segundo parágrafo chama a atenção, de forma neutra, para a celebração dos desposórios reais, enquanto o terceiro não disfarça tratar-se de propaganda política contra “o Monstro”, como Napoleão era geralmente conhecido.

Na passagem de 19 de maio (que depois tem continuação), destacam-se dois elementos da sua retórica. Em primeiro lugar, salienta-se a descrição hiperbólica (mas ao mesmo tempo convencional) do brilho dos “formosos lustres, que acendendo-se á noite, davão a claridade do dia”. Numa época em que nem sequer existia luz a gás, quanto menos iluminação por holofotes, trata-se manifestamente de um exagero, com a intenção de impressionar o leitor. Em segundo lugar, sobressai, no primeiro parágrafo, a repetição da palavra “feliz” com apenas oito palavras entre as duas ocorrências, reforçada por outra repetição na primeira oração do segundo parágrafo. Esta insistência na felicidade do evento surge também na primeira passagem com “felices Desposorios” e “Felicidade futura”. A *Gazeta* desejava mesmo convencer os leitores da alegria da ocasião

e da sua bem-aventurança nas mãos capazes dos Bragança (e Bourbon). Outras expressões também se destacam pelo que pretendem “vender”: “hum facto jámais visto” parece um anúncio para um circo recém-chegado; “tudo no Paço respirava Grandeza” nem comentário merece.

Virando para um segundo momento e mudando para as cartas de Santos Marrocos, referentes à chegada da Arquiduquesa Leopoldina da Áustria, esposa do Príncipe Real, D. Pedro d’Alcântara, em 6 de novembro de 1817¹⁰, chega a saber-se alguma coisa sobre os preparativos:

Há todo o fervor nos preparativos para a recepção pomposa de S. A. R. a Sereníssima Senhora Princesa D. Carolina Josefa Leopoldina, de quem já se receberam notícias de ser mui próxima a sua chegada. Há-de desembarcar no Cais do Arsenal Real, e passar por baixo de Arcos triunfais, receber as Bênçãos na Capela Real e Te Deum, havendo depois Serenata no Paço, de que já se têm feito ensaios nas Salas das Reais Bibliotecas (Carta de 21 de outubro de 1817, Marrocos 2008, 363).

Um texto bem diferente dos da *Gazeta do Rio de Janeiro*, escrito por um “criado” da corte, onde já não se encontram os exageros retóricos de uma publicação oficial, antes pelo contrário, nos deparamos com uma visão pessoal “de dentro” – foi como Bibliotecário que teve conhecimento dos ensaios. O que esta passagem nos esclarece é, por um lado, o tipo de arquitetura efêmera que estava a ser construída (os arcos triunfais) e, por outro lado, a importância que a música iria ter neste evento – quer o *Te Deum* na Capela Real, quer a Serenata no Paço, ou seja, o seu lugar no contexto de celebrações tanto religiosas como profanas.

No ano seguinte, quase dois anos após o falecimento da rainha D. Maria, realizou-se finalmente, em 6 de fevereiro de 1818, a aclamação do Príncipe Regente como rei D. João VI. Duas passagens, uma da *Gazeta* e outra de uma carta de Santos Marrocos, embora pouco nos contem sobre o evento, dizem bastante sobre os seus autores, que acabam por denunciar aos seus leitores a sua total falta de fiabilidade. A *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*, de 10 de fevereiro começa:

¹⁰ Casaram-se por procuração a 13 de maio (mais uma vez um casamento no aniversário de D. João). A frota austríaca chegou ao Rio no dia 5 de fevereiro, mas a Princesa Real só se desembarcou no dia seguinte.

RIO DE JANEIRO

O Glorioso Acto da Acclamação do Senhor Dom JOÃO SEXTO, Nosso Augusto Soberano, e Modelo dos Monarcas do Universo, anunciado na Gazeta precedente, vai hoje fixar as mais serias atenções dos nossos Leitores, e ser o objecto de nossa narração ingenua e singela; desejando, e rogando que á imperfeição do estilo supprão aquelles generosos sentimentos, que tão brilhantemente se ostentarão [= ostentaram] no Dia 6 do corrente.

Ou seja, tal é a fingida humildade do autor que pouco se deve acreditar nos parágrafos que se seguem.

Quanto a Santos Marrocos:

Efeituou-se felizmente o desejado e aparatoso Acto de Aclamação de Sua Majestade no dia 6 do corrente, e do modo mais tocante e expressivo, que pode imaginar-se; o que Vossa Mercê poderá ver das notícias transcritas nas Gazetas inclusas; mas devo advertir que nelas há muita falta de exacção, e muita mentira, que não posso desculpar; pois narrando com entusiasmo coisas não existentes, ou dando valor a ninharias, cai no absurdo ou talvez no desaforo, de não publicar factos e circunstâncias ainda as mais essenciais daquelle Acto. [...]

Eu nada vi da Função; porque tendo sido mandado nessa manhã a Casa do Conde de Viana [...]; logo que cheguei a minha Casa, me recolhi à cama atacado de um febre [...] (Carta de 24 de fevereiro de 1818, Marrocos 2008, 376).

Denunciando a falta de veracidade da *Gazeta*, confessa que ele próprio não testemunhou nada, pondo completamente em causa a sua avaliação quer dos eventos quer dos relatos dos outros. De facto, as suas cartas noutros contextos revelam precisamente um daqueles reinóis que falavam mal de tudo e de todos, desprezavam tudo o que o Rio de Janeiro podia oferecer, mostrando pouca satisfação com a sua sorte e inveja de todos os que conseguiam avançar no jogo das hierarquias, entre os quais Marcos Portugal¹¹.

A música no regozijo dinástico

À transferência da capital portuguesa para o Rio de Janeiro seguiu-se um fluxo contínuo de migração da metrópole para a nova sede de governo, fosse por iniciativa própria ou por ordem do Príncipe Regente. Dos músicos talvez o primeiro a chegar tenha sido o compositor Bernardo José de

¹¹ Ironicamente, com a passagem do tempo, iria chegar a apreciar o Rio de Janeiro, acabando por se casar com uma carioca parda.

Souza Queiroz, que, ao que parece, já estava no Rio em 1809 (Budasz 2009, apêndice 3). A partir de setembro do mesmo ano começou a organizar-se as passagens do primeiro grupo de músicos que D. João mandara vir para a sua corte: o tenor, João Mazziotti (com os dois irmãos, Fortunato e Carlos, assim como uma irmã, Francisca), o tenor Antônio Pedro Gonçalves, o *castrato* italiano Giuseppe Capranica, o fagotista Nicolau Herédia (com a sua esposa e cinco filhos adultos), assim como Pedro Carlos Herédia, também instrumentista¹². Num documento datado de 14 de dezembro, estava previsto que todos iriam viajar na charrua São João Magnânimo, mas só terão largado em inícios de 1810¹³. Em finais do mesmo ano chegaram mais dois *castrati* italianos, Antonio Cicconi e Giuseppe Gori, seguidos por Marcos Portugal em 11 de junho de 1811, provavelmente no mesmo navio da cantora lírica italiana Marianna Scaramelli e seu marido, o bailarino e coreógrafo Luiz Lacombe [Luigi Lacombe].

Numa segunda onda, D. João mandou contratar mais *castrati* em Itália. Em 1816, chegaram Giovanni Francesco Fasciotti, Marcello e Pasquale Tani, e no ano seguinte Francesco Realli e Angelo Tinelli. Desta feita, privando Itália de grande parte de uma geração de *castrati* (efetivamente a última antes da sua extinção), reforçou a sua Capela Real “barroca” e, em grande parte, luso-italiana, no Brasil oitocentista. Voltando aos três momentos de regozijo dinástico já visitados, veremos em maior detalhe o papel que desempenhavam a música e especialmente estes músicos.

Referindo-se às núpcias da princesa D. Maria Teresa com o infante D. Pedro Carlos, no domingo 13 de maio de 1810, a *Gazeta* do dia 19 (já citada) continua:

À noite houve Opera, a que forão convidados todos os Membros do Corpo Diplomatico, e Córos de Musica debaixo das janelas do Real Palacio; Illuminação em toda a Cidade, e Salvas no Mar, e na Terra.

Na Segunda, e Terça feira repetio-se a iluminação do Paço, e da Cidade; e houveram serenatas na Real Camara, a que foi convidado o Corpo Diplomatico, Salvas &c., como no Domingo.

Na Quarta feira pela manhã, e de todas as Classes distinctas dos seus Vassallos por tão plausível motivo; comparecerão de tarde as Danças *Africanas*, repre-

¹² Não nos foi possível esclarecer o instrumento que tocava nem a sua relação com os restantes membros da família Herédia, mas a julgar pelas datas da sua atividade, parece possível Pedro Carlos ter sido neto de Nicolau.

¹³ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PT/TT/CR/2979.

sentando as diferentes Nações; e logo às Ave Marias principiarão os Córos de Musica, depois as encamisadas; seguiu-se o grande Fogo de Architectura e vistas, e findou a noite com a Repetição dos Córos de Musica [...].

Desconhece-se qual terá sido a ópera representada, no dia 13, mas, o Pe. Perereca, nas suas *Memórias* refere o drama ocasional *O triumpho da America*. (Santos 1825, I 170 - §19). O texto, de Gastão Fausto da Câmara Coutinho (1772-1852), em louvor do Príncipe Regente, torna evidente que foi o seu aniversário o objeto principal de celebração nesse dia. A música, de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), conserva-se no Arquivo Musical do Paço Ducal, em Vila Viçosa¹⁴.

A expressão “Coros de música” não se refere a coros vocais, mas sim às bandas regimentais recém-criadas pelo Príncipe Regente. Continuando a sua descrição desta noite, o Pe. Perereca refere:

Entretanto, para entretenimento do imenso povo, que vagava pelo Terreiro do Paço; gosando das illuminações da terra, e do mar, se postarão em varios lugares Coros de musica instrumental, que alternadamente tocavão agradaveis symphonias. (*id.*, *ibid.*)

Torna-se evidente de outras passagens quer da *Gazeta* quer deste autor que as bandas militares tiveram um papel destacado nas festividades desses dias.

A ambiguidade do termo “serenata” dificulta a identificação do conteúdo das atuações de segunda e terça-feira. Contudo, terão incluído a *Cantata para celebrar os felices Desposorios da Serenissima Snr.^a Princeza D. Maria Thereza em o mez de Maio de 1810*, com música do recém-chegado Fortunato Mazziotti, cuja partitura se conserva igualmente no Paço Ducal, em Vila Viçosa¹⁵.

¹⁴ G prática 15 (partituras autógrafas, partes cavas da personagem America e instrumentais), 86g (partes cavas do coro) e 117.35 (parte cava de violino I). O texto (Coutinho 1808) inclui uma ária para a personagem Vingança (cena 1) que carece deste material. Percebe-se, contudo, pela sua ausência em todas as partes cavas instrumentais (onde todas as cantorias conservadas se seguem nas mesmas folhas sem intervalo) que esta ária não chegou a ser musicada. A atriz que desempenhou este papel, Rita Feliciano, provavelmente não possuía conhecimentos musicais suficientes para uma ária. O papel de America foi desempenhado pela célebre cantora Joaquina Lapinha (fl. c. 1790-c. 1815).

¹⁵ G prática 19. Uma cantata “gêmea”, *Bauce e Palemone*, baseada na história de felicidade matrimonial homónima (“Filemone e Bauce”), extraída das *Metamorfoses* de Ovídio, foi composta

Quanto à quarta-feira, com um leque de atuentes e músicas mais abrangente, é difícil estabelecer exatamente que géneros musicais terão sido executados. No entanto, o Pe. Perereca é esclarecedor quanto às danças africanas:

Muitas danças de Africanos de diversas Nações concorrêrão ao Terreiro do Paço, vestidas, e enfeitadas ao uso do seu paiz natal, e ao som dos seus instrumentos estrepitosos, e bárbaros applaudirão, como poderão, e como lhes permittia o triste estado da sua rudeza, e escravidão, o feliz Consorcio de Suas Altezas. (Santos 1825, I 175 - §23)

A passagem citada deixa bem explícito que estas danças não constituíam qualquer espécie de autoafirmação (negra/popular); antes pelo contrário, testemunha a condição da mais abjeta miséria em que viviam os escravos, que, ainda assim, contribuíram com a sua homenagem aos noivos reais (de forma livre ou forçada, não se sabe), reforçando a hierarquia vigente e não a subvertendo.

Entre meados de 1810 e novembro de 1817, quando chegou a Arquiduquesa D. Leopoldina da Áustria, houvera, como já se observou, uma série de reforços no corpo de músicos disponíveis, e o nome de Marcos Portugal começa a surgir em notícias de celebrações dinásticas. Respeitantes aos dias festivos entre a chegada da Arquiduquesa, em 5 de novembro, e o fim das celebrações no dia 7, surgem várias referências à música, no meio da habitual narrativa hiperbólica. Na manhã de quinta-feira, dia 6, por exemplo, na procissão com o Rei, D. João VI, e a Rainha, D. Carlota Joaquina, “hia a Musica [ou seja, banda] das Reaes Cavalherices a cavallo” (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 8/11/1817), que, por tradição, ia munida de clarins e tímboles. Na parte da tarde do mesmo dia:

Às 2½ horas chegarão á Real Capella S[uas] M[ajestades] e A[ltezas] R[eais], com todo o mencionado acompanhamento. Alli forão recebidos pelo Excellentissimo Bispo Capellão Mór com todo o Seu Cabido paramentado, e pelo Senado da Camara. Feita a Oração, procederão para a Capella Mór. O Excellentissimo Bispo Capellão Mór, lançou as benções nupciaes, a que se seguio hum *Te Deum*, acompanhado de excelente Musica, composta pelo insigne *Marcos Portugal*, e executada pelos Musicos da Real Camara e Capella [...] (*idem*).

pelo mesmo compositor para celebrar o aniversário do infante D. Pedro Carlos, em julho do mesmo ano. A partitura existe na Biblioteca da Ajuda, Lisboa, com a cota 45-I-22.

E à noite:

[...] Houve por Bem ELREI Nosso Senhor receber no Paço da Real Quinta da *Boa Vista* o Corpo Diplomático: e em presença assim deste Respeitavel Corpo, como dos Grandes do Reino [...] começou huma magnifica Serenata na Caza da Audiencia. Deu principio a esta pomposa solemnidade huma symphonia composta por *Ignacio de Freitas*. Dignou-se então o Serenissimo Senhor Principe Real [D. Pedro d'Alcântara] de cantar huma aria com as formalidades seguidas em semelhantes circunstancias, repetindo este mesmo obsequio as Serenissimas Senhoras Princeza D. MARIA THEREZA e Infanta D. IZABEL MARIA. Depois destas Reaes demonstrações de jubilo, seguio-se a execução do *Dramma* intitulado – *Augurio di Felicità*, arranjado pelo celebre *Marcos Portugal*, compositor da exellente 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).

E ainda no dia seguinte:

Á noite observou-se hum espectáculo, que pela sua novidade e grandeza, attrahio a geral attenção. O Coronel *Fernando José de Almeida*, Proprietario do Real Theatro de *S. João*, ofereceu ao Publico huma opera gratuita. Estava o Theatro illuminado com profusão e gosto, fazendo huma vista agradável e soberba a combinação das muitas luzes e vidros. Sua Magestade e toda Sua Augusta Familia Se dignarão de honrar aquelle espectáculo com as Suas Reaes Presenças. Para este fim se transportarão em grande Estado ao sobredito Theatro, e ao chegar á Real Tribuna, que estava ricamente illuminada, romperão os Espectadores em frequentes Vivas a Sua Magestade, á Serenissima Senhora Princeza Real, a Toda a Real Familia, e á Caza de *Bragança*. Começou então a representação da Opera Seria ainda não vista nesta Corte, intitulada – *Merope*, Musica da composição do insigne *Marcos Portugal*. O Scenario e vestuário erão não só magestosos, mas inteiramente novos. No intervallo do 1.º ao 2.º Acto executou-se hum Baile serio intitulado *Axur, ou o roubo d'Aspasia* com S[cen]ario igualmente ricos e novos (*idem*).

Apesar da referência à sinfonia de Inácio de Freitas (compositor aparentemente desconhecido fora deste contexto)¹⁶, a centralidade das composições de Marcos Portugal é patente. Na Ação de Graças (neste contexto, uma espécie de bênção pelo casamento da Arquiduquesa e do Príncipe Real, visto que já se haviam casado por procuração, em Viena),

¹⁶ O Pe. Perereca acrescenta a preciosa informação de que era músico da Real Câmara (Santos 1825, II 192 - §86).

executou-se um *Te Deum* seu, provavelmente o *Te Deum* em Lá maior (MP 04.10 no catálogo de Marques, I 2012), composto originalmente para execução por vozes masculinas e cinco órgãos na Basílica de Mafra, e revisto numa versão para vozes mistas e orquestra no Brasil, em 1813. Subjacentes à serenata, à noite, estão duas facetas distintas do seu trabalho – a de mestre de música de Suas Altezas Reais (foram seus alunos de canto D. Pedro e D. Isabel Maria, questão a que se volta adiante) e a de compositor de música dramática. Quando a *Gazeta* menciona que o drama *Angurio di Felicità* foi “arranjado” pelo compositor da música, refere o facto de Marcos Portugal ter sido responsável igualmente pelo texto, uma espécie de pastiche baseado sobretudo em textos de Metastasio (Pacheco 2012)¹⁷. Quanto ao espetáculo gratuito no dia seguinte, no Teatro de São João, a ópera seria representada, *La Merope*, estreou-se originalmente em 1804, em Lisboa, no Real Teatro de São Carlos, com Angelica Catalani como protagonista¹⁸. Não se encontraram fontes com informação sobre o elenco, mas é provável este papel ter sido desempenhado no Rio por Marianna Scaramelli, tendo sido necessário que o compositor fizesse algumas acomodações para a voz dela. Desconhece-se o autor da música do bailado *Axur*, cujo coreógrafo e *primo ballerino* terá sido provavelmente Luiz Lacombe. Contudo, as partes cavas de um bailado com este título (de autor anónimo), conservadas em Vila Viçosa, junto com partes cavas da ópera homónima de Salieri¹⁹, serão as usadas nesta ocasião. A música é constituída por uma abertura seguida por doze números, sendo o último bastante extenso.

A *Gazeta do Rio de Janeiro*, na sua edição suplementar de 10 de fevereiro de 1818, publica uma longa reportagem (quase cinco páginas) sobre a série de atividades relacionadas com a Aclamação de D. João VI, no dia 6, fazendo numerosas referências à música. Já no dia anterior se reunia um extenso cortejo para publicitar um anúncio do Senado da Câmara de que “Sua Magestade marcára este feliz Dia, para formar huma nova época nos

¹⁷ Conserva-se a partitura manuscrita de *Angurio di Felicità* em Lisboa, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Fundo da Casa de Fronteira e Alorna, liv. 69 a 71. A sua edição crítica foi realizada por Alberto Pacheco.

¹⁸ Conserva-se a partitura em Lisboa, na Biblioteca da Ajuda, cota 48-II-25 a 26.

¹⁹ Paço Ducal, Arquivo Musical, cota G prática 33. As partes conservadas são para 2 oboés, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes, violino principal, violino I (2 exemplares), violino II (3 exemplares), violeta, violoncelo e baixo.

Fastos de *Portugal*.” O cortejo era encabeçado por “huma guarda a cavallo do Real Corpo da Policia. Seguia huma banda militar de musica [...]”. De modo semelhante, “Fechava este apparatuso acompanhamento hum grosso destacamento de Cavallaria, e outra banda de Musica.” O conjunto passou primeiro pelo “Real Paço da Boa Vista, onde estava S[ua] M[ajestade] e A[ltezas] R[eais]²⁰. Alli se leu pela primeira vez o bando, e depois de alegres vivas alternando com o Hymno nacional²¹, retrogradarão, e vierão ao Palacio da Corte, onde se achava a RAINHA Nossa Senhora e Suas Augustas Filhas.”

Logo de manhã no dia 6, “EL-REI Nosso Senhor, em demonstração da Sua Devoção, fez cantar a Missa competente, elevando porém aquella Festividade á primeira Classe, celebrando em consequencia o Illustrissimo Deão, e fazendo-se Commemoração do Espirito Santo.” Foi por exigência da ocasião que a missa fosse dedicada ao Espírito Santo, por sua vez uma festa liturgicamente de primeira classe, o que pela hierarquia sacerdotal estabelecida na Capela Real, exigia que fosse o Deão a celebrar. Não se refere o compositor da música, o que implica provavelmente não ter sido da autoria de Marcos Portugal. Terá sido para esta Missa que foi destinada a *Missa sollemnis pro Die Acclamationis S. M. Johannis VI*, de Sigismund Neukomm, mas não se pode confirmar que tenha sido executada na ocasião²².

Conforme a *Gazeta*, para o ato de Juramento e Aclamação havia sido construída uma “sumptuosa varanda”, no Largo do Paço, ocupando “toda a face do Real Paço, contigua á Capela Real”. Quando o Rei chegou à varanda “tangerão os Ministreis, Charamellas, Trombetas e Atabales”, o mesmo acontecendo em, pelo menos, dois outros momentos da cerimónia. As designações usadas para estes intervenientes são bastante ambíguas, não sendo de tomar à letra, e implicam simplesmente um grande leque de

²⁰ O Rei e a Rainha viviam separadamente, o primeiro com os filhos D. Pedro d’Alcântara e D. Miguel, e a última com as filhas.

²¹ A esta data, ter-se-á tratado do “Hino patriótico” (1809?), de Marcos Portugal. Agradecemos a Alberto Pacheco por este esclarecimento.

²² Foi uma missa “pro Die Acclamationis” e não “pro Acclamatione”. Como adiante se verifica, o ato litúrgico associado ao Juramento/Aclamação foi uma Ação de Graças, com *Te Deum*, e não uma Missa. Ver Cardoso (2005, 68-69) para uma ampla e aberta discussão sobre a execução ou não desta missa na Capela Real, incluindo a hipótese de ter sido esta a missa cantada na manhã do dia da Aclamação.

músicos (não divisíveis necessariamente em quatro grupos correspondentes aos termos usados), abrangendo conjuntos como as bandas criadas pelo decreto de 1810, os instrumentistas que acompanharam a Princesa Leopoldina na sua viagem da Áustria (Cardoso 2008, 135-136), que permaneceram no Brasil, integrados nos clarins e tambores das Reais Cavalariças, assim como as zabumbas, campainhas e caixas das fileiras da Infantaria e da Artilheria²³.

Ao ato de Juramento e Aclamação seguiu-se uma cerimônia na Capela Real, que, por ter como momento principal a execução do hino *Te Deum*, deve ser considerada uma espécie de Ação de Graças e Bênção. Nas palavras da *Gazeta*:

O Excellentissimo Capellão Mór poz no Throneto cercada de immensas luzes a Sagrada Reliquia, e subindo ao Solio, entoou o *Te Deum*, que cantarão os Musicos da Real Camara e Capella, dirigidos pelo celebre *Marcos Portugal*, Mestre de SS. AA. RR., Compositor daquella excellente Musica.

Apezar da sua grande extensão, a Piedade de Sua Magestade superou todos os obstaculos, que oppunha o incommodo, que soffre ha tanto, assistindo em pé quasi todo o tempo, que durou o Hino; findo o qual, o Excellentissimo Capellão Mór recitou hum verso e duas Orações analogas ao objecto, e chegando ao meio do altar, deu com a Cruz a triplicada Benção Pontifical [...].

O *Te Deum* cantado fora composto especialmente para a ocasião. Seria importante salientar a referência à demonstração de “devoção” do Rei, na Missa, da parte da manhã, e a “piedade” (custe o que custar) durante o *Te Deum*, da parte da tarde – uma das muitas facetas da pessoa do Rei a ser constantemente ostentada, de modo a reforçar a imagem de si que desejava transmitir aos seus súbditos.

A figura de Marcos Portugal (1762-1830) no Rio de Janeiro

Nos textos citados, o nome de Marcos Portugal surge direta ou indiretamente em três contextos: na Capela Real, nos teatros e como professor de música. Em todos estes contextos, por “insigne” ou “célebre” que fosse

²³ O Hino da Aclamação, de Marcos Portugal, permite a sua execução sem cordas ao ar livre e teria servido perfeitamente nestes momentos como marcha sem vozes. Por outro lado, *L'allegresse publique*, de Neukomm também foi composta em homenagem à Aclamação (Lanzelotte 2009, 195). Contudo, não seria mais do que mera especulação propor que uma ou outra composição tenha sido executada neste contexto.

o compositor (cada um destes vocábulos é usado duas vezes para o caracterizar nas passagens da *Gazeta* citadas), nunca deixou de ser um “criado” nos olhos da Família Real, com o seu lugar correspondente na corte e na hierarquia da mesma. Atuava não por sua escolha, como agente livre, mas conforme os mandamentos de D. João. Fez o que fez (e não fez o que não fez) simplesmente porque o Príncipe Regente/Rei assim entendia.

Como ponto de partida deve esclarecer-se que, ao contrário do que a historiografia brasileira costuma constatar²⁴, Marcos Portugal nunca ocupou formalmente o cargo de Mestre de Capela da Capela Real e provavelmente não, na prática, da Capela Imperial. Quando o compositor chegou ao Rio de Janeiro, o Mestre de Capela era José Maurício Nunes Garcia²⁵. D. João entendeu manter José Maurício neste cargo. A partir de 1816/17 Fortunato Mazzioti exerceu o papel de segundo Mestre de Capela, um reforço que D. João também terá entendido como necessário. A atividade de Marcos Portugal limitava-se à composição e à direção musical em ocasiões específicas de relevo dinástico, tais como a Aclamação – encomendas de D. João, que este entendeu que o compositor deveria dirigir.

Durante cerca de seis anos (1812-17) Marcos manteve uma produção regular de música sacra. Algumas das obras eram revisões, mas com modificações substanciais, de peças compostas originalmente para uso na Basílica de Mafra, tais como o *Te Deum* (1807/1813) já referido, as *Matinas da Epifania* (1807/1812) ou o *Miserere para Quinta-feira Santa* (1807/1813). Outras eram novas, nomeadamente as *Matinas de Natal* (1811), *Matinas de defuntos* (1812, para o falecimento prematuro do infante D. Pedro Carlos)²⁶, *Vésperas de Natal* (1812), *Matinas de S. Sebastião* (1814), *Missa de Requiem* (1816, para a morte de D. Maria I), *Missa Festiva* (1817) e um *Te Deum* (composto em 1817 para a Aclamação, em 1818, também já referido). A única obra sacra significativa posterior, após a independência do Brasil, em 1822, foi a *Missa Breve* (1824), a sua última composição conhecida.

²⁴ Cardoso (2005), 64 e 71, por exemplo, perpetua esta visão.

²⁵ É de destacar, por exemplo, que o Pe. Perereca, nas suas várias referências a Marcos Portugal, nunca o designa como mestre de capela. Pelo contrário, a única vez que menciona o Pe. José Maurício, referente à Ação de Graças em celebração da elevação do Brasil a Reino, a 21 de janeiro de 1816, comenta: “seguio-se o *Te Deum* laudamus, que foi cantado, como tinha sido também a Missa, pela melhor, e escolhida musica, tanto vocal, como instrumental, regida pelo Mestre da Capella Real o R. P. Jose Mauricio Nunes” (Santos 1825, II 17 - §11).

²⁶ Que Santos Marrocos, num único momento de apreço pelo compositor, descreve como “magníficas” (Carta de 26/06/1812, Marrocos 2008, 138).

A atividade de Marcos Portugal em relação aos teatros públicos tem paralelos. Neste caso, contudo, existe um documento que esclarece exatamente o que o Príncipe Regente esperava dele²⁷. A “Decisão”, dirigida ao compositor e assinada pelo Primeiro-Ministro, o Conde de Aguiar (Fernando José de Portugal e Castro), em 9 de outubro de 1811, explicita:

Pedindo o decoro e a decência que as peças de música, que se puserem em cena nos teatros públicos desta corte nos dias em que o Príncipe Real Regente Nosso Senhor faz a honra de ir assistir, sejam executadas com a regularidade e boa ordem que são indispensáveis em tais ocasiões; e concorrendo na pessoa de V. M.^{cê} todas as circunstâncias de inteligência e préstimo, que se requerem para bem regular e reger semelhantes espetáculos; é o mesmo Senhor servido encarregar V. M.^{cê} esta inspeção e direção na forma e maneira seguinte; 1º: A direção e inspeção de V. M.^{cê} terá tão somente lugar, pelo que respeita às peças de música, que se destinarem para serem representadas na real presença de Sua Alteza Real; 2º: Não se poderá meter em cena nestas ocasiões peça alguma de música, que não seja escolhida e aprovada por V. M.^{cê}, recebendo primeiramente as ordens de Sua Alteza Real para esse fim. 3º: Será também da intendência de V. M.^{cê} a distribuição dos caracteres e a escolha dos músicos instrumentistas, para servirem nos referidos dias, sendo sempre dos mais hábeis, que houverem, e pode V. M.^{cê} com inteligência do empresário ou proprietário do teatro, despedir alguns dos existentes, que não estiverem nas circunstâncias que se requerem, tomar outros, e ainda aumentar o número, quando a composição da musica assim exija; 4º: Procurar V. M.^{cê} que os atores e instrumentistas façam aqueles ensaios, que necessários forem, e que se façam as récitas com a possível perfeição e ordem; 5º: Igualmente ficará à vigilância de V. M.^{cê} de comum acordo com o empresário ou proprietário do teatro, em fazer aprontar, na forma possível, tudo o que se possa conduzir para a decência dos espetáculos que se houverem de recitar naquelas ocasiões; 6º: Será V. M.^{cê} obrigado a assistir a todas as representações nos dias em que Sua Alteza Real for ao teatro para observar e providenciar algum descuido, que possa ocorrer; 7º: E, finalmente, acontecendo, que alguns dos empregados nos referidos teatros precise ser corrigido ou castigado pelas faltas que cometer nos referidos dias e ensaios, V. M.^{cê} dará parte ao Visconde de Vila nova da Rainha, para este dar as providências que julgar oportunas, segundo as ordens que tiver recebido do mesmo Senhor a este respeito [...] (*apud* Cardoso 2011, 186-187, nota 451).

²⁷ Segundo Santos Marrocos, na sua carta de 29 de outubro de 1811, Marcos desempenhava o mesmo papel quer na Real Capela quer no Teatro, o de Diretor-Geral de todas as funções públicas (2008, 89). Contudo é apenas para o lado teatral que sobreviveu o documento correspondente.

Este documento é tão importante pelo que não pede como pelo que exige. Da mesma maneira que Marcos Portugal não desempenhava o papel de Mestre de Capela da Capela Real, também não foi nomeado Diretor Musical de qualquer teatro público, nem da Ópera Nova, nem (mais tarde) do Teatro de São João. Desconhecemos quem dirigia a música normalmente na Ópera Nova mas, pelo menos numa primeira fase, no Teatro de São João era Bernardo José de Souza Queiroz. Os poderes de Marcos eram absolutos, mas limitados exclusivamente aos espetáculos a que o Príncipe Regente assistia.

A Decisão também não lhe pede qualquer composição nova. Como já se verificou, as óperas de Marcos Portugal levadas a cena nestes dois teatros foram todas reposições de óperas compostas em Lisboa²⁸. A música dos elogios em 1811 e 1812, para os aniversários de D. Maria I, da mesma maneira que as cantatas para ocasiões dinásticas anteriores à chegada de Marcos, não foram compostas por ele, mas ainda por Fortunato Mazzioti. Quem compôs a música para o drama alegórico *O juramento dos Numes*, na inauguração do Teatro de São João, foi o seu diretor musical, Souza Queiroz. Contudo, se Marcos Portugal não dirigiu habitualmente nem compôs novas óperas para ocasiões especiais, não foi por preguiça ou porque se tivesse reformado de tais funções, mas porque as exigências do Príncipe Regente eram outras.

De facto, chegou a compor duas obras dramáticas no Rio de Janeiro: a farsa, infelizmente perdida, *A saloia enamorada*, com texto do poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa (c. 1739-1800), destinada a execução pelos escravos de D. João na Quinta da Boa Vista; e o drama *Augurio di Felicità*, uma obra bastante desenvolvida e exigente a todos os níveis, em que, como já se observou, além da música, Marcos elaborou o texto – não o trabalho de um reformado preguiçoso, mas sim de um compositor bastante hábil e experiente, bem consciente da importância política de um casamento dinástico com um membro da família Habsburgo. Tal como *A saloia enamorada*, *Augurio di Felicità* foi executado, neste caso pelos músicos

²⁸ Para além das óperas já referidas (*L'oro non compra amore*, *Artaserse* e *La Merope*), existe uma partitura manuscrita e partes cavas de *L'Argenide o sia il ritorno di Serse*, em Vila Viçosa (cotas G prática 28, 44, 90b, 91a, b, c, 117.15) que, pelo facto de ter sido introduzida uma tradução portuguesa nas partes vocais, assim como referências aos nomes de alguns cantores conhecidos, terão sido usadas na Ópera Nova, talvez para o aniversário natalício do Príncipe Regente, em 1811.

da Real Câmara, na Quinta da Boa Vista, ou seja, para D. João e os seus convidados, em privado, e não num teatro público²⁹.

Assim sendo, não era nem com a Capela Real e a música sacra, nem com os teatros e a música dramática, que Marcos Portugal ocupava os seus dias. Em ambos os casos, estas atividades constituíam apenas as atuações mais visíveis perante o público ou a corte, e eram limitadas a ocasiões especiais. A sua ocupação mais habitual no Rio de Janeiro era outra – também uma exigência real, mas mais discreta e, talvez por isso, até recentemente, pouco referida em textos biográficos sobre o compositor – a atividade pedagógica.

Quando, em 1807, foi nomeado Compositor da Real Câmara, permitiram-lhe igualmente vestir a farda que compete aos Mestres [professores de música] de Suas Altezas Reais. De facto, desde os tempos de D. João V e Domenico Scarlatti que se juntavam estas duas funções numa única pessoa. Não se sabe se Marcos chegou mesmo a dar aulas de música aos filhos de D. João e D. Carlota Joaquina antes da partida da Família Real para o Brasil, mas com toda a probabilidade terá sido esta uma das motivações principais do Príncipe Regente quando convocou o compositor para o Rio de Janeiro. Eventualmente ainda durante a longa viagem – caso não, terá sido pouco depois da sua chegada – elaborou os seus solfejos para uso de Suas Altezas Reais (SS. AA. RR.), datados de 1811, uma obra pedagógica com o intuito de desenvolver conhecimentos da teoria musical e das práticas vocais e de acompanhamento.

Para além dos solfejos, conservaram-se cerca de 70 composições destinadas às aulas de música de SS. AA. RR. Com raras exceções, trata-se de manuscritos autógrafos com uma dedicatória ao Príncipe Real, D. Pedro d'Alcântara (antes da mudança de voz), ou a uma ou outra das infantas D. Maria Isabel, D. Maria Francisca de Assis ou D. Isabel Maria. Dividem-se em dois grupos: em primeiro lugar, música para canto e “fortepiano” – o instrumento do acompanhamento designa-se assim – constituída por 47 trechos de ópera, maioritariamente de óperas estreadas em Lisboa, no Teatro de S. Carlos, mas incluindo alguns excertos de óperas compostas em Itália, assim como oito *canzonette* e *ariette*, sobretudo com textos de

²⁹ Estas obras dramáticas terão sido compostas na sua capacidade de “Compositor da Real Câmara”, cargo a que Marcos Portugal havia sido nomeado já a 18 de janeiro de 1807, ou seja, antes da transferência da capital portuguesa para o Rio de Janeiro.

Metastasio; em segundo lugar, música exclusivamente para fortepiano, designadamente dez motivos (peças breves e simples), quatro reduções de aberturas, uma “Marcha e passedobre” e, por último, numa fonte manuscrita mais tardia mas provavelmente destinado a duas das infantas, um minuet para “cravo” a quatro mãos³⁰.

Nos excertos acima citados da *Gazeta do Rio de Janeiro*, encontram-se duas referências indiretas a esta atividade pedagógica. Na serenata do dia 6 de novembro de 1817, cantaram perante os convidados o Príncipe Real, a Princesa Maria Teresa e a Infanta Isabel Maria. Não se sabe se Marcos alguma vez deu aulas à Princesa Maria Teresa, mas D. Pedro e D. Isabel Maria deviam-lhe a sua formação musical³¹. Ao atribuir-lhe a autoria do *Te Deum* de Aclamação, Marcos é designado por “Mestre de SS. AA. RR.”, o seu título como professor de música.

Conclusão

O contexto no Rio de Janeiro em que Marcos Portugal vivia e trabalhava explica muitas das suas atuações, os mitos que surgiram à volta da sua pessoa e as atitudes dos que o rodeavam. A famosa e suposta fricção entre ele e o Pe. José Maurício Nunes Garcia não tem fundamento documental. Os seus papéis eram diferentes e não se sabe se se davam bem ou não. Contudo, Marcos não precisava de desprezar o músico mestiço a nível pessoal. O contexto já implicava isso em todo o caso – uma corte altamente hierarquizada que favorecia o branco em detrimento do homem de cor e o reinol contra o carioca; o contexto de um Príncipe Regente e depois Rei que, com poder absoluto, mandava privilegiar um homem cuja música conheceu desde, pelo menos, 1782, em quem investira, mantendo o seu ordenado como organista durante os anos em que granjeou fama internacional como compositor de ópera em Itália (1792-94 e 1795-1800), e nomeando-o, a essa luz, para uma série de cargos no seu regresso a Portugal e depois no Brasil.

Marcos, apesar do seu estatuto de criado, acabou por ser um homem poderoso, e daí inevitavelmente objeto de enorme inveja de pessoas como Santos Marrocos:

³⁰ Ver Cranmer (2013).

³¹ Por esta altura, as Infantas (agora Rainha) Maria Isabel e Maria Francisca de Assis já estavam casadas e viviam em Madrid.

[...] o *Barão de Alamiaré* [como este gostava de designar o compositor] tem ganhado a aversão de todos pela sua fanfarronice [...]: é tão grande a sua impostura e soberba por estar acolhido à graça de Sua Alteza Real [o Príncipe Regente], que se tem levantado contra si a maior parte dos mesmos, que o obsequiavam: é notável a sua circunspeção, olhos carregados, cortejos de superioridade, enfim aparências ridículas e de charlatão. (Carta de 28/09/1813, Marrocos 2008, 217-218)

Pode acreditar-se Marcos não ter sido nenhum anjo, mas a imaginação do próprio Santos Marrocos, como já verificámos, era fértil e o seu descontentamento com tudo e todos muito amplo.

Pela Constituição do Império do Brasil, por força do Artigo 6º, Parágrafo 4º, Marcos Portugal tornou-se cidadão brasileiro.

Faleceu no Rio de Janeiro em 17 de fevereiro de 1830.

(Este texto baseia-se numa palestra proferida no âmbito do Congresso Internacional “Música, Cultura e Identidade no bicentenário da elevação do Brasil a Reino Unido”, que se realizou na Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, de 25 a 27 de novembro de 2015. Uma versão anterior foi publicada nas respetivas atas.)

Bibliografia

- BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América portuguesa – ópera e teatro musical no Brasil (700-1822): convenções, repertório, raça, gênero e poder*. 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.
- _____. *A música na corte de D. João VI*. São Paulo: Martins, 2008.
- 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.
- COUTINHO, D. Gastão Fausto da Câmara. *O triunfo da America. Drama para se recitar no Real Theatre do Rio de Janeiro, composto, e offerecido a Sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor*. Rio de Janeiro: Impressão Regia, 1810.
- CRANMER, David. “Elenco provisório de espécies de música dramática e instrumental manuscrita até 1833 existentes no Paço Ducal de Vila Viçosa”, 2008. Disponível em: <http://www.caravelas.com.pt/paco_ducal_de_vila_vicosa.html> (última consulta 8/08/2016)
- _____. “Marcos Portugal: mestre de música de Suas Altezas Reais”. In *Música Hodie*, XIII, 1, 2013, 19-33. <http://www.musicahodie.mus.br/13.1/Artigo_Cientifico_02.pdf> (última consulta 30/01/2016)
- Decreto de 27 de março de 1810. In: *Coleção de Leis do Império do Brasil – 1810*: v 1, 88. <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret_sn/antioresa1824/decreto-39929-27-marco-1810-571075-publicacaooriginal-94168-pe.html> (última consulta 21/01/2016)
- Gazeta do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Impressão Regia, 1808-1821. <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/gazeta_rj/gazeta.htm> (última consulta 27/01/2016)
- KÜHL, Paulo Mugayar. *Ópera no Brasil - Século XIX: Libretos*. Campinas: UNICAMP /Centro de Pesquisa em História das Artes no Brasil, 2003. <<http://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/libretos.htm>> (última consulta 08/08/2016)
- LEITÃO, Paulino Joakim [sic]. *Templo da Immortalidade. Elogio para se recitar, e cantar no Real Theatre de S. João no faustissimo dia 17 de dezembro de 1815 ...*. Rio de Janeiro: Impressão Regia, 1815.
- MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanham: Scarecrow Press, 2004.

- MARQUES, António Jorge Marques. *A obra religiosa de Marcos Portugal (1762-1830)*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/CESEM, 2012.
- MARROCOS, Luís Joaquim dos Santos. *Cartas do Rio de Janeiro 1811-1821* (coord. Elisabet Carceller Guillaumet). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2008.
- PACHECO, Alberto. “*Augurio di Felicità, o sia il trionfo d'Amore*: duas obras ocasionais em uma”. In David Cranmer (ed.), *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Colibri/CESEM, 2012, 309-313.
- SANCTOS, Pe. Luiz Gonçalves dos (Pe. Perereca). *Memorias para servir á história do Reino do Brazil [...]*. Rio de Janeiro: Impressão Regia, 1825.
- SCHULTZ, Kirsten. *Tropical Versailles: empire, monarchy, and the Portuguese Royal Court in Rio de Janeiro, 1808-1821*. London: Routledge, 2001.
- SOUSA, Pedro Marquês de. *História da música militar portuguesa*. Lisboa: Tribuna da História, 2008.

XIII

“Febre de Rossini”

Desconhece-se exatamente quando se representou a primeira ópera de Gioachino Rossini em Portugal. A referência mais antiga encontra-se na *Allgemeine Musikalische Zeitung*, de 26 de junho de 1816, no meio de uma crónica extensa e excecionalmente detalhada. Este relato fornece-nos uma lista de óperas apresentadas em S. Carlos, na temporada de 1815/16, incluindo *L’italiana in Algeri* e *Tancredi*.

Na mesma crónica consta que entre as óperas representadas no mesmo teatro, no princípio da temporada seguinte, esteve *Demetrio e Polibio*, uma *opera seria* composta por Rossini para a família Mombelli, em 1808, raramente representada em Itália e quase nunca fora. Por coincidência, na primeira década do século, a família do célebre tenor Domenico Mombelli passara vários anos em Lisboa, onde as filhas Anna e Maria Ester se estrearam, no palco de S. Carlos.

Esta crónica, a única fonte de informação conservada para estas duas temporadas, não refere como estas primeiras óperas de Rossini foram acolhidas pelo público lisboeta, mas o facto de outras do mesmo compositor terem sido representadas nos anos que se seguiram, deixam supor que tenham agradado: *L’inganno felice*, em 1817, e uma reposição de *L’italiana in Algeri*, em 1818. Comprovativo indireto do seu sucesso é o facto de Pedro António de Pina Manique Nogueira de Matos de Andrade, filho do outrora Intendente-Geral de Polícia, Diogo Inácio de Pina Manique, ter encomendado uma ópera a Rossini. Esta ópera, *Adina*, chegou a ser estreada em S. Carlos apenas em 1826 (repetida somente em 2002).

A partir de dezembro de 1818 torna-se bastante mais fácil documentar os acontecimentos e repertório do Teatro de S. Carlos, através de libretos impressos e outros documentos. O que sobressai é que em 1819 se realizam as estreias portuguesas de três das grandes óperas rossinianas: *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola* e *La gazza ladra*. Com três óperas levadas a cena, que constituem 20% das óperas apresentadas nesse ano, Rossini

ultrapassa em popularidade todos os outros compositores, à exceção de Pietro Generali. Podemos constatar que efetivamente a partir de 1819 começa em Lisboa uma epidemia de “febre de Rossini”, a qual vai durar quase dez anos, comparável, em tempos modernos, apenas com a “Beatlemania” nos anos 60 do século passado.

Em 1820 o número de óperas de Rossini, no Teatro de S. Carlos, atingiu seis, isto é, 40% das óperas representadas. No seu auge, em 1825, iria alcançar oito óperas, incluindo a estreia portuguesa de *Semiramide*. De todos os restantes compositores em conjunto representaram-se apenas sete. Foi só em 1827 que o número e percentagem de óperas rossinianas executadas começaram a descer.

Quanto ao Teatro de S. João, no Porto, a informação de que dispomos é bastante mais fragmentária. Sem dúvida que houve representações de óperas de Rossini em finais da década de 1810. No entanto, a primeira que se encontra documentada é *La Cenerentola*, em 20 de janeiro de 1820, seguida de *La gazza ladra*, em 3 de abril, e *L'inganno felice*, no mês de julho. Entre este ano e 1826, Rossini foi de longe o compositor mais popular neste teatro.



Figs. 1 e 2. Litografia de Emygdio, publicado em *O mundo elegante*, no Porto, em 1858 (lado esquerdo). Como se pode verificar, esta litografia baseia-se na fotografia, em formato de cartão de visita, de Pierre Petit, Paris (lado direito).

(Litografia e fotografia, coleção do autor.)

Contudo, as estatísticas contam apenas um lado da história. O outro lado é a forma como esta febre se manifestou. Voltando à *Allgemeine Musikalische Zeitung*, outra crónica, datada de julho de 1821 e publicada em 29 do mês seguinte, comparando a popularidade deste compositor em Lisboa com o resto da Europa, começa assim:

Aos leitores deste jornal não causará surpresa saber que também aqui a música de ópera de Rossini faz mais sucesso que a de quaisquer outros, mesmo a dos mais famosos compositores. Nos Avisos impressos lê-se habitualmente «*Música do imortal Rossini*» (Brito & Cranmer 1989, 49).

Em finais do mesmo ano, o jovem Barão de Quintela, futuro Conde de Farrobo, resolveu montar uma ópera em casa, talvez em 3 de dezembro para celebrar o aniversário de sua esposa. Claro que a ópera escolhida foi de Rossini – *La Cenerentola* (*id.*, 55).

E a febre alastrou para fora do mundo dos teatros. Outra crónica, datada de novembro de 1824, publicada em 12 de janeiro do ano seguinte, queixa-se da infiltração da música de Rossini nas igrejas:

Aqui é muito elogiada uma Missa composta pelo talentoso João Giordani e que foi executada várias vezes. Só que para poder agradar, a nossa moderna música de igreja tem de ser composta no estilo operático de Rossini; quase todas as festas de igreja começam com a abertura da *Gazza ladra* ou com outra qualquer de Rossini (*id.*, 60).

Mais adiante na mesma crónica, o correspondente reclama igualmente contra o facto de os últimos concertos da Sociedade Filarmónica, organizados por João Domingos Bomtempo, não terem começado com sinfonias de Haydn, como nos anteriores, mas sim com aberturas de Rossini e de outros compositores italianos.

Todos queriam e procuravam Rossini. Foi quase como se o público se tivesse tornado em Clorindas e Tisbes, já não sempre à procura da sua querida Cenerentola, mas gritando em todas as casas “Gioachino, vien qua!”; como se o próprio Rossini tivesse de se proteger de infundáveis solicitações, implorando, à população da capital portuguesa, como Figaro, em Sevilha, “Una a la volta, per carità!”.

Apenas uma coisa foi capaz de distrair o povo português da febre de Rossini. Ainda não existindo “a bola”, havia a política.



Fig. 3. Retrato de Antonio Feliciano de Castilho
(Castilho, 1881, I sem página.)

Em 1821 a família real encontrava-se no Brasil, mais de 13 anos após a 1.^a Invasão Francesa, que a levou a transferir a capital de Lisboa para o Rio de Janeiro, e mais de 10 anos após a expulsão definitiva dos franceses de território nacional. Existia grande descontentamento com a ausência do Rei e a situação política daí resultante, culminando na revolução constitucional de finais do verão de 1820. Júlio de Castilho, nas *Memórias de Castilho* (reminiscências do seu pai, o escritor cego António Feliciano de Castilho) relata como um acontecimento político, neste contexto, chegou a parar uma ópera de Rossini:

Uma noite (sexta-feira 27 de abril), Lisboa inteira assiste em S. Carlos á representação da *Cenerentola*. Nas diversas ordens vê-se toda a mais luzida sociedade, o corpo diplomático, o parlamento. Ha *enchente real*, como lá se diz. Os primeiros cantores, em cujo elenco se lêem nomes como o da [Adelaide Dalmani], que *debutára* havia dois anos, o da [Ercolina] Bressa, o de [Giovanni Maria] Decapitani, [Domenico] Vaccani, [Paolo] Rosich e [Pietro] Bolognesi, desatam á porfia todos os diamantes da catadupa melodica de Rossini, ao som de uma orchestra classica de cem professores.

Logo ao principio da noite, algum olhar, que acertasse no camarote dos ministros, veria entrar n’elle com certo ar alvoroçado um official portador de officios, e veria o ministro da marinha, Francisco Maximiliano de Sousa, chefe de divisão, que ali estava só, levantar-se, trocar com o official algumas palavras, e sair com elle para os gabinetes contiguos ao camarote; isto rapido, inesperado, como de salto.

Não teriam passado tres minutos, quando torna o ministro da marinha; traz na mão um papel; divisa-se-lhe no rosto um ar de commoção e satisfação; de pé, inclinado á beira do camarote, bate as palmas, chamando a attenção do publico, que surprehendido se volta logo para aquella banda. A orchestra e os actores, como que petrificados, suspendem-se; um silencio ancioso e sepulchral succede ás fiorituras da harmonia rossiniana; e o ministro, com a voz tremula de quem sente um desusado abalo, diz pouco mais ou menos estas palavras:

«Meus senhores, interrompi o espectáculo, porque entendo que a noticia que vou communicar ao publico o interessa sobremaneira. N’este momento acaba o sr. commandante da fragata *Maria da Gloria*, chegada agora mesmo, e já de noite, do Rio de Janeiro, de me trazer um officio com fecho de 28 de Fevereiro passado, em que o sr. Silvestre Pinheiro, actual ministro dos negocios estrangeiros e da guerra d’el-rei D. João VI, me communica que o mesmo augusto senhor, soberano nosso, declara que aceitará a constituição que as cortes de eleição nacional houverem de elaborar (Applausos e vivas), e determinou outrosim o mesmo senhor voltar breve para Portugal, e restabelecer o seu governo em Lisboa...» (Redobram as acclamações; o ministro pede silencio com o gesto, e passa a ler o decreto.)

As últimas phrases da leitura nem já se ouviam, cobertas de vivas que atroaram o salão enorme; bravos, acclamações, lagrimas sinceras dominaram aquelle publico assim surpreso pela mais grata das noticias; e enquanto a orchestra tentava atar o fio roto á partitura, e a formosa [*prima donna*] Adelaide Naldi¹, tão querida do publico, preludiava a aria interrompida, e pretendia enfiar de novo o roscier de perolas da sua voz, o publico insoffrido, de pé, em grupos, bradava: *Viva el-rei D. João VI! Viva o congresso!* E com a sua voz rouca e tonante pedia, ordenava em altos brados: *O hymno! O hymno!...*

*

Passaram-se minutos n’este cahos sublime. A companhia queria cumprir o seu dever dando a *Cenerentola*; o publico exigia em vez do saltitante *spartito* do autor do *Barbeiro*, os accordes solemnes e patrioticos do hymno liberal de [18]20².

A companhia italiana, a quem se communicara a faísca electrica do enthusiasmo dos seus irmãos portuguezes, veio toda á cena, e ao som da orchestra cantou magistralmente, um sem numero de vezes, entre o delirio e as salvas de palmas

¹ No libreto impresso para esta produção consta o nome de Bressa como Cenerentola. Contudo, a voz de Naldi também se adequava a este papel, que desempenhou, por exemplo, em Madrid, em 1822.

² Com música do maestro italiano da altura, Carlo Coccia.

da tumultuosa assembléa, as estrofes coloridas e vivazes d'aquelle hymno que levantava as pedras, e que foi a Marselhesa pacifica portuguesa.

Toda a platéa em pé e descoberta! As senhoras de pé e acenando com os lenços! E acompanhando tambem a melodia! E enxugando as lagrimas da mais santa das commoções! Que noite!

*

Ouvi mil vezes Castilho transportar-se no pensamento áquelle serão, narrar-nos commovido e com os olhos razos de agua o que ahi deixei esboçado, e confessar que nunca em sua vida sentira o que então sentiu, com o seu ardente sentir de vinte e um annos, com a sua imaginação de bardo, e as suas crenças esperançosas de liberal.

*

Em S. Carlos nem mais se pensou em Rossini [...] (Castilho 1881, I 194-197).

A carreira italiana de Rossini terminou em 1823 com *Semiramide*. Durante o resto desta década o compositor trabalhou em Paris em revisões de óperas anteriores e em três óperas novas, *Il viaggio a Reims*, *Le comte Ory* e *Guillaume Tell*.

Em Portugal, a repressão miguelista e a Guerra Civil, de 1828 a 1833, encerraram o Teatro de S. Carlos. Quando as suas portas reabriram, em 1834, o repertório era já dominado por compositores de uma nova geração – a de Donizetti, Bellini e outros. *Guillaume Tell* teve a sua estreia neste teatro em 1836, *Le Comte Ory* apenas em 1879, nunca tendo sido reposta em cena.

(Este texto baseia-se na última secção das notas por nós redigidas para a encenação de *Il turco in Italia*, de Rossini, no Teatro Nacional de São Carlos, em maio de 2004, págs. 82-86. *Il viaggio a Reims* recebeu a sua estreia lisboeta dez anos depois, no mesmo teatro, em fevereiro de 2014.)

Bibliografia

- BRITO, Manuel Carlos de Brito & David Cranmer. *Crónicas da vida musical portuguesa na 1ª metade do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- CASTILHO, Júlio. *Memórias de Castilho*, 2 v. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1881.

XIV

Vila Viçosa e sua vida musical no século XIX – a perspectiva de um sacerdote músico

Introdução

Em Vila Viçosa, ao longo dos séculos, uma visita da Família Real era sempre uma ocasião para regozijo religioso, cívico e popular. Foi o caso, por exemplo, em 1873, quando D. Luís e D. Maria Pia visitaram, de 27 de novembro a 7 de dezembro:

[...] A guarda ao palácio foi feita por uma força de 270 homens de Caçadores nº 8, aquartelados em Elvas, trazendo a excelente música do seu batalhão para tocar durante os jantares e a missa dos domingos na Capela Real, bem como nas paradas (*Memórias* 19, 16)¹.

Referente às cerimónias religiosas do dia 1 de dezembro:

[...] O Prior da Matriz, Ângelo Maria Manhoso, revestido com pluvial branco e assistido por dois sacerdotes com roquetes e murças veio recebê-los à porta da Igreja e aspergi-los com a água lustral. Nesta ocasião devia cantar-se o *Te Deum* que já estava determinado para a tarde, mas não se cantou por não ser comunicada para fora do Paço esta resolução de Sua Majestade com respeito à visita da Matriz (*id.*, 17).

E a uma cerimónia no Paço Real no mesmo dia:

Aos vivas na sala dos Tudescos responderam no Terreiro do Paço com o hino de El-Rei as nossas duas filarmónicas reunidas, contando cerca de cinquenta instrumentistas. Estoiravam girândolas de foguetes. Repicaram os sinos das Igrejas e da Câmara e à noite iluminaram-se os Paços Municipais e muitas casas particulares tocando as filarmónicas pelas ruas (*id.*, 18).

¹ Ao longo deste capítulo, para simplificar a referência e leitura, as citações das duas grandes obras do Pe. Espanca – as *Memórias* e o *Compendio* – são identificadas com estes títulos abreviados, referentes respetivamente à edição de 1983-86 e à edição de 1892. O manuscrito original das *Memórias* não se dispõe para consulta. A ortografia das respetivas edições foi conservada.

Estes três trechos das *Memórias de Vila Viçosa* do Pe. Joaquim José da Rocha Espanca (Vila Viçosa, 1839-Vila Viçosa, 1896) exemplificam o leque de atividades musicais e sons que este sacerdote e músico calipolense² registou na sua obra monumental e enciclopédica. Redigida em quatro volumosos tomos manuscritos entre 1880 e 1886, mas fruto de dados coligidos lenta e sistematicamente a partir de 1862, o Pe. Espanca não chegou a ver o seu trabalho publicado, tendo apenas conseguido editar ainda em vida apenas uma versão mais resumida (de umas meras 449 páginas), o *Compendio de noticias de Villa Viçosa*, que mandou imprimir no Redondo, na Typographia de Francisco de Paula Oliveira de Carvalho, em 1892. A saída das *Memórias* teve de esperar um século, tendo sido publicadas pela Câmara Municipal de Vila Viçosa, em 36 fascículos mensais entre 1983 e 1986.



Fig. 1. A fachada do Paço Real (atual Paço Ducal), Vila Viçosa, na viragem do século XX.

(Postal, coleção do autor)

O jovem Joaquim recebeu a sua instrução musical, tal como vários outros moços da sua geração, de Francisco António Franco, que recebera sua própria formação no Real Colégio dos Santos Reis Magos, em Vila

² Calipolense = de Vila Viçosa, adjetivo/nome muito usado pelos seus habitantes.

Viçosa, entre 1804 e 1814, sobretudo sob a orientação do Pe. Joaquim Cordeiro Galão. Tendo terminado os seus estudos, Franco foi admitido como tenor na Capela do Paço Real, onde continuou a desempenhar funções de cantor até à dissolução oficial desta instituição, em 1834. Como miguelista convicto, sofreu represálias durante alguns nove anos após a vitória liberal, igualmente em 1834, encontrando refúgio a oito quilómetros de distância, no Alandroal. O seu discípulo manteve ao longo da vida um profundo sentimento de respeito e gratidão pelo mestre, com quem muito simpatizava profissional e politicamente, mas devido sobretudo à sua humildade e generosidade humana³.

Ainda em Vila Viçosa, Joaquim Espanca aprendeu a tocar órgão e desempenhou funções de acólito, na Capela Real, cantando às vezes no “coreto” (como se designava o conjunto de cantores) sob direção de Francisco Peres Ailon de Lara, borbense, de ascendência espanhola, 2.º organista da Capela e, a partir de 1805, Mestre efetivo do Real Colégio. Em 1856 Espanca foi para o Seminário Episcopal de Évora, onde se preparou para a futura vida de sacerdote; em 1862 recebeu ordens de subdiácono, logo no ano seguinte de diácono e, ainda em 1863, de presbítero (Quintas e Filipe 2016, 12-14). Durante estes anos foi adquirindo partituras de mestres locais e nacionais, uma coleção que continuou a ampliar pelo menos até à década de 1870⁴, e que se conserva hoje em dia sobretudo no Arquivo Musical do Santuário de Nossa Senhora da Conceição, em Vila Viçosa.

Sempre neste concelho, iniciou a sua carreira de padre na freguesia de Sant’Ana de Bencatel, como Capelão da Irmandade das Almas, passando a prior de Santa Catarina de Pardais em 1877, e depois, em 1887, da paróquia de São Bartolomeu em Vila Viçosa (*id.*, *ibid.*). Não foi possível estabelecer exatamente quando começou a sua atividade como compositor,

³ A informação neste parágrafo constitui uma compilação resumida de várias referências ao longo das *Memórias*, especialmente o verbete dedicado a Franco na secção de biografias (*Memórias* 31, 86-88). Ao longo deste capítulo encontram-se passagens desta natureza, em que por estar dispersa a informação, em diversas passagens das *Memórias*, entendeu-se não dar uma referência específica, ou apenas uma referência principal.

⁴ Tipicamente apontou a data de aquisição, assinando também. Os autores locais incluem Franco, Francisco Peres e Galão; António José Soares e Fr. José Marques e Silva, que estudaram no Real Colégio, mudando depois para Lisboa; e nacionais como David Perez, Leal Moreira, Santos Pinto e Casimiro Júnior (Cranmer 2016b, 28-29).

mas a primeira obra datada é um “O salutaris hostia” a três vozes, de 1866⁵. Nos anos que se seguiram compôs regularmente até pelo menos 1893, quando foi autor de “Vésperas do comum dos Apóstolos e Mártires Confessores”. Para além das missas de Sant’Ana (1869), de Santa Cecília (1869) e de São Pedro (1876), um Requiem (1874) e Matinas da Imaculada Conceição (1871), localizaram-se até agora cerca de 30 composições, todas autógrafas (originais ou cópias do autor), incluindo canções, para além de obras religiosas, existentes sobretudo na Biblioteca Pública de Évora, no Santuário de N. S. da Conceição e no Paço Ducal, em Vila Viçosa (Cranmer 2016b⁶).

Durante a sua vida o Pe. Espanca era especialmente reconhecido também pelos seus conhecimentos de arqueologia local, de cujo estudo foi pioneiro e sobre a qual publicou vários textos (Quintas & Filipe 2016, 17). As *Memórias* revelam, contudo, um homem que, para além de perito em determinadas áreas específicas, foi excecional na abrangência dos seus interesses e leituras, no leque de assuntos que ocupavam os seus pensamentos e na perspicácia e equilíbrio com que avaliava a informação que lhe chegava. Embora com as limitações do seu tempo, a sua abordagem foi o que hoje em dia haveríamos de designar por “científica”. Não são memórias de “tudo o que se quer que os outros acreditem” sobre o seu autor, mas antes uma perspetiva pessoal (mas tão objetiva quanto possível) de tudo o que o autor conseguiu descobrir sobre a sociedade em que se inseria. Se não incluiu as referências bibliográficas como atualmente seriam exigidas – pois não era a prática da sua época – com alguma regularidade nos recorda a sua preocupação com a fiabilidade das fontes usadas, através de pequenas observações: sobre quem lhe forneceu certas informações ou onde leu determinados factos. Seguiu de perto as constantes mudanças políticas nacionais e locais, especialmente a fricção entre liberais/progressistas e miguelistas/regeneradores, e apesar da sua posição assumidamente antiliberal, não deixou de criticar quaisquer abusos, independentemente de onde vinham, ou de tentar explicar ou desculpar os raciocínios e atos da-

⁵ Nas partituras autógrafas dos dois motetes “Sciens Jesus” e “Christus factus est” (P-VV/sant RO21) o autor assina sem “Pe.”, sendo provável que sejam anteriores à sua ordenação como presbítero. Contudo, não consta a data de composição para o confirmar.

⁶ O *Requiem* não é referido nesse texto, visto que só nos foi possível consultá-lo numa data posterior.

queles a que se opunha politicamente. A este respeito, como, aliás, em tudo, torna-se evidente que, para poder manter-se bem informado, consultava regularmente vários jornais, assim como atas e outra documentação saídas de reuniões e eleições municipais (durante quase toda a sua vida, não existia um jornal local), para além de tudo o que veio a saber por via oral.

Por outro lado, retrata também a pobreza generalizada nas freguesias do Concelho – Vila Viçosa não era uma vila rica, apesar da existência do Paço e alguns habitantes mais abastados. As histórias sobre determinadas tragédias humanas coletivas (secas, dilúvios e epidemias) ou individuais (acidentes, assassinios, suicídios, execuções judiciais ou militares, formais ou não) demonstram um padre plenamente ciente das realidades difíceis da sua comunidade e do seu tempo, bem como sensível à miséria oriunda, muitas vezes, de vidas em tudo precárias – um pastor que se preocupava profundamente com o bem-estar do seu rebanho.

Todas estas múltiplas facetas surgem nas *Memórias*, numa série de narrativas, organizadas pelo ano em que tomaram lugar. Se começa com as primeiras povoações, as sucessivas invasões e as primeiras dinastias da monarquia portuguesa, identifica na Casa de Bragança, ao mesmo tempo, o auge da prosperidade de Vila Viçosa, no reinado do Duque D. Teodósio II, e o início do seu declínio, com a saída do Duque D. João II para Lisboa, como El-Rei D. João IV. É especialmente crítico da política do Marquês de Pombal em relação à Igreja, que resultou, em 1759, entre tantas outras medidas em Vila Viçosa por esses anos, na expulsão dos Jesuítas do seu Colégio e da Igreja de S. João Evangelista (conhecido então e ainda hoje como Igreja do Colégio), construída por D. Teodósio II para o seu uso.

Contudo, é no século XIX, quando o Pe. Espanca começa a poder usar testemunhas oculares como fontes, que a sua narrativa vai ganhando outra riqueza, incluindo o que diz respeito à música e aos músicos. Nascido em 1839, para o primeiro meio-século dependia da informação que lhe forneceram parentes, amigos e conhecidos mais velhos, tendo sido especialmente importante o pai (Joaquim José Lourenço da Rocha Espanca, ?-?), várias vezes referido⁷. A partir de meados da década de 1850,

⁷ Por exemplo, referente à celebração de *Te Deum* na Igreja Matriz, quando chegaram a Vila Viçosa os dois magistrados enviados pelo regime liberal, em 1834, “Meu pai, cuja memória era muito fiel enquanto são, afirmava-me...” (*Memórias* 15, 76).

ele próprio presenciou muitos dos eventos descritos, tendo recorrido a terceiros apenas quando isso não lhe era possível, e contando entre os seus informadores com o seu irmão mais velho, de quem era próximo: António Joaquim, também padre, prior de Bencatel ao longo da sua carreira⁸.

O panorama musical no início do século XIX e o ano litúrgico

Em termos formais, no início do século XIX, a atividade musical em Vila Viçosa restringia-se às igrejas e conventos, ou às festividades populares relacionadas com festas religiosas. Embora o Pe. Espanca descreva individualmente toda a panóplia de igrejas, conventos, ermidas e retiros, com as respetivas histórias, as instituições de interesse musical significativo são reduzidas. Naturalmente, em primeiro lugar, fica a Capela Real⁹, com um órgão de tubos de modestas proporções oferecido por D. João V e uma atividade musical de alto nível. Por decreto de 1802, embora posto em execução apenas a partir de 1815, contava com um “coreto” de 12 cantores adultos (quatro altos, quatro tenores e quatro baixos) e dois organistas. Os seus recursos humanos eram sistematicamente alimentados pelos alunos do Real Colégio dos Santos Reis Magos (meninos do coro) e por adultos que haviam passado pela mesma instituição, fundada, em 1609, por D. Teodósio II, para “ter um viveiro permanente de ministros para a sua Capela e facilitar aos pais de família de darem aos seus filhos educação moral, religiosa, literária e musical” (*Memórias* 24, 47). No Real Colégio existia um pequeno órgão, ou realejo, para efeitos de ensino e prática dos alunos.

No município propriamente dito, a instituição principal era a igreja matriz: a Igreja (hoje em dia denominado por Santuário) de Nossa Senhora da Conceição, dentro das muralhas do castelo, cujas atividades se apoiavam nas duas confrarias: a Real Confraria de N. S. da Conceição de Vila Viçosa e a Confraria dos Escravos de N. S. da Conceição. Das igrejas paroquiais do concelho, apenas esta tinha órgão. A outra paróquia dentro da

⁸ Desde 1858 até à sua morte.

⁹ Ao longo das *Memórias* o Pe. Espanca usa as duas formas “Capela Real” e “Real Capela”. Neste capítulo, a primeira é usada para designar o espaço físico, anexo ao Paço; a segunda refere o corpo de clero, acólitos, cantores, etc. que realizava as celebrações e observações eclesásticas.

vila, a de São Bartolomeu, não possuía o seu próprio edifício. A igreja original era pequena e pouco adequada às necessidades da freguesia, tendo sido demolida no século XVI, com a intenção de a substituir por outra, que nunca chegou a ser construída. A paróquia funcionava, portanto, numa igreja emprestada – a da Santa Casa da Misericórdia (Igreja do Espírito Santo).



Fig. 2. O centro de Vila Viçosa como o Pe. Espanca o terá conhecido: panorama da Praça e Castelo visto da Igreja do Colégio, com a Igreja matriz de N. S. da Conceição ao fundo, dentro das muralhas, e, do lado direito da fotografia, a Igreja da Misericórdia, sede durante quase três séculos da Paróquia de S. Bartolomeu. Todo o quarteirão entre a Praça e o Castelo foi, entretanto, derrubado.
(Postal, coleção do autor.)

Quanto às ordens religiosas, desde a expulsão dos Jesuítas, existiam seis instituições principais: no Terreiro do Paço, em frente ao Palácio, o Convento dos Agostinhos, cuja Igreja, que alberga o panteão dos Duques de Bragança, é dedicada a N. S. da Graça – daí os seus religiosos terem sido conhecidos popularmente como Gracianos; igualmente no Terreiro do Paço, do lado sul, o Real Convento das Chagas de Cristo, da Ordem de Santa Clara; era desta ordem também o Real Convento da Esperança, no sudeste da vila, não muito longe do Rocio, onde ficava o Convento de N. S. do Amparo ou de S. Paulo, que pertencia aos monges da Serra d'Ossa,

uma ordem próxima dos Agostinhos; o Convento feminino de Santa Cruz, no centro da vila (cuja igreja funciona atualmente como Museu de Arte Sacra), era também uma instituição agostinha; por último, existia o Convento franciscano dos Capuchos, com a sua igreja dedicada a N. S. da Piedade, um pouco afastada da vila, a nordeste. A atividade musical nestes conventos variava, conforme as prioridades e práticas das respetivas ordens. A igreja do Convento de S. Paulo possuía um “excelente órgão [...] com dois grandes foles” (*Memórias* 22, 76) e terá sido o instrumento com maiores recursos na vila, hoje perdido. Nesta altura, também tinham órgãos as igrejas do Convento da Esperança e do Convento de Santa Cruz. O Pe. Espanca descreveu este último como sendo “um órgão pequeno e antigo” (*Memórias* 23, 17)¹⁰.

Contígua ao Convento de S. Paulo, do lado nordeste, encontrava-se ainda a Igreja de S. Sebastião, ou do Mártir, erigida, provavelmente durante o reinado de D. João III, a custos do município, que também a mantinha. Embora danificada pelo terramoto de 1755, continuou em funções até 1858, quando o colapso da abóboda levou à necessidade, pouco depois, da sua demolição.

Na Capela Real, onde existia coro permanente, havia “missa cantada a órgão¹¹ todos os domingos e dias santos, assim como nas festas de Nossa Senhora e de Apóstolos. Destas, umas tinham vésperas solenes e outras igualmente matinas” (*Memórias* 26, 10). No município, cantava-se a missa, com ladainha no fim, aos sábados, na Igreja Matriz e na Igreja de S. Paulo.

Ao longo do ano litúrgico, cantava-se também nas principais festas, às vezes no interior de uma ou de várias igrejas, às vezes na rua, conforme o caso. O Pe. Espanca elenca detalhadamente estas ocasiões, entre as quais aqui selecionamos as mais importantes em termos musicais¹².

¹⁰ No coro alto da Igreja dos Agostinhos, encontra-se atualmente uma caixa de órgão setecentista sem tubos. Porém, não terá existido no mesmo local no tempo do Pe. Espanca, pois este não teria deixado de o referir na sua descrição minuciosa da igreja, como, aliás, de todos os monumentos em Vila Viçosa.

¹¹ O termo que, ao que tudo indica, o Pe. Espanca utiliza para designar música com órgão. Não deve ser considerado como sinónimo do termo mais antigo “canto de órgão”, que significava simplesmente música polifónica.

¹² Descreve pormenorizadamente também os preparativos, constituição e percurso das procissões, bem como tudo o que lhes era associado, que, por uma questão de espaço, não podemos referir aqui, a não ser muito pontualmente e de passagem.

Começando no Advento, o início do ano litúrgico, a primeira grande festa é a de N. S. da Conceição, a 8 de dezembro¹³. Naturalmente, sendo a festa patronal da Igreja Matriz, era aí celebrada com particular pompa e circunstância. Cantavam-se vésperas solenes, matinas e ainda noutros momentos de manhã e de tarde com “coreto de música de órgão com vozes dobradas, contrabaixos e violinos” (*id.*, 24), ou seja, numa versão polifónica com mais de uma voz por parte, acompanhadas por diversos instrumentos, incluindo órgão¹⁴.

Desde 24 de dezembro até 6 de janeiro eram representados entremeses (presépios) que narravam a história do nascimento de Cristo e a adoração dos pastores (*id.*, 11) e que terão tido intervenções musicais¹⁵. Na noite de Natal cantavam-se matinas e a missa “do Galo” na Capela Real, nas igrejas paroquianas, nos conventos masculinos e no Convento das Chagas. A 31 de dezembro, dia de S. Silvestre, celebrava-se *Te Deum* em todas as igrejas (*id.*, 24).

Durante o mês de janeiro “cantavam-se de noite pelas portas as *janeiras*, que eram canções populares em honra do Nascimento de Cristo e os cantadores recebiam espórtulas em géneros ou dinheiro” (*id.*, 11). A 15 deste mês celebrava-se a festa de S. Amaro com uma missa cantada na Igreja do Mártir, onde um dos altares laterais lhe era dedicado. Num momento precioso autobiográfico, o Pe. Espanca relata: “O coreto de música [coro polifónico] era gratuito [não remunerado]. Lembra-me que foi numa destas festividades (e salvo erro em 1855) que me estreei no ofício de organista” (*id.*, *ibid.*). A 2 de fevereiro, dia da Purificação de N. Senhora/Apresentação de Cristo no Templo, havia bênção e procissão com cântico na Real Capela, nas duas paróquias da vila e em todos os conventos (*id.*, 12).

¹³ Curiosamente para um sacerdote, o Pe. Espanca organiza o seu material pelo calendário civil e não litúrgico, começando assim em janeiro.

¹⁴ Por exemplo, incluem órgão a partitura e partes das *Matinas da Conceição* de João José Baldi, conservadas no Arquivo Musical desta Igreja, com partitura datada de Faro, 1798 (P-VV/sant RM17), ou do próprio Pe. Espanca (RM16). A partitura completa desta última obra existe em separado no arquivo da Régia Confraria de N. S. da Conceição de Vila Viçosa.

¹⁵ Embora incompletas, existem partes cavas da música de um presépio, de autor anónimo, estilisticamente da segunda metade do século XVIII, à partida usadas em Vila Viçosa (P-VV/sant RO27). Segundo o Pe. Espanca, para além dos pastores, também vinham adorar os Reis Magos. Contudo, não é o caso no presépio conservado, nem no *Auto e Colloquio do Nascimento do Menino de Jesus*, de Francisco Lopes, editado originalmente em Lisboa, por Manoel da Silva, em 1646, mas ainda conhecido em finais do século XVIII, como atesta a nova edição de 1785.

Como seria de esperar, a época da Quaresma, da Paixão de Cristo e da Páscoa era marcada por uma atividade intensa de observâncias religiosas. Na Quarta-feira de Cinzas, da parte da manhã, havia bênção e imposição de cinzas, com cantochão, na Capela Real, nas duas paróquias e nos conventos de Frades (*id.*, 13); à tarde, realizava-se uma procissão penitencial, promovida pela Ordem Terceira de S. Francisco, à qual o próprio Pe. Espanca também pertencia. Arrancava na Igreja do Convento da Esperança (onde era a sede da Ordem Terceira), a seguir a um sermão, com o motete “Domine, ne memineris” executado por quatro cantores “a seco”, isto é, *a cappella* (*id.*, 40)¹⁶. Durante a Quaresma às quintas-feiras cantava-se, na Igreja Matriz, completas com o Sacramento exposto, enquanto às sextas-feiras se cantava missa, na paróquia de S. Bartolomeu (*id.*, 13).

No segundo fim de semana da Quaresma, realizava-se a Procissão dos Passos do Redentor. Sofreu várias modificações ao longo do século XIX, mas no início do século, ao anoitecer do sábado, iniciava-se na Igreja da Graça, onde se guardava a imagem de Cristo de cruz às costas, com o canto, mais uma vez, do motete “Domine, ne memineris”, ou de outro da Paixão, com quatro cantores “a vozes solas”. Em seguida, tomava-se o andor aos ombros e entoava-se um dos salmos penitenciais, mais frequentemente um “Miserere”, enquanto a procissão, que levava o andor fora da vila, percorria o caminho algo tortuoso até à Igreja capuchinha de Nossa Senhora da Piedade. Chegada ao seu destino a procissão, terminava-se com o canto de mais um motete (*id.*, 45-46). Na manhã seguinte, celebrava-se na mesma igreja, diante do Senhor dos Passos, “missa cantada por música de estante” (*id.*, 46), referente à prática de “cantoria em contraponto, improvisada á vista da melodia escripta nos livros de cantochão” (Vieira 1890, 177).

Às duas da tarde começava a procissão dos Passos propriamente dita. Antes de se levantar o andor, celebrava-se o primeiro Passo, enquanto os cantores da Real Capela e os alunos do Colégio dos Reis, sem qualquer espécie de acompanhamento, interpretavam o motete “Bajulans sibi crucem”. Ainda antes de sair da Igreja o coro entoava o salmo “Miserere” a fabordão (*Memórias* 26, 47-48).

No decurso da procissão, que durava cerca de cinco horas, com seis paragens para os restantes Passos, cantavam-se os motetes correspon-

¹⁶ Não refere o compositor, provavelmente por desconhecimento.

dentes: “Exeamus ad eum extra castra”, “O vos omnes”, “Angariaverunt Simonem Cyrenaeum”, “Domine Jesu, te desidero”, “Filiae Jerusalem” e, por último, “Jesus exclamans voce magna”. Para o Pe. Espanca recordavam “os tempos de Palestrina e outros maestros do século XVI a cuja época remonta esta composição singela, mas harmoniosa, suave e devota” (*id.*, 47). Tradicionalmente, estes motetes, cantados, aparentemente, em muitas localidades em Portugal, são atribuídos a Frei Manuel Cardoso, que, segundo a *Biblioteca Lusitana* “compoz [...] os celebres *Motetes*, que se custumão cantar ao correr dos Passos, que o Redemptor do mundo deu com a Cruz às Costas” (*apud* Nery (ed.) 1984, 57). Em 1867, o Pe. Espanca copiou estes motetes, de autor anónimo, que se conservam atualmente no Arquivo Musical do Santuário de N. S. da Conceição. Através desta fonte pode verificar-se que são iguais a vários outros exemplares, incluindo dois da viragem do século XVIII, na Biblioteca Nacional de Portugal¹⁷. Esta versão do motete “Bajulans”, pelo menos, era conhecida igualmente no Brasil¹⁸.

No Domingo de Ramos, na Matriz havia bênção dos ramos, procissão e missa com música polifónica e cantochão¹⁹; na paróquia de S. Bartolomeu, apenas com cantochão (*Memórias* 26, 14). Existia uma tradição ao longo da Semana Santa de oferecer um jantar em cada dia aos presos da cadeia pública. Na segunda-feira, era organizado pelos Terceiros de S. Francisco:

[...] Levam as alcofas, asados, cestos, frascos de vinho, talheres, etc. – tudo enfeitado com flores. Chegados à sala livre, onde já se acham os magistrados judiciais, juntam-se ali os presos em torno da mesa previamente preparada. É-lhe dada água às mãos e beijados os pés, cantando-se o motete *Domine, tu mihi lavas pedes*, etc. (*id.*, 15).

¹⁷ *P-VV_{sant}* RO16; *P-Ln* M.M. 4934 e 4935. Ernesto Vieira também possuía dois exemplares, M.M. 4896 e 4897, que atribui a Cardoso, sendo o primeiro a quatro vozes e o segundo um arranjo a três vozes, realizado pelo Pe. José dos Santos Maurício, de Coimbra.

¹⁸ Com a mesma música que a partitura em Vila Viçosa, este motete encontra-se num manuscrito, sem cota, no Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense, em São João d’El Rei (Minas Gerais), tendo sido atribuído por alguns autores a Manoel Dias de Oliveira. Ver Castagna (2008), Silveira (2008).

¹⁹ Terá feito parte o cantar de “Non in die festo”, conservado no Arquivo Musical do Santuário, numa fonte de inícios do século XIX (*P-VV_{sant}* RO24).

Nos restantes dias até ao sábado, as várias casas religiosas, assim como a Santa Casa da Misericórdia, assumiam respetivamente responsabilidade pela organização de cerimónia igual. Na quarta, quinta e sexta-feira, cantava-se matinas com música polifónica na Capela Real (*id.*, 14).

Realizava-se, na Quinta-feira de Endoenças, uma procissão com pendões que representavam cenas da Paixão de Cristo, e que começava na Igreja da Misericórdia. Durante a procissão recitava-se a Ladainha de Todos os Santos, parando nas igrejas do Convento da Esperança, da Capela Real, do Convento das Chagas, do Convento de Santa Cruz e da Igreja do Colégio, e cantando em cada igreja o motete *Christus factus est* (*id.*, 15)²⁰.

A procissão do Enterro do Senhor, na tarde de Sexta-feira da Paixão, era “a mais grandiosa e devota procissão da nossa terra” (*id.*, 51), atraindo fiéis de todo o concelho e ainda do concelho de Borba. Na Igreja Matriz, a seguir a cada um dos sermões (de Desamparo de Cristo na Cruz e sobre o Descendimento), entoavam “quatro cantores a meia voz o *Popule meus*” (*id.*, 53)²¹. Após o pôr do sol começava a procissão propriamente dita, com o esquife de Cristo num andor, seguido pelos profetas Nicodemos e José de Arimateia, a suportar escadas, as três Marias do Beú e Maria Madalena. Enquanto estavam em andamento, um ou dois coros cantavam repetidamente “Heu, heu, Domine!”, ao qual, em alternância, as Marias respondiam com “Pupilli facti sumus”. Passando pela fachada da Igreja e Convento dos Agostinhos, a procissão chegava à Capela Real, onde se entoava “Aestimatus sum”, ao que quatro cantores do Coro da Capela respondiam com “Cum descendentibus”. Seguia-se para o Convento das Chagas, onde se cantava outro motete, para a Igreja do Convento de Santa Cruz, onde se executava “O vos omnes” ou “Christus factus est”, e assim em diante pelas restantes igrejas da vila, até chegar à Igreja de São João Evangelista (Igreja do Colégio), onde depositavam o esquife num túmulo na Capela-Mor ao lado de imagens da Virgem das Dores e de S. João Evangelista. Fechado o túmulo, entoava-se “Aestimatus sum” e o coreto respondia com “Cum descendentibus”. A cerimónia concluía com o sermão de Soledade, terminando a cerca das dez horas da noite (*id.*, 57).

²⁰ No Arquivo Musical do Santuário (P-VV_{sant} RO20) existem partes cavas para quatro vozes (SATB) de um *Christus factus est* anónimo, eventualmente usado nesta época.

²¹ Provavelmente foi usada a versão conservada no Arquivo Musical do Santuário (P-VV_{sant} RO43), no mesmo tipo de papel e pelo mesmo copista de P-VV_{sant} RO24. (Ver nota 19.)

No Domingo da Ressurreição, da parte da manhã, a procissão começava e terminava na Igreja Matriz. Às várias igrejas por onde passava cantava o coreto a antífona mariana “Regina Coeli laetare”. O Pe. Espanca escreveu de “festivais repiques de sinos [...] e o concerto do *Regina Coeli* executado a três ou quatro vozes” (*id.*, 59).

Na quinta-feira da Ascensão do Senhor, a observação principal era a hora canónica de Noa, que era cantada em polifonia ao meio-dia, quer na Capela Real quer na Igreja da Piedade (*id.*, 17). O Domingo de Pentecostes celebrava-se principalmente na Capela Real e o Domingo da Trindade na Igreja Matriz (*id.*, 18).

A procissão de Corpo de Deus, sendo uma festa de celebração nacional e não apenas religiosa, era organizada pelo Município. O Pe. Espanca considerava o período áureo deste evento os anos 1848 a 1875, mas referiu que outrora “iam no meio do préstito um ou dois coros de músicos entoando o *Pange lingua* a fabordão e o Clero cantava salmos de louvor”. Corresponde, portanto, à prática tradicional e generalizada (*id.*, 64)²².

Por comparação com as semanas entre o Advento e a festa de Corpo de Deus, o resto do ano litúrgico apresenta um anticlímax, embora não sem interesse. No mês de junho celebravam-se as festas populares de Santo António e São João Batista, respetivamente nos dias 13 e 24. “Pelas ruas e pelos campos ouve-se com frequência entoar cantigas a S. João e a Santo António acompanhando-as com o rufar de pandeiros e estrépito de trancanholas” (*id.*, 18). A festa de S. Pedro, no dia 29, celebrava-se com missa cantada na Ermida de S. Pedro, em Bencatel, e com “vésperas de música”, na Igreja Matriz de N. S. da Conceição (*id.*, 19).

O Pe. Espanca é pouco específico em relação à música associada à festa de N. Senhora da Boa-Morte (Assunção), a 15 de agosto, mas refere o canto de *Magnificat* nas preparações da procissão do dia anterior (*id.*, 67). A festa de S. Jerónimo, a 30 de setembro, era especialmente importante na Capela Real, por ser este santo o seu orago, sendo celebrado com “vésperas, matinas de música e missa Pontifical” (*id.*, 21).

A 4 de outubro, a festa de S. Francisco era celebrada de forma especialmente efusiva nos Conventos que lhe eram associados – das Clarissas (Esperança e Chagas) e dos Capuchos (Igreja de N. S. da Piedade). Neste

²² Ver, por exemplo, *De processione* 1718, que estabeleceu, no reinado de D. João V, uma prática que se iria manter ao longo do Antigo Regime.

cantava-se Matinas com os cantores da Capela Real (*id.*, *ibid.*). Era igualmente em outubro, no primeiro ou segundo domingo, conforme a igreja, que se celebrava N. Senhora do Rosário. Existia uma festa do Rosário adicional no dia 7, no Convento das Chagas, em celebração da vitória contra os Turcos na Batalha de Lepanto, em 1571. Este evento, que incluía uma procissão no Terreiro do Paço, “era concorrida pelo Cabido e coreto da Real Capela e pelas comunidades fradesas” (*id.*, 22).

Novembro, o último mês do ano litúrgico, era conhecido popularmente como o “mês das almas”, devido ao elevado número de ofícios fúnebres que se realizavam “aos domingos nas freguesias rurais e na vila de semana porque todas as confrarias têm obrigação de sufragarem as almas dos seus irmãos defuntos e outros encargos semelhantes” (*id.*, *ibid.*). Estas observâncias começavam na tarde do dia 1, com dobres de finados em todas as igrejas, bem como vésperas e matinas de cantochão nas duas paróquias urbanas e na Capela Real. Entre as outras cerimônias a mais solene era, naturalmente, os ofícios no Panteão dos Duques de Bragança, na Igreja dos Agostinhos, se bem que a música tenha feito igualmente parte dos realizados pelas confrarias do Espírito Santo, da Misericórdia, de S. Pedro e dos Terceiros de São Francisco (*id.*, *ibid.*).

O Pe. Espanca relata também como, informalmente:

Vários devotos, principalmente no campo, andam cantando pelas portas reclames poéticos a favor das almas do Purgatório nas noites dos sábado e entregam aos Párocos ou tesoureiros das confrarias a colheita de esmolas, salva a dedução de um almoço para os cantadores (*id.*, *ibid.*).

Nos cerca de 80 anos que se seguiram até o Pe. Espanca redigir a sua obra prima, eventos pequenos e grandes iriam transformar este ritmo e estas práticas. Muitos iriam morrer ou mudar fundamentalmente, enquanto outros iriam nascer.

Uma visita real e uma série de curiosidades

Como seria de esperar, os acontecimentos e tendências que o Pe. Espanca relata na sua narrativa sobre o século XIX variam entre fenómenos de grande porte, que deixaram uma marca indelével no concelho, e detalhes que, embora menos fulgurantes ou traumáticos, também deixaram os seus sorrisos, sustos ou cicatrizes.

As visitas de membros da família real, mais ou menos frequentes conforme o monarca, tiveram sempre um impacto de maior ou menor consequência, incluindo inevitavelmente momentos em que a música teve um papel relevante – no mínimo, um *Te Deum* pela feliz chegada e uma missa solene, realizados tipicamente na Igreja Matriz, por ser um espaço público, mas com a participação de membros da Real Capela de Vila Viçosa, incluindo alguns dos seus músicos.

Não estão plenamente esclarecidas as ligações entre, por um lado, a visita a Vila Viçosa que o Príncipe Regente, futuro D. João VI, realizou em 1806, e, por outro, a sua saúde e uma conspiração palaciana que eclodiu na primavera desse ano para o substituir, como Regente, pela esposa, a princesa Carlota Joaquina²³. Segundo a *Gazeta de Lisboa*²⁴, tendo recuperado a saúde, D. João embarcou, em 16 de janeiro, do Real sítio no Alfeite (o palácio e a quinta do Alfeite, atual Base Naval, onde tinha passado alguns dias em repouso), levando com ele o filho, D. Pedro d'Alcântara, e o futuro genro, o Infante espanhol, D. Pedro Carlos. Separadamente, D. Carlota Joaquina, vinda de Queluz (presumivelmente com as filhas e com a rainha D. Maria I, embora a *Gazeta* não refira esta questão), embarcou no Cais de Belém. Encontraram-se os dois grupos na vila de Aldeia Galega (atual Montijo), donde prosseguiram pela Estrada Real, que ligava Lisboa a Badajoz.

A Família Real (constituída por todos menos D. Miguel, então com três anos) chegou a Vila Viçosa em 18 de janeiro, ficando até 22 de abril, ou seja, um pouco mais de três meses – segundo o Pe. Espanca, a estada mais prolongada de um monarca ou príncipe, antes ou depois (*Memórias* 13, 50). Como seria de esperar de D. João, cuja preocupação com a qualidade da sua Capela é característica de todo o seu reinado, quer como Regente quer como Rei, a Real Capela de Vila Viçosa, e especificamente o aspeto musical, ocupou bastante atenção da sua parte:

O Príncipe Regente, que conhecia pessoalmente a maior parte dos Capelães e mais ministros da Capela e que desta vez ficou até conhecendo as pessoas mais notáveis da terra, chamou um dia o Padre Mestre Galão (Joaquim Cordeiro) para

²³ Cassotti (2009, 117-118), por exemplo, escreve como se D. Carlota Joaquina tivesse ficado em Queluz, o que manifestamente não foi o caso. Este autor dá a entender que já existiam rumores de uma conspiração em janeiro. Neste caso, teria feito todo o sentido D. João querer afastar a esposa, durante algumas semanas, de eventuais conspiradores em Lisboa/Queluz, enquanto, ao mesmo tempo, Vila Viçosa lhe oferecia a si próprio caça, repouso e uma boa capela.

²⁴ *Gazeta de Lisboa* de 21 de janeiro de 1806.

se disporem as funções da Semana Santa e manifestando a este a intenção de mandar vir para o coreto os capadinhos [= *castrati*] e alguns outros cantores da Patriarcal, pediu-lhe o Galão que ouvisse primeiro um ensaio de Matinas e motetes a vozes solas executados pelos meninos do Colégio dos Reis e pelos cantores da Capela, significando-lhe que deveria ficar satisfeito. Assim foi. O coreto mostrou-se magnífico no esmero da execução das músicas usadas na Capela que eram as de David Peres para canto de órgão e as de Palestrina e outros da mesma escola para os cantos a seco em domingo de Ramos e Sexta-feira da Paixão e portanto o Príncipe limitou-se a mandar vir simplesmente um Mestre de cerimônias da Patriarcal (*id.*, 51).

Vários aspetos desta citação merecem comentário. Em primeiro lugar, o conhecimento que D. João já possuía dos clérigos demonstra o interesse direto e pessoal com que geria e cuidava das suas capelas, em geral. Mostra igualmente a importância que ligava à atividade musical e o elevado nível musical que encontrou na Real Capela de Vila Viçosa, contrário às suas expectativas, incluindo o contributo dos meninos do Real Colégio dos Santos Reis Magos. Quanto aos repertórios referidos, o uso de composições de David Perez seria muito natural ainda neste período, tendo-se conservado no Arquivo Musical do Paço Ducal partituras para a Semana Santa da sua autoria: responsórios, lamentações e duas versões do salmo *Miserere* para vozes e órgão²⁵. Menos de esperar é o repertório “a seco”, ou seja, *a cappella*, de “Palestrina e outros da mesma escola”, que implicam a manutenção de uma tradição que vem do tempo de D. João V e o uso de três livros de coro de grandes proporções existentes no mesmo espólio²⁶. Copiados entre 1735 e 1736, o seu repertório consiste em música para liturgias entre o Domingo de Ramos e o Sábado de Aleluia, de compositores como Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomás Luis da Victoria ou Fernando de Almeida, entre outros.

O interesse pessoal de D. João por todos os envolvidos na atividade da Capela transparece igualmente numa outra passagem:

[...] Dos Padres, e mormente dos Capelães da sua capela, era amicíssimo e algumas vezes cantou com eles o canto Gregoriano em que se diz ser suficientemente instruído. A estes e outros mais empregados até a classe dos sineiros fez algumas mercês de um moio de trigo e mais, pagos pelo celeiro da Casa de Bragança – mercês que deixaram de ser pagas em 1834 aos sobreviventes (*id.*, 52).

²⁵ P-VV Arquivo Musical, secção B maços XII, XIII e XIV.

²⁶ P-VV Arquivo Musical, secção A livros 6, 9 e 10.

A referência à atuação do Príncipe Regente no canto gregoriano é um dos poucos testemunhos que nos chegaram dos seus conhecimentos e capacidades musicais.

Com efeitos mais profundos e duradouros foi a decisão de D. João de remodelar a capela-mor. O altar “ficava quase no meio da Igreja para o coro dos Capelães estar na sua retaguarda, de sorte que o povo ouvia mas em regra não via os Capelães [...] Demoliu-se o altar-mor antigo, fabricou-se o novo com tribuna para exposições no topo da Igreja para lhe ficar o coro na dianteira” (*id.*, 53). Durante as obras as atividades da Real Capela transferiram-se para a Igreja do Colégio, visto que pertencia à Casa de Bragança. As invasões francesas interromperam as obras, só retomadas em 1814. O Príncipe Regente, querendo presenciar pessoalmente a bênção das alterações, deixou ordens para não voltar a usar-se o espaço enquanto esta cerimónia não se realizasse. Contudo, a ausência no Brasil e os afazeres de Estado que o ocuparam depois do regresso, em 1821, resultaram com que nunca mais tivesse visitado Vila Viçosa. Por inércia, a sua Capela continuou a funcionar na Igreja do Colégio ao longo de mais de meio século.

Vila Viçosa sofreu as vicissitudes que todas as regiões viveram durante a ocupação francesa de 1807-08, tendo estado entre as primeiras comunidades a resistir e tentar expulsar o inimigo. Várias dezenas de jovens juntaram-se ao exército invasor, por vontade ou obrigação. Quase todos pereceram numa ou outra campanha, sobretudo na Alemanha ou na falhada invasão da Rússia. O Pe. Espanca tomou conhecimento de dois dos poucos sobreviventes, que, tendo entrado em Moscovo, conseguiram voltar à sua terra, sendo um deles um músico: “[...] José Cláudio, pai de Miguel Borrego, que voltou sem alguns dedos nos pés por causa dos gelos e António *Mil homens* de alcunha por ser de baixa estatura que era tambor. A este conheci eu ainda” (*id.*, 63).

Em 1814, para marcar o fim das Guerras Napoleónicas, houve grandes celebrações que, no seu arranque oficial incluíram “várias danças e carros triunfantes com orquestras em que entravam os músicos da Real Capela e alunos do Colégio dos Reis” (*Memórias* 14, 11)²⁷. Foi também

²⁷ Por “orquestras” devemos entender simplesmente grupos de instrumentos e não orquestras no sentido formal moderno. Ver, por exemplo, em baixo, a referência a “tangedores de vários instrumentos musicais de vento e corda”, na descrição paralela das celebrações para a chegada a Lisboa de D. Miguel, em 1828.

nesta altura que surgiu um teatro local, que passou por várias fases em vários espaços, mais ou menos provisórios e improvisados. Quanto ao repertório,

“Umás vezes recordavam-se episódios comoventes da Guerra Peninsular com a comédia [drama] de *Palafox em Saragoça* [de António Xavier Ferreira de Azevedo]; outras vezes divertiam-se com o *Rico avarento* [de Molière]; e para variarem as sensações choravam também com a tragédia de *Inês de Castro* [*A nova Castro*, de João Baptista Gomes Junior (?-1803)]” (*id.*, 15).

Em 1818, a 19 de julho, foi celebrada a aclamação de D. João VI (que tivera lugar, em 6 de fevereiro, no Rio de Janeiro) com um *Te Deum*, na Matriz, na presença dos dignitários locais: representantes da nobreza, do clero, dos militares, da justiça e do município. Foi no contexto da aclamação, em agradecimento à N. S. da Conceição pela libertação de Portugal das mãos dos franceses, que D. João mudou o Orago da Real Capela, de São Jerónimo para N. S. da Conceição da Matriz, com o resultado de que daí em diante a Real Capela celebrava a sua festa patronal anualmente, a 8 de dezembro, na Igreja Matriz. Foi igualmente por esta altura que o Rei criou a Ordem Militar de N. S. da Conceição, com sede em Vila Viçosa.

A chegada de D. Miguel e o *annus terribilis* de 1834

É um lugar comum constatar que a História acaba sempre por ser a História de quem venceu. Para além disso, a história de um país é tendencialmente contada também sobretudo do prisma de quem vive na capital, a sede do governo e de outras instituições nacionais. Assim sendo, a narrativa do Pe. Espanca, longe de Lisboa e defensor dos ideais absolutistas, ganha um interesse e pertinência excecionais. É o caso, por exemplo, no que diz respeito à música que acompanhou o regozijo dos seus patrícios, nas celebrações que marcaram o regresso de D. Miguel do exílio, levadas a cabo entre 25 e 27 de fevereiro de 1828²⁸. Consta que os alunos do Colégio dos Reis saíram:

[...] com um soberbo carro triunfal montado em três jogos de rodas dianteiras de sege, ornado com damascos, galões e auriflamas, em forma de trono, em

²⁸ O exílio foi consequência do golpe contra o pai, liderado por D. Miguel, em 1824, conhecido como a Abrilada.

cujos degraus se assentavam os tangedores de vários instrumentos musicais de vento e corda, a fora os cantores que entoavam diversas canções e hinos ao Infante, vestidos todos ricamente. [...]. Nas estações que fazia o carro triunfal pela vila recitavam-se trovas ao recém-chegado. Para este mister foi chamado, como bom declamador, o ex-aluno Padre Domingos Tomás Falé e Silva, então Beneficiado da Real Capela, o qual concluía as suas recitações com entusiásticos vivas exalçando um primoroso quadro colorido com o retrato do Infante. Daqui lhe provieram incómodos graves que relatarei a seu tempo (*Memórias* 15, 15).

Pouco se sabe sobre o que se tangeu, entoou ou recitou. Contudo, depois de sublinhar o fervor e júbilo da população local, o narrador acrescenta um pormenor importante que liga estas celebrações ao que se passava na capital e no resto do país:

O amor votado pelo nosso povo ao Príncipe D. Miguel não tem semelhante na história Portuguesa: esse amor chegava ao delírio; parecia um culto; e pode afirmar-se com toda a certeza que o Príncipe era idolatrado. Eu não acreditaria o que têm referido a respeito desse acrisolado amor e veneração se não escutasse o depoimento de mil testemunhas falando todas acordes. Ouviam-se, dia e noite, várias canções em sua honra composta já dentro, já fora de Vila Viçosa, não falando no

Rei chegou, Rei chegou
Aos malhados não falou
Realistas abraçou!

que era a canção mais geral em todo o Reino (*id.*, 15-16).

Segundo César das Neves (1893-98, I 230-232), a música de “Rei chegou” veio de uma cantata a D. Miguel, que reproduz (para canto e piano), seguida pela melodia com o texto da canção (hino) daí extraída:



Fig. 3. O hino “Rei chegou!”, reproduzido de *Cancioneiro de musicas populares* (César das Neves 1893-98, I 231)

Acrescenta mais cinco estrofes e uma série de exemplos de outras de teor mais politizado ou insultuoso contra os liberais, que a canção veio ganhando, frequentemente com referências aos “malhados”, a designação pejorativa que os miguelistas atribuíam aos constitucionalistas.

O inglês William Young, um opositor fervoroso de D. Miguel – o que há que levar em consideração naquilo que conta – tem a sua própria explicação da origem deste hino:

When Don Miguel arrived in Lisbon, the government offered a premium for a hymn to be composed on that occasion, and if approved, to be called “The National Hymn”. Many attempts, of course, were made. But such is the character of this man and his cause, so vile, so cruel, so inconsistent and disgraceful, so contrary and opposed to all good feeling, or to any human feelings but his own, and those of the execrable set who surround him, that neither Music nor Poetry, those chaste twin-sisters, would condescend to assist in the operation, disdaining, as it were, to pollute their genius with a subject so much beneath its exercise. [...]

As I have said, several songs were attempted; all his partizans [...] were at work; at length, one issued, evidently from the rabble, which was considered as entitled to the preference; it is entitled “*Rei Chegou,*” and the fortunate author received fifteen pounds sterling for his production. This composition is played by all the regimental bands, bellowed by the mob, and whenever the king passes a church, it is rung, as a tune, upon the bells (Young 1828, 135-136).

Como era costume no aniversário do Rei, em 26 de outubro, em Vila Viçosa cantou-se *Te Deum* na Igreja Matriz, e novamente em 26 de dezembro, na sequência de uma doença, para dar graças pelas suas melhoras. Tal foi a felicidade sentida por esta recuperação que a Câmara nomeou:

uma deputação que fosse felicitá-lo pessoalmente por tal motivo. Aceitaram este encargo o prestantíssimo Diogo da Cunha, Brigadeiro de Cavalaria, e o Tesoureiro-mor da Capela Real, Padre Mestre Joaquim Cordeiro Galão que se achava na Corte desde 1825 por mestre de música das Princesas filhas de D. João VI (*Memórias* 15, 29).

Joaquim Cordeiro Galão, já várias vezes referido, foi organista da Real Capela de Vila Viçosa, onde ocupou igualmente, a partir de 1783, o lugar de capelão-fidalgo. Ao mesmo tempo, foi mestre de música no Colégio dos Santos Reis (onde o próprio recebera a sua formação), cargo que lhe foi atribuído em 1790. Aqui teve como alunos rapazes que se tornariam

figuras de relevo no meio musical, quer nacional, como Fr. José Marques de Santa Rita e Silva e António José Soares, quer local, como Francisco Peres Ailon de Lara e Francisco António Franco. A partir de 1805, como docente foi efetivamente substituído por Francisco Peres, enquanto se ocupava com tarefas administrativas da Capela, mantendo, contudo, o título de mestre *ad honorem*. Em 23 de outubro de 1823 foi nomeado Mestre de Música de Suas Altezas Reais, as irmãs mais novas de D. Miguel, assim como Tesoureiro-Mor da Real Capela de Vila Viçosa (*id.*, 33, 83-84)²⁹. Teria sido uma escolha natural como membro de uma deputação para o Rei.

Para perceber tudo o que veio a passar-se em Vila Viçosa nos anos subsequentes, e para justificar a perspetiva *post hoc* do Pe. Espanca, basta uma breve citação daquilo que redigiu para o ano de 1829 – uma frase inserida nesta conjuntura por um escritor hábil e experiente, de modo a preparar os seus leitores para a narrativa que se segue. Conforme o autor das *Memórias*:

[...] O povo estava contente com a forma do Governo monárquico-puro sob a soberania de D. Miguel e vivia em plena paz, salvas as desconfianças de vir a perder um dia este mesmo sistema governativo e o Príncipe que lhe presidia (*id.*, 15, 34).

Na sua maioria os habitantes apoiaram a causa absolutista ao longo da Guerra Civil. Alguns iriam pagar caro por esta postura. Sobre a vitória liberal, em 1834, a visão do Pe. Espanca foi esta:

[...] O ano da consolidação do Sistema Liberal neste Reino marca também na história particular de Vila Viçosa uma nova era e, portanto, abre um novo período, mas infelizmente e calamitoso, a que pus o título de *segunda decadência*³⁰.

²⁹ Vieira (1900, I 444) refere apenas a Infanta D. Ana de Jesus Maria. Pelo contrário, as irmãs mais velhas, as Infantas D. Maria Isabel, D. Maria Francisca de Assis e D. Isabel Maria, assim como o irmão, D. Pedro d'Alcântara, foram alunos de Marcos Portugal, no Brasil. A discrepância entre a nomeação (2 de outubro 1823) e a data referida na citação (1825) pode dever-se à diferença de tempo entre a nomeação em si e quando Galão assumiu, de facto, o cargo, ou pode ter sido o resultado de um pequeno lapso da parte do autor. A data exata é dada no verbete dedicado especificamente a Galão (fasc. 33 das *Memórias*) e deve estar correta, enquanto a citação surge na narrativa principal (fasc. 15), escrita algum tempo antes.

³⁰ O Pe. Espanca identifica a passagem de D. João II Duque de Bragança a D. João IV Rei de Portugal, em 1640, como o início de um primeiro período de decadência. De muitos pontos de vista tinha razão, incluindo no que diz respeito à música. Por exemplo, a perda da Livraria de

Não foi a substituição de D. Miguel por D. Pedro IV ou D. Maria II em si mesma que arruinou a nossa pátria comum e a particular [...]. O que infelicitou o Reino em geral e Vila Viçosa em particular foi a entronização da heresia do Liberalismo com as suas doutrinas pagãs e meio cristãs ou[,] com mais verdade[,] com as suas doutrinas racionalistas e maçónicas (*id.*, 59-60).

Verdade seja dita, em termos objetivos, do ponto de vista da Igreja e especificamente pela maneira como a nova ordem destroçou a vida como então se conhecia em Vila Viçosa, ele tinha razão. As consequências foram devastadoras, tendo sido a atividade musical uma das vítimas mais atingidas.

A extinção das ordens religiosas, assinada por D. Pedro IV em 28 de maio de 1834, levou ao extremo a política iniciada, em 1769, pelo Marquês de Pombal com a expulsão dos Jesuítas e a expropriação dos seus bens. As instituições monásticas masculinas foram encerradas com efeitos imediatos, obrigando os seus habitantes a ganhar a vida no mundo secular³¹; pelo contrário, os conventos femininos sofreram uma morte lenta. Não possuindo meios de se sustentarem no mercado de trabalho masculino oitocentista, as freiras não foram expulsas. No entanto, não sendo permitida a admissão de noviças, à medida que as freiras iam falecendo, nos anos e décadas seguintes, as comunidades reduziram-se até se extinguírem.

Neste contexto, em Vila Viçosa, foram desocupados rapidamente o Convento dos Agostinhos, o Convento de S. Paulo e o Convento dos Capuchos. A Igreja do primeiro, funcionando também como Panteão da Casa de Bragança, ficou sob a tutela desta, enquanto o Convento propriamente dito se tornou quartel militar, ocupado desde 1890 pela Escola Prática de Cavalaria (*Compendio*, 341). Do Convento de S. Paulo a igreja ficou fechada grande parte do tempo, tendo sido esvaziada em 1864, quando a Confraria de S. Crispim a abandonou definitivamente, e deixada à ruína³². O Convento em si fora adquirido pela Câmara (*id.*, 343-345), que deixou converter o refeitório por um breve período em teatro (*Memórias* 15, 102-103). No século XX, o convento e igreja foram vendidos e adaptados co-

Música de D. João IV, no terramoto de 1755, deve-se diretamente à sua transferência de Vila Viçosa para Lisboa.

³¹ Os bens passaram à Fazenda Pública.

³² O Pe. Espanca conseguiu resgatar o púlpito, já danificado, para a sua igreja em Pardais, onde ainda existe. Como já se referiu, perdeu-se o órgão.

mo fábrica de azeite, entretanto já há várias décadas abandonada. Hoje em dia encontra-se num estado lastimável, ainda se conservando um painel de azulejos, virado para o Rocio, onde consta “Fábrica de S. Paulo”. O Convento da Piedade não encontrou ocupante nem comprador, e na vida do Pe. Espanca foi mantido em condições pela Fazenda Pública (*Compendio*, 347-348). Quanto aos religiosos, foram expulsos cerca de oito do Convento de S. Agostinho e pouco mais do Convento de S. Paulo. Do Convento da Piedade, sendo cabeça da província da Ordem de S. Francisco, onde formavam os noviços, eram entre 20 e 30 (*Memórias* 15, 78).



Fig. 4. Convento de Santo Agostinho e Terreiro do Paço na viragem do século XX.
(Postal, coleção do autor.)

No que diz respeito aos conventos femininos, o Convento de Esperança fechou-se em 1866, com a transferência da última freira para o Convento das Chagas, visto este também ser da Ordem do Carmo. A sua Igreja foi cedida à Ordem Terceira de São Francisco (por ter lá a sua sede), que a mantém até hoje. Na altura do encerramento, o órgão passou para a Igreja do Espírito Santo (Misericórdia) (*Memórias* 18, 87-90), onde ainda existe no coro alto. Quando o Pe. Espanca editou o *Compendio*, em 1892, ainda viviam as duas últimas freiras no Convento das Chagas (*Compendio*,

354). Em 1834, no Convento de Santa Cruz viviam 14 freiras professoras, das quais a última faleceu em 1883 (*id.*, 350). Foi adquirido pela Câmara Municipal, tendo sido usado desde então de várias maneiras para o bem público. A Igreja é atualmente o Museu de Arte Sacra, onde ainda se conserva o órgão pequeno que o Pe. Espanca registou³³.

O fim dos conventos, tenha sido imediato ou faseado, resultou intrinsecamente numa cessação correspondente das práticas musicais associadas às celebrações e observâncias religiosas, que naturalmente deixaram de existir nessas instituições. Muito pior para a atividade musical, contudo, foi a necessidade de encerrar o Real Colégio dos Santos Reis Magos e de dissolver, em termos formais, a Real Capela. Esta situação surgiu não da extinção das ordens religiosas, mas da simples falta de verbas.

O Real Colégio dependia de bens (trigo, cevada e azeite) e de uma subvenção da responsabilidade da Casa de Bragança, que, por decisão não-declarada ou simples desleixo, deixaram de ser enviados. “Ninguém mandou fechar este collegio em 1834: fechou-se a 15 de outubro, porque o reitor não recebia da Casa de Bragança as consignações do costume já desde 1832; e portanto não podia sustentar os meninos e pagar aos mestres” (*id.*, 370). Para além do Reitor, os mestres eram três: de Latim, de Instrução Primária e de Música, sendo o último Francisco Peres. Visto que o Real Colégio era a única instituição formal de educação em Vila Viçosa, o seu encerramento afetou não só a formação musical – e o abastecimento de meninos do coro para a Real Capela – mas privou o concelho de qualquer infraestrutura de instrução.

Por sua vez, o rendimento da Real Capela vinha de dízimos de propriedades que lhe eram associadas, dízimos esses que D. Pedro aboliu no decreto de 30 de julho de 1832. As consequências começaram a sentir-se ao longo dos dois anos seguintes, e a partir do último quartel de 1834, já no reinado de D. Maria II, os membros da Capela deixaram de receber os seus ordenados. Apesar disso “Os empregados conservados continuaram a servir a Capela, tanto por amor àquele instituto como esperando terem nalgum tempo algum subsídio fornecido pela Casa de Bragança, mas esperaram debalde nove longos anos de miséria” (*Memórias* 23, 86).

³³ Um realejo setecentista com uma caixa bastante bonita. Numa comunicação ao autor de 13 de agosto de 2017, o Museu confirmou a proveniência do instrumento como sendo do próprio Convento de Santa Cruz.

Porém, nem todos foram conservados. O apoio aberto à causa absolutista de muitos deles não passou despercebido. Foram expulsos. O Pe. Espanca conheceu pessoalmente bastantes e cita, por via de exemplo, os seguintes nomes:

[...] o Cónego António José Leandro, o Cónego Barnabé de Oliveira Ataíde, o Cónego João Bernardo de Oliveira (todos Calipolenses); o Cónego Anacleto Rodrigues Salgueiro, os cantores António Pedro da Cruz, Francisco António de Abreu, Luís do Rosário, Francisco António Franco (meu mestre de música, o qual foi também privado de um mercê de 60 alqueires anuais de trigo que El-Rei D. João VI lhe fizera por ficar alguns anos servindo no Colégio dos Reis como aliviador do Mestre de música ou contramestre), etc. (*Memórias* 15, 78-79).

Num caso particular, as represálias foram ainda mais longe:

O Padre Domingos Falé e Silva, Beneficiado da Real Capela, de quem disse já que tinha recitado as trovas em honra de D. Miguel no carro triunfal dos alunos do Colégio dos Reis em 1828, foi preso por uma escolta de infantaria e guardado nos Paços Municipais. Conduzido no dia seguinte à presença do Governador da praça de Elvas, que nenhuma jurisdição tinha sobre ele, o dito governador deu-lhe uma correção verbal dizendo-lhe, *que a arma dos Padres era o Breviário*, ao que replicou o preso *que nunca tinha pegado em armas, nem sequer para caçar*. Sendo devolvido para Vila Viçosa, deveu a vida ao Sargento da escolta que tinha bom coração, pois os soldados queriam matá-lo no caminho e parece não ser outro o fim desta e de outras semelhantes remoções de presos de terra para terra (*id.*, 89).

A banda filarmónica, as atuações da charanga, os sinos e três mortes

Outros também receavam pela sua integridade física, como foi o caso de Francisco Franco, que, como já se referiu, se exilou durante vários anos no Alandroal. Aí conheceu o músico eborense Joaquim Maria Morte³⁴, também refugiado pelos mesmos motivos. No Alandroal fundaram a primeira banda filarmónica do Alto Alentejo. De volta a Vila Viçosa, na primavera de 1850, Franco organizou a festa associada à missa solene de Sexta-feira das Dores na Igreja do Espírito Santo, ainda sede da paróquia

³⁴ Era organista e organeiro. Em 1833/34 era 1.º organista da Sé de Évora (Alegria 1997, 214) e, aparentemente, responsável pelo restauro, em 1830, do órgão renascentista.

de S. Bartolomeu. Joaquim Espanca, o seu aluno, então com dez anos, cantou soprano. Para esta ocasião Franco “requereu o concurso dos seus discípulos e colega Morte. E Vila Viçosa presenciou a primeira festa de instrumental de vento” (*id.*, 62). As consequências desta atuação foram importantes para a atividade musical de Vila Viçosa:

Este acontecimento excitou os brios da mocidade Calipolense e não menos os do professor Francisco Peres Ailon de Lara que se ofereceu para dirigir uma filarmónica na nossa vila sem estipêndio algum, de sorte que se pôs em público no ano seguinte a *Filarmónica Calipolense* com umas doze ou quinze figuras. Decaindo pouco depois, ressurgiu em 1857 com maior esplendor até se dividir em duas no ano de 1870, como direi a seu tempo (*id.*, *ibid.*).

A atuação de “instrumental de vento” encontrou reforço também neste período através da “charanga” do regimento de Cavalaria 3, aquartelado no antigo Convento dos Agostinhos, que participava sistematicamente nas festas e procissões da Vila. Deve-se à sua participação a constatação do Pe. Espanca de os anos entre 1848 e 1875 terem constituído o período áureo da Procissão de Corpo de Deus. Acrescenta que “No meio da procissão ia até 1875 uma filarmónica da Vila alternando marchas com a charanga de Cavalaria 3” (*Memórias* 26, 63-64); e ao escrever sobre a procissão do dia de São Crispim (2.º domingo de outubro), de 1851, refere novamente a mais-valia que era a sua participação:

A propósito recordarei que depois da chegada do dito Regimento ficaram sendo mais aparatosas as nossas procissões porque eram sempre acompanhadas por uma guarda de capitão a pé, levando a charanga dirigido pelo hábil professor Espanhol D. José Ravira (*Memórias* 17, 67).

E ainda no mesmo ano de 1851, no mês de dezembro, quando as chuvas puseram fim a uma longa seca, a seguir a uma Ação de Graças com *Te Deum* cantado na Igreja Matriz, andou uma longa procissão pelo centro da Vila até à Igreja da Esperança:

O clero com a Ordem Terceira entoava pelo trânsito salmos gratulatórios; entre eles soava a charanga de Cavalaria 3 tocando marchas festivas; da Estacada passou-se à Praça Nova pela rua de Santa Cruz. Caiu então alguma chuva, mas ninguém se cobriu. Pela rua de Cambaia desceu-se ao Rossio de S. Paulo repicando os sinos das igrejas próximas e assim chegámos à Igreja da Esperança com muita alegria (*id.*, 68).

Em 15 de novembro de 1853 faleceu D. Maria II ao dar à luz o infante D. Eugénio, seu 11.º filho, que também não sobreviveu. O Pe. Espanca fornece alguns detalhes importantes sobre a hierarquia dos sinos, assim como sobre as exéquias solenes que tiveram lugar ainda na Igreja do Colégio.

No dia 16 de Novembro pelas quatro horas da tarde começou a circular a notícia da morte da Rainha D. Maria II e às nove horas da noite confirmava-se a infausta nova com os dobres a finados na torre da Real Capela, seguidos logo pelos das duas freguesias. Os conventos de freiras deram os sinais ao outro dia. [...]

Só a Capela Real promoveu exéquias solenes, reunindo todos os seus empregados e chamando os expulsos de 1834 que ainda viviam. Cantou-se de véspera o ofício de David Peres com acompanhamento de órgão e no dia seguinte a missa de *Requiem* do mesmo autor seguindo-se-lhe as cinco absolvições ao túmulo cuja primeira foi o *Subvenite* de Francisco Peres. Eu assisti no coreto e também como acólito, mas não sei dizer o dia certo em que tiveram lugar estas exéquias (*id.*, 78-79).

Ao longo da sua narrativa sobre o século XIX, as *Memórias* mencionam aspetos da paisagem sonora não-musical, em especial os toques de sinos e, em dias de regozijo, o estoíro de foguetes. Como se verifica nesta citação, existia uma hierarquia para a transmissão de notícias através dos sinos – a Real Capela, seguida pelas duas igrejas paroquiais e, por último, os conventos. O Pe. Espanca também dedica uma dezena de parágrafos aos toques de sinos a seguir à secção sobre as celebrações anuais (*Memórias* 26, 79-80), onde explica, por exemplo, algo relevante no presente caso:

Quanto aos dobres de finados, há diferença no carrilhão da Capela Real³⁵. Não se dobra ali sino algum: o sinal fúnebre consiste num repique interrompido de espaço a espaço com badaladas compassadas em diferentes sinos como se usava em Mafra (*id.*, 80).

Desta passagem transparece não só que o sinal era distinto, mas que existia uma sistematização de toques para que fossem não só diferenciados, mas comuns aos vários templos reais.

O repertório referido indica, mais uma vez, a manutenção no repertório de obras “clássicas” setecentistas, na figura de David Perez. Quer o

³⁵ Carrilhão só no sentido de um conjunto de sinos; não o instrumento musical como os dois existentes no Convento-Palácio de Mafra.

Ofício quer a Missa dos defuntos conservam-se no Arquivo Musical do Paço Ducal³⁶. Inclui também uma absolvição do compositor local Francisco Peres, que terá dirigido o coreto³⁷.

Todavia, a música podia associar-se também à morte violenta, quer judicial quer como consequência de uma briga. O Pe. Espanca relata dois casos em particular. No primeiro, em dezembro de 1838, José Vicente, em conjunto com mais dois soldados, organizou o roubo do dinheiro da venda de quatro ou cinco porcos do quintaneiro João Baptista Picanço. No assalto da casa deste, mataram o dono, sua mulher e dois filhos. Um terceiro filho, testemunha, conseguiu fugir. No tribunal, José Vicente foi condenado à morte por fuzilamento. Entre os muitos detalhes de todos os acontecimentos do dia funesto, em agosto do ano seguinte, as *Memórias* descrevem o préstito público desde a cadeia até ao local de execução, incluindo o toque dos sinos, enquanto passavam pelas várias igrejas, o rezar do salmo “Miserere” e o canto da Ladainha de Todos os Santos (*Memórias* 16, 58-59).

No outro caso foi a própria música que deu origem à tragédia, em 10 de outubro de 1883, na taberna de Francisco Maria Toscano, situada na rua do Espírito Santo.

[...] Irritados os ânimos por efeito de umas cantigas à desgarrada em que se fariam reputações, levantou-se uma rixa em que por último ficou morto um rapaz solteiro chamado João dos Santos, filho de João Baptista do Monte da Saúde e de Maria da Conceição Pardal. Foi esfaqueado por um tal José Junó, filho do forneiro da rua da Freira, também solteiro, com a sua própria navalha que o assassino apanhou do chão por lhe ter caído com uma paulada que recebera. [...] (*Memórias* 21, 65)

O canto do cisne das cerimónias católicas tradicionais

No dia de Nossa Senhora da Conceição, 8 de dezembro de 1854, o Papa Pio IX promulgou a bula *Ineffabilis Deus*, que definiu pela primeira vez o dogma da Imaculada Conceição. Como seria de esperar, dado o seu significado para instituições locais, esta notícia foi acolhida em Vila Viçosa

³⁶ Respetivamente, Secção B maços XXI e XXIII. Perez compôs três Ofícios (Responsórios) dos defuntos, mas a existência de partituras no Arquivo Musical, que tiveram claramente bastante uso, aponta ser este o Ofício referido.

³⁷ Não foi encontrada qualquer fonte do “Subvenite” referido.

com grande júbilo. Contudo, as celebrações não se realizaram de imediato, mas apenas no fim de semana de 30 de junho e 1 de julho do ano seguinte, de modo a poder usufruir-se ao máximo das longas horas do dia e preparar devidamente as cerimónias e festividades. Em Joaquim Espanca, então um adolescente impressionável, teve grande impacto, especialmente o aspeto musical, que descreve com excecional detalhe, a começar com os preparativos:

A direcção do coreto foi confiada ao 1º organista da Capela Real e último professor de música do Colégio dos Reis, Francisco Peres Ailon de Lara. E ninguém havia mais competente para esta comissão. Cuidou ele imediatamente em escolher as obras musicais de melhor nota e os músicos executantes de mais habilidade entre nós, chamando também os Calipolenses que se achavam dispersos pela província a fazer uso do seu ofício e vários outros professores das terras circunvizinhas. E convidou a filarmónica do Regimento de Infantaria nº 17, estacionado em Elvas, para tocar ao arraial no adro e atrás da procissão, visto achar-se raquítica e quase dissolvida a *Filarmónica Calipolense* (*Memórias* 18, 12).

Foi composto um “Hino do Dogma”, com texto de José Maria de Almeida Reixa, funcionário da Real Tapada, e música do seu amigo Francisco Peres, que o Pe. Espanca descreve como “uma simples mas sonora e agradável melodia”. Quanto à execução, “Foram escolhidos e ensaiados alguns sócios da filarmónica da terra para o tocarem e outros curiosos para o cantarem pelas ruas na véspera à noite e durante a procissão, visto, que os professores habilitados tinham lugar mais próprio nas funções da Igreja” (*id.*, 14):

Nosso hino por humilde,
Senhora, não desprezeis:
Só no céu os anjos podem
Louvar-vos como mereceis.
Coro: Salve, Maria Santíssima,
Senhora da Conceição!
Sois vós sois imaculada
Da original culpa de Adão.
(*id.*, 14-15)

Seguem-se mais cinco estrofes. Como o próprio conta, este hino entrou no repertório popular, sendo daí em diante cantado sistematicamente

nas celebrações locais. Como “Hino Calipolense” a música ainda se mantém como hino de Vila Viçosa, embora com outro texto. A versão original, com acompanhamento de piano, encontra-se no Arquivo Musical do Paço Ducal e a melodia e primeira estrofe/refrão conservam-se no Santuário de N. S. da Conceição³⁸.

Segundo o Pe. Espanca, no dia 30 de junho, as Vésperas foram muito extensas, devido às músicas escolhidas para os salmos. Tudo lhe fez imensa impressão:

[...] Nunca me esquecerei na minha vida, por longa que seja, o sobressalto que senti ao terminar esta primeira parte da função religiosa. Com efeito, rompendo então o coreto com uma sinfonia tocada por todos os instrumentos de corda e vento com tímbores, sofri um grande choque parecendo-me que a Igreja se desmoronava... Era eu ainda então jovem de 16 anos e nunca ouvira tão soberba orquestra!

Como não assisti no coreto por Francisco Peres me convidar já tarde, não conservo uma ideia exacta do número dos cantores e instrumentistas, mas posso afirmar sem receio de engano que os primeiros seriam cerca de 20 e os segundos superiores a 30 (*id.*, 23-24).

Que não está referida a autoria da música dos salmos deve-se provavelmente ao facto de o moço não ter integrado o coreto e daí não ter conhecimento, da mesma maneira como não sabia exactamente a composição da orquestra. Pelo contrário, em relação às Matinas que se seguiram, é bem explícito. Eram de Simão Vitorino Portugal, acompanhado pelo 2.º organista da Real Capela, António Maria Ribeiro³⁹, com o baixo reforçado por um fígale, tocado pelo já referido D. José Ravira, mestre da charanga da Cavalaria 3, e “por um rabecão grande [contrabaixo] manejado por um italiano residente em Elvas e chamado Demétrio, o qual mostrou ser pro-

³⁸ Respetivamente *P-VV* Secção B, maço XXVII (1) e *P-VV_{sant}* RO 42. A partitura, provavelmente autógrafa, do “Hymno á Immaculada Conceição de V.^a Viçosa por F. Peres”, *P-VV_{sant}* RMa 11, é outra obra.

³⁹ Na passagem sobre a visita do Príncipe Regente, em 1806, o Pe. Espanca relata: “O melhor soprano, entre todos os alunos do Colégio dos Reis, era António Maria Ribeiro, de Borba, que depois foi segundo organista da Capela. E tanto gostou dele o Príncipe que tentou levá-lo para o Rio de Janeiro. Porém cá interpuseram desculpas, dizendo falsamente que já tinha mudado a voz porque não queriam que saísse da Capela” (*Memórias* 13, 51). Faz uma bela história, mas deve ser apócrifa, pois António Maria só entrou no Colégio dos Reis a 10 de janeiro de 1808 (Alegria 1983, 333), quando a Família Real se encontrava no meio do Oceano Atlântico, rumo ao Brasil.

fessor insigne executando com extremada perícia e ligeireza todas as fugas e alegros daquelas complicadas obras do fim do século passado” (*id.*, 24)⁴⁰.

No próprio dia das celebrações, somos informados que “Começou a festa cerca das dez horas pela exposição do Santíssimo Sacramento, cantando-se o motete *O salutaris hostia* do Padre Mestre Galão⁴¹, seguindo-se a missa. No coreto a orquestra executou a missa maior de João José Baldi, à qual dava Francisco Peres o nome de *rainha das missas* musicais” (*id.*, 26)⁴². À tarde, a cerimónia incluiu a coroação da Santíssima Virgem, na qual:

se cantou o *Tota pulchra es* e em seguida o *Te Deum* de António José Soares, tudo acompanhado a orquestra⁴³. [...] A orquestra executava outra sinfonia e começava a barafunda no templo, saindo uns para verem a procissão cá fora e vestindo outros as suas opas ou capas a fim de tomarem parte na mesma procissão (*id.*, 27).

Em relação às atividades ao ar livre:

Ao sair a procissão da Matriz no meio de repiques de sinos, girândolas de foguetes e festivos hinos da filarmónica, ouvia-se nova salva Real de artilharia na Estrela e outra de morteiro [...] na torre do Caracena. [Atrás dos cleros e outros dignitários] seguia-se a filarmónica da Infantaria nº 17 e a charanga de Cavalaria nº 3, tocando alternadamente festivas marchas. Depois o Regimento a pé de carabinas em grande uniforme e em último lugar o povo acompanhante em número de duas ou três mil pessoas. // [...] Mais de 700 metros de comprimento! (*id.*, 31-32)

No ano seguinte, 1856, celebrou-se o aniversário, embora em escala menor:

Não houve procissão. Porém a festa de Igreja quase igualou a do ano pretérito e até a excedeu em duas coisas: 1ª – no bom gosto da armação; 2ª – nas boas vozes do coreto. Meu mestre Franco, rival de Francisco Peres, foi convidado

⁴⁰ As Matinas da Conceição, de Simão Portugal, conservam-se em P-VV secção B, maço LXXI (1). Para o primeiro noturno também incluem partes cavas para violinos, clarinetes e fígle. Estas Matinas foram usadas ainda em novembro de 1863, na Matriz de N. S. da Conceição, no âmbito das Procissões, Preces e Solenes Ofícios para afastar a cólera (*Memórias* 19, 84).

⁴¹ P-VV secção B, III (7); P-VV_{sant} RG 32.

⁴² Francisco Peres realizou um arranjo para canto e órgão, conservado em P-VV secção B, maço XCIII, e em P-VV_{sant} RMi 3 e 3 bis (incompleto).

⁴³ Os manuscritos em P-VV (secção B, maço XCVIII (1)) demonstram várias opções de instrumentação, incluindo uma redução para canto e órgão, mais uma vez arranjado por Francisco Peres.

agora para levar lá os seus discípulos e assim apresentou seis rapazes a cantarem soprano que, conquanto não fossem de igual merecimento, contavam entre si o nosso patrício João Maria Palmeiro cuja voz era incontestavelmente a mais argentina e melodiosa dos tiples dos últimos tempos⁴⁴. Na festa de 1º de Julho de 1855 viera cantar soprano um rapaz de Elvas e um velho falsete da mesma cidade, ambos os quais eram de escola prática inferior à nossa (*id.*, 36-37).

Em 1861, com apenas 24 anos, morreu D. Pedro V, vítima de febre tifoide. Um rei com grandes capacidades e ideias abertas, foi popular em todo o reino. Em Vila Viçosa gozou de popularidade acrescida, consequência das suas três visitas – em 1859, 1860 e 1861, sendo esta última pouco mais de um mês antes do seu falecimento, a 11 de novembro.

O Pe. Espanca escreveu bastante sobre o aspeto musical das exéquias realizadas quer pela Casa de Bragança quer pelo Município. Por uma questão económica, o primeiro cedeu ao segundo a Igreja dos Agostinhos, para que pudesse aproveitar a mesma armação. Nas exéquias da Casa de Bragança, na tarde de 16 de dezembro e na manhã do dia seguinte, construiu-se um coreto de madeira no cruzeiro, onde se colocou o realejo do Colégio. Visto que em junho falecera Francisco Peres, outrora 1.º organista da Real Capela, o instrumento foi tocado por António Maria Ribeiro, seu aluno, reforçado por um “baixo de latão”. Este compôs especialmente para a ocasião um dueto “Suscipiate Christus”, para tenor e baixo, para a primeira absolvição do túmulo (*id.*, 59-60).

Para a cerimónia do Município nos dias 19 e 20, usou-se o harmónio da matriz do Alandroal, a primeira referência a este instrumento nas *Memórias*. Veio também tocá-lo Joaquim Maria Morte, “por não estarem os nossos organistas habituados a servirem-se destes novos instrumentos” (*id.*, *ibid.*).

O Pe. Espanca não identifica a música do Ofício ou Missa, mas terá sido semelhante à música para as exéquias de D. Maria II. Pois em 1878, quando morreu o Papa Pio IX, tão caro a Vila Viçosa por ter promulgado o dogma da Imaculada Conceição, nas solenes exéquias na Igreja de Santa Cruz, em 14 e 15 de fevereiro, cantou-se “o ofício de David Peres, a missa de João Moreira, *Subvenite* de Francisco Peres, e as mais absolvições de

⁴⁴ João Maria Palmeiro (ca. 1843-80) foi depois ordenado padre, vindo a falecer ainda jovem em Alcácer-do-Sal. Em adulto cantava barítono “e tocava bem piano, rabeca e rabecão grande” (*Memórias* 18, 36, nota 2).

Franco a três vozes” (*Memórias* 19, 90). Um século após a sua própria morte, utilizava-se ainda sistematicamente o *Ofício dos Defuntos* de David Perez. O *Subvenite* de Francisco Peres, também usado nas exéquias anteriores, continuava a ser cantado 25 anos depois⁴⁵.

As celebrações de 1855, o aniversário, em 1856, e as exéquias de D. Pedro V, em 1861, marcam o fim de um capítulo. Como acabámos de ler, Francisco Peres morreu em junho de 1861. Francisco Franco já falecera em 1857. Foram as últimas figuras de destaque formadas no Real Colégio dos Santos Reis Magos. Dos outros alunos do Pe. Mestre Galão (já morto na década de 1830), residentes em Lisboa, Fr. José Marques de Santa Rita e Silva finou-se bem cedo, em 1837, e só sobrevivia ainda António José Soares, tendo morrido em 1865. Na capital, os principais compositores de música sacra, seus contemporâneos, também faleceram por esta altura – o veterano João Jordani, mas também os novos, Francisco Santos Pinto e Joaquim Casimiro Júnior. As celebrações e observações católicas continuaram, como é evidente. Houve outros músicos que os substituíram, mas não haviam crescido no mesmo ambiente eclesiástico, nem recebido a mesma sólida instrução. A manutenção no repertório de músicas de compositores formados ainda no Antigo Regime reflete não só um certo respeito, conservadorismo ou sentido de nostalgia, mas também as limitações da nova geração de compositores.

Nascimento das cinzas

No entanto, se foi na década de 1850 e inícios da seguinte que se observa o último florescimento de uma tradição moribunda de música sacra, foi precisamente nestes anos que se testemunharam as primeiras tentativas de iniciar uma nova – de bandas e, em menor grau, orquestras. Como já se referiu, a primeira banda, a *Sociedade Filarmónica Calipolense*, fundada por Francisco Peres em 1850, já na altura da declaração do dogma da Imaculada Conceição, em 1855, se achava “raqútica e quase dissolvida”. Novas iniciativas nos primeiros meses de 1857 permitiram, porém, a sua consolidação e melhoramento. Compraram-se novos instrumentos. Inicial-

⁴⁵ Não se conseguiu encontrar qualquer outra referência a João Moreira. Também não foi encontrada qualquer fonte para as *Absoluções* de Franco, nem do dueto “Suscipiate Christus”, de António Maria Ribeiro.

mente, na Quaresma, a banda foi dirigida pelo sargento Penela, mestre da charanga do regimento de Cavalaria 3. Este foi substituído, a seguir à Páscoa, por Eugénio Joaquim Tarana, discípulo de Peres, que já fora mestre de uma filarmónica no Vimieiro (a uma distância de cerca de 40 quilómetros de Vila Viçosa)⁴⁶. Tarana laborou estatutos próprios para a regulamentação da *Calipolense* e sob a sua direção, com o apoio de outros sócios, a banda cresceu e melhorou (*Memórias* 18, 42). A partir deste momento participa sistematicamente nas procissões religiosas ou municipais e em outras atividades ao ar livre.

Em maio de 1870, contudo, um conflito interno levou ao desmembramento da banda, o que resultou em “muitas dissensões, rixas e até ferimentos entre diversas pessoas [...] envolvendo na luta a maior parte da população”, de um modo semelhante àquilo que já se tinha visto noutras vilas da vizinhança, designadamente, no Redondo e no Alandroal:

[...] Os separatistas formaram uma sociedade nova com o título de *Sociedade Filarmónica Esperança*, mas as denominações oficiais não valeram para o povo que em tais casos costuma usar de nomenclaturas mais a seu sabor. Rebentara naquele meio tempo a guerra franco-prussiana e portanto um sapateiro chamado Joaquim Félix Troca lembrou-se de apelidar *prussianos* os separatistas, a quem era adverso, e de guardar a denominação de *franceses* para os sócios restantes da antiga Filarmónica Calipolense. E não foi desapropriada a designação, posto que naquele tempo ainda ninguém pudesse adivinhar o desenlace da luta que travavam as sobreditas nações-gigantes porquanto em todos os recontros de espancamentos e tiros sempre os *prussianos* levaram a melhor sobre os *franceses*. Felizmente não houve mortes nem ferimentos de gravidade. Contusões houve-as, sim, e grandes.

Com estas desordens criaram-se dois grandes partidos e muitos particulares quiseram ser sócios contribuintes ainda que não tocassem instrumento algum, o que muito serviu para ajudar o custeio das despesas de ambas as sociedades. Obtendo assim cada qual uma boa fonte de receita, habilitaram-se para poderem comprar muitos e novos instrumentos e admitir maior número de instrumentistas, de sorte que chegou cada uma delas a apresentar em público mais de trinta figuras e com bons fardamentos. Por outra parte, a emulação de conseguirem superioridade na execução das suas peças obrigava os sócios instrumentistas a

⁴⁶ Eugénio Joaquim Tarana pertenceu a uma família com algumas tradições musicais. Um tio (primeiro direito do pai), Francisco de Paula Tarana (1805-79) foi aluno do Real Colégio, admitido em 1811, tendo servido de acólito da Real Capela desde a sua saída do Colégio até 1862 (*Memórias* 32, 41-42; Alegria 1983, 333); um António Victorino Tarana, admitido ao Real Colégio em 1815, também terá sido parente (Alegria 1983, 333).

estudar com afinco e assim tornaram-se as duas filarmónicas mais numerosas e hábeis enquanto dissidentes do que o haviam sido enquanto constituíam uma só associação (*id.*, 105).

O conflito, intenso nos primeiros anos, aos poucos suavizou, pelo menos até ao ponto em que, em finais de 1873, quando o rei D. Luís se encontrava de visita em Vila Viçosa, a Câmara convidou as duas filarmónicas em conjunto, como já se referiu no início deste capítulo (*id.*, *ibid.*). No entanto, não era só para festividades que a Câmara recorria às filarmónicas. Em 11 de novembro de 1876, tentou igualmente envolvê-las na inauguração da iluminação pública na Vila, uma iniciativa bastante contestada:

Com efeito, nesse dia começou a mudança do tempo árido para o húmido. Recresciam as nuvens impelidas fortemente pelo áfrico ou sudoeste e desferindo contínuos relâmpagos, posto que sem chuva. Por isso e por não ser bem recebida a ideia da iluminação pública, foi debalde que alguns Vereadores insinuaram aos Presidentes das Filarmónicas a sua saída pelas ruas tocando hinos festivos para comemorarem a tal inauguração. Nenhuma saú a público nessa noite, nem nas subsequentes (*Memórias* 19, 53).

No ano seguinte, na Festa de N. S. da Lapa, a 8 de dezembro, estreou-se o Hino à Senhora da Lapa, com música do próprio Pe. Joaquim Espanca e do eborense José Heliodoro Vargas Júnior⁴⁷. Foi acompanhado pela Filarmónica Calipolense (*id.*, 69).

Os desentendimentos, contudo, não estavam enterrados de vez. Conforme a cor política da Câmara (progressista ou regeneradora) e das filarmónicas, poderiam surgir conflitos entre as autoridades e uma ou outra banda, como aconteceu em 1878. Houve também uma politização cada vez mais acentuada entre estas:

[...] A *Calipolense* e a *Esperança*, em princípio tão odiadas e por último vivendo já com harmonia, passaram agora por nova crise porque ambas continham sócios adversos em política. Na Calipolense preponderavam os progressistas e portanto forçoso foi aos seus directores [...], amanuenses da Administração e da Câmara [regeneradora], despedirem-se dela. Na Esperança, ao contrário, preponderava o elemento regenerador, vendo-se obrigados a saír dela os que eram progressistas.

⁴⁷ Pe. Espanca não explicita o papel dos dois compositores, mas parece-nos provável este ter composto as linhas vocais e Vargas Júnior o acompanhamento instrumental.

Refundiram-se, por conseguinte, compondo-se com progressistas os que dantes eram “franceses” e com regeneradores os que outrora se chamavam “prussianos”. O último veneno matara o das discórdias de 1870 e fraternizaram agora muitos franceses e prussianos que haviam afirmado ser impossível reconciliarem-se jamais em todos os dias da sua vida.

Recompondo-se, porém, estas sociedades com elementos políticos homogêneos não foi para viverem harmonizadas uma com a outra; pelo contrário, hostilizavam-se por causa da política, fazendo-se uma guerra sem tréguas: açambarcavam festas para uma esbulhar com a outra, levando a discórdia ao seio das irmandades e mordomias, etc., etc. Ponho já aqui este ponto para não dar cabimento a imensos factos vergonhosos que podia resenhar (*id.*, 88-89).

Em 1863, fundou-se a Sociedade Artística de Recreio. Em 1878, no contexto do cisma político das filarmónicas, assumiu-se esta como instituição progressista, abraçando a Filarmónica Calipolense e comprando um bom piano vertical (*Memórias* 20, 24). No mesmo ano, num espaço na outra extremidade do mesmo edifício, arrancou uma nova sociedade, de cariz regenerador – a União Calipolense. Foi aí que a Filarmónica Esperança se instalou, tomando como seu o nome da Sociedade e inaugurando uma orquestra (*Compendio*, 311-312). Em 1880 a Sociedade Artística respondeu, criando a sua própria orquestra, sob a direção do Pe. José Nunes Sereno, derradeiro Capelão da Capela Real. Durou poucos anos (*Memórias* 20, 24). A União Calipolense e a sua banda filarmónica ainda existem nas mesmas instalações. Encontra-se no exterior do edifício, em cima da porta de entrada de cada sociedade, uma placa de mármore a comemorar a sua existência⁴⁸.

Conclusão

Em 1843, durante uma visita de D. Maria II, realizou-se a bênção das obras de melhoramento no edifício da Capela Real. Apesar disso, as suas atividades mantiveram-se na Igreja do Colégio. Foi apenas em 1853, no reinado de D. Pedro V, que a Casa de Bragança cedeu esta Igreja em perpetuidade à Paróquia de S. Bartolomeu e apenas no mês de agosto de 1862 que a Real Capela saiu e voltou a funcionar no espaço renovado (*Memórias* 18, 65). A ausência fora de 56 anos e 2 meses.

⁴⁸ Segundo as *Memórias* (20, 24), as instalações da Sociedade Artística situavam-se na Rua dos Fidalgos (atual R. Dr. Couto Jardim). Contudo, as placas comemorativas encontram-se no exterior do antigo Convento de Santa Cruz, na Corredoura (atual Rua Florbela Espanca).

Na Igreja do Colégio as obras de conversão demoraram mais de dois anos. Em 19 de fevereiro de 1865 a Paróquia de S. Bartolomeu instalou-se na sua própria igreja, após quase 300 anos numa igreja emprestada. Foi nesta paróquia que o Pe. Espanca nasceu, em 17 de maio de 1839. Em 24 de julho de 1887 tomou posse como Prior da mesma paróquia. Faleceu repentinamente, em 26 de novembro de 1896, na casa próxima da Igreja do Colégio que tinha comprado, graças a uma herança que recebeu, e onde morava. Legou-a à paróquia.

Sobre as circunstâncias da sua morte, o Abbade Pedro Augusto Ferreira escreveu no periódico semanal portuense *A vida moderna*, para o qual, em tempos, o Pe. Espanca tinha contribuído com vários artigos:

O illustre finado era forte e gosava saúde, mas no dia 10 de novembro ultimo, estando na sua egreja, resfriou e sentiu-se incommodado. Declarou-se uma pneumonia, da qual melhorou e se julgava livre, mas no dia 25 uma lesão do coração repentinamente o prostrou e no dia 26 expirou! (*A vida moderna*, 24 de janeiro de 1896)

Na casa onde nasceu, existe uma placa comemorativa deste facto, que o descreve como “historiador e musicólogo”. Desconhece-se por quem ou quando foi determinada esta redação, mas tem várias décadas⁴⁹, tendo sido feita numa altura em que o vocábulo “musicólogo” não era muito corrente. É forçoso levantar a questão de se o responsável sabia realmente o que é um musicólogo, enquanto algo distinto de um músico. As informações que nos transmitiu obrigam a concluir que Joaquim José da Rocha Espanca foi um homem extraordinário, dotado de poderes de observação, de descrição e de raciocínio excepcionais. Foi cantor, organista e compositor – um músico no sentido pleno da palavra – cujos conhecimentos deste campo lhe permitiram veicular detalhes preciosíssimos sobre a atividade musical em Vila Viçosa e o seu contexto. Se não foi ele próprio um musicólogo, é o informador com que qualquer musicólogo sonha.

Hoje em dia os nossos ouvidos são constantemente agredidos por músicas banais e barulhentas, ou por uma panóplia de ruídos, de passagens de aviões, de buzinas de automóveis ou do ranger dos seus pneus. Os

⁴⁹ De visita, em julho de 2017, perguntei, no café por baixo desta placa, há quanto tempo lá existe. Ninguém se lembrava de um tempo quando não se encontrava. Chegámos à conclusão de que terá mais de 40 anos.

sons que o Pe. Espanca ouvia eram outros. Eis a procissão anual do dia de N. Senhora da Boa-morte (Assunção), a 15 de agosto:

As duas faceiras do poente e norte do Terreiro do Paço estão apinhadas de homens e mulheres vestidos com os seus trajes de verão, muito asseados e variados por se encontrarem ali gentes de todas as classes da vila e das aldeias próximas. A golpes de bombo correm ao seu posto os filarmónicos e ao som estridente de um clarim forma-se a guarda militar de honra. Sobe ao ar o primeiro foguete e começa logo uma alegre confusão. As Freiras fazem repicar os sinos da sua esguiada torre o melhor que sabem as suas criadas. Os sineiros da Capela Real rompem logo também com as toadas majestosas do seu carrilhão. A Irmandade dos Passos faz tanger igualmente os sinos da sua torre de maneira que sinos, música, foguetes e os cânticos dos sacerdotes que, de capas de asperges acompanham o andor, fazem um tal estrondo que os circunstantes guardam senão devoto ao menos forçado silêncio enquanto dura a procissão, pois não se entenderiam se quisessem conversar. (*Memórias* 26, 68)



Fig. 5. Placa comemorativa na casa onde nasceu o Pe. Espanca, no Largo Mouzinho de Albuquerque.
(Fotografia do autor, julho de 2017)

Bibliografia

- ALEGRIA, José Augusto. *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- _____. *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: catálogo dos fundos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- _____. *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- CASSOTTI, Marsilio (trad. João Bernardo Paiva Boléo). *Carlota Joaquina: o pecado espanhol*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009.
- CASTAGNA, Paulo. “A música para a Procissão dos Passos da Quaresma na América Portuguesa”. In *Actas do VII Encuentro Simposio Internacional de Musicologia*, Santa Cruz de la Sierra. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2008, 445-71.
- CRANMER, David. “O Fundo Musical do Santuário de Nossa Senhora da Conceição, Vila Viçosa”, *Callipole – Revista de Cultura*, 23, 2016a, 171-187.
- _____. “P.e Espanca e a música: um ponto de partida”. In Joaquim José da Rocha Espanca (coord. Carlos Filipe). *Compêndio de notícias de Vila Viçosa composto pelo Padre Joaquim José da Rocha Espanca*. Vila Viçosa: CECHAP (Centro de Estudos de Cultura, História, Artes e Património), 2016b, 26-35.
- De processione in festo Sanctissimi Corporis Christi [...]*. Ulyssipone Occidentali: Typographia Paschoalis á Sylva, 1718.
- ESPANCA, Joaquim José da Rocha. *Compêndio de notícias de Villa Viçosa, Concelho da Provincia do Alemtejo e Reino de Portugal*. Redondo: Typographia de Francisco de Paula Oliveira de Carvalho, 1892.
- _____. (coord. Carlos Filipe). *Compêndio de notícias de Vila Viçosa composto pelo Padre Joaquim José da Rocha Espanca*. Vila Viçosa: CECHAP (Centro de Estudos de Cultura, História, Artes e Património), 2016.
- _____. *Memórias de Vila Viçosa, ou Ensaio da História desta vila transtagana, corte da sereníssima Casa e Estado de Bragança, desde os tempos mais remotos até ao presente, segundo o que pode coligir seu autor (1862-1886)*, 36 fascículos. Vila Viçosa: Câmara Municipal de Vila Viçosa, 1983-86.
- LOPES, Francisco. *Auto e colloquio do nascimento do menino Jesus*. Lisboa: Francisco Borges de Sousa, 1785.

- NEVES, César das. *Cancioneiro de musicas populares [...]*, 3 v. Porto: Typographia Occidental, 1893-98.
- QUINTAS, Armando & Filipe, Carlos. “Joaquim José da Rocha Espanca: um percurso de génio”. In Joaquim José da Rocha Espanca (coord. Carlos Filipe). *Compêndio de noticias de Vila Viçosa composto pelo Padre Joaquim José da Rocha Espanca*. Vila Viçosa: CECHAP (Centro de Estudos de Cultura, História, Artes e Património), 2016, 11-25.
- SAMPAIO, Albino Forjaz. *Subsídios para a história do teatro português: teatro de cordel*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa/Imprensa Nacional de Lisboa, 1922.
- SILVEIRA, Luciano Cintra. *Bajulans: ontem e hoje*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2008.
- VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*. Lisboa: Gazeta Musical de Lisboa/Companhia Typographica, 1890.
- _____. *Diccionario biográfico dos músicos Portuguezes*, 2 v. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.
- YOUNG, William. *Portugal in 1828: comprising sketches of the state of private society, and religion in that kingdom, under Don Miguel [...]*. London: Henry Colburn, 1828.

XV

Camille Saint-Saëns e Portugal: uma relação duradoura

De certa forma, para um viajante experiente como Camille Saint-Saëns, que se deslocava “de serviço” a tantos países, em cinco continentes, Portugal poderia ter sido visto como só mais um a riscar numa lista de lugares a visitar. Lisboa, por sua vez, acolheu apresentações de tantos músicos de nomeada nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, que Saint-Saëns poderia ter sido visto como só mais um numa outra lista – a de artistas visitantes. No entanto, como percebeu o mestre pianista, organista e compositor, cada lugar possuía as suas particularidades e os seus indivíduos e, como os portugueses chegaram a reconhecer, ele próprio era um indivíduo muito particular e, de muitos pontos de vista, excecional.

Realizou em Portugal três *tournées* profissionais (em 1880, 1906 e 1914), passando por Lisboa uma quarta vez, em 1916, de regresso da América do Sul. Por outro lado, manteve ainda contactos regulares com a Família Real portuguesa exilada, mesmo até à morte. Esta relação com Portugal e com os Portugueses iria ser frutífera, resultando na composição de duas obras novas: “Une nuit à Lisbonne”, em 1880, e a Fantasia n.º 3 para órgão, em 1919. Neste texto pretendemos esboçar uma dupla narrativa – a das visitas do artista e de como foi recebido; mas também a história da sua relação com a Família Real portuguesa, primeiro em Portugal e, mais tarde, no exílio.

“Temos que ir já para S. Carlos...” Assim a edição de 15 de novembro de 1880 do periódico semanal *Occidente* exorta retrospectivamente os seus leitores a assistir aos quatro concertos em que Saint-Saëns participara na casa de ópera da capital, nos dias 5, 8, 10 e 13 desse mês. O *Diário da Manhã* do dia 7 noticiou: “Toca piano assombrosamente”, acrescentando que “como maestro não é menos assombroso”. Como compositor o *Diário Popular* de 6 de novembro descreveu-o como “originalissimo” – a “Dança Macabra” fez tanta impressão que teve de ser bisada no primeiro concerto

e repetida nos restantes três. Em resumo, nas palavras da *Revolução de Setembro* de 9 de novembro: “Saint-Saëns é a primeira notabilidade que se tem feito ouvir em Portugal”.

Contudo, apesar deste entusiasmo da parte do público e dos críticos, o segundo concerto estava quase deserto, devido a uma atração rival: o circo no Coliseu dos Recreios. Conforme o jornal portuense, *O Primeiro de Janeiro*, de 10 de novembro, “Na plateia não estavam mais de 50 pessoas, e pouquíssimos camarotes ocupados”. O satirista e desenhador Raphael Bordallo Pinheiro ficou de tal maneira escandalizado com isso que riscou uma série de caricaturas, editadas no *Antonio Maria* de 11 de novembro, com o aviso de que no concerto seguinte o compositor “em vez de tocar Beethoven... promete forrar um arco de pipa com o papel de uma sinfonia, e furar esse arco numa cambalhota”. Este ataque, em conjunto com o embaraço de outros críticos, assim como a admiração sem limite noticiada pelos poucos presentes, parece ter surtido algum efeito. Nos restantes dois concertos e, em especial, o último, o teatro teve muito boa casa.

No concerto final, o mestre apresentou-se como pianista, organista, maestro e compositor. Neste, assim como nos outros concertos, porém, não foi o único artista a atuar. Os seus contributos ficaram entremeados no meio de árias de ópera de outros compositores interpretadas pela companhia do Teatro, tendo sido dirigidas pelos maestros residentes Raffaele Kuon e Arturo Pontecchi. Tomando a série de concertos em conjunto, entre as suas próprias obras, para além da “Dança Macabra”, dirigiu a “Marche Héroïque”, a Suite, op. 49, e o Prelúdio de *Le Déluge*; foi solista nos concertos para piano n.ºs 2 e 4; e atuou no órgão de Aristide Cavaillé-Coll que o Teatro então possuía, interpretando a Fantasia n.º 1. Tocou piano igualmente no concerto em Dó menor de Beethoven e numa sonata não-identificada do mesmo compositor, quase de certeza a sonata op. 26, bem como a Barcarola e um noturno não-identificado de Frédéric Chopin, a Fantasia Húngara de Franz Liszt e “Les Cyclopes”, de Jean-Philippe Rameau¹. A completar o resto dos programas, com os cantores e orquestra, houve trechos de ópera e outras composições curtas, da autoria de, entre outros, Daniel Auber, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi, Charles Gounod e Augusto Machado.

¹ Os programas originais existem no Fundo Lambertini, na Biblioteca Nacional de Portugal. Em alguns casos foram publicitados igualmente nos jornais.

Lisboa, Lisboa, Mártires
Teatro Nacional de São Carlos, N.º IPA 1106200042

DRMLisboa, Foto n.º
publico 28-03-2003 14:56:46



Fig. 1. A única fotografia conhecida do órgão Cavaillé-Coll do Teatro de São Carlos, de fotógrafo desconhecido, tirada em 28 de agosto de 1940.
(Arquivo Fotográfico do Centro Histórico do Teatro Nacional de São Carlos)

De notar no concerto final, em 13 de novembro, foi a estreia da barcarola orquestral de Saint-Saëns, “Une nuit à Lisbonne” – várias semanas antes da primeira execução parisiense, no Cirque d’Hiver, em 23 de janeiro de 1881, referida por Jean Bonnerot (1922, 104), secretário do compositor, e entendida como estreia absoluta por Sabina Teller Ratner, no seu catálogo temático das obras do compositor (Ratner 2002, I 308). Compusera-a em Lisboa, tendo-a dedicado ao rei D. Luís, a quem ofereceu uma cópia autógrafa manuscrita da versão para piano, existente atualmente na Biblioteca da Ajuda². Difere ligeiramente da versão para piano editada, sendo uma cópia limpa do “rascunho” original para piano, que orquestrou para a execução em Lisboa³.

Na estreia, colocou-se esta barcarola suave e tranquila entre a obra de Machado e a “Jota aragonesa”, peça vivaz composta pouco antes em Madrid. A receção, como noticiada pela imprensa, foi algo mista. Segundo a *Revolução de Setembro*, de 16 de novembro, foi recebida calorosamente. Contudo, para Bordallo Pinheiro no *Antonio Maria*, tratava-se de uma peça bastante sonolenta.

É frustrante verificar que na correspondência com o seu editor, Auguste Durand, o compositor não se pronuncie sobre a sua estadia em Lisboa, senão para referir a composição desta barcarola curta para orquestra e como esta, em conjunto com a “Jota Aragonesa”, fariam um par atraente de “souvenirs de voyage”.

J’ai écrit ici une petite Barcarolle pour orchestre que l’on joue demain au dernier concert.

Voyez-v.^s cela sur l’affiche : souvenirs de voyage :

1. une nuit à Lisbonne ;
2. la jota Aragonesa.

Je crois que cela aura du chien⁴.

² Com a cota 44-XV-67 (58). D. Luís e a rainha D. Maria Pia haviam presenciado o primeiro concerto.

³ Na partitura autógrafa (rascunho) da versão para piano, *F-Pn* (Musique) MS. 573, págs. 6-7, conserva-se a passagem em causa como no manuscrito em *P-La*, mas entre sinais. O compositor acrescentou numa outra página uma nova versão da passagem em causa para a substituir, sendo com esta que a peça chegou a ser editada.

⁴ Carta de 12 de novembro, a véspera do último concerto. A correspondência de Saint-Saëns e os diretores da casa editora Durand (primeiro com Auguste e depois com Jacques) encontra-se depositada na Médiathèque Musicale Mahler, em Paris.

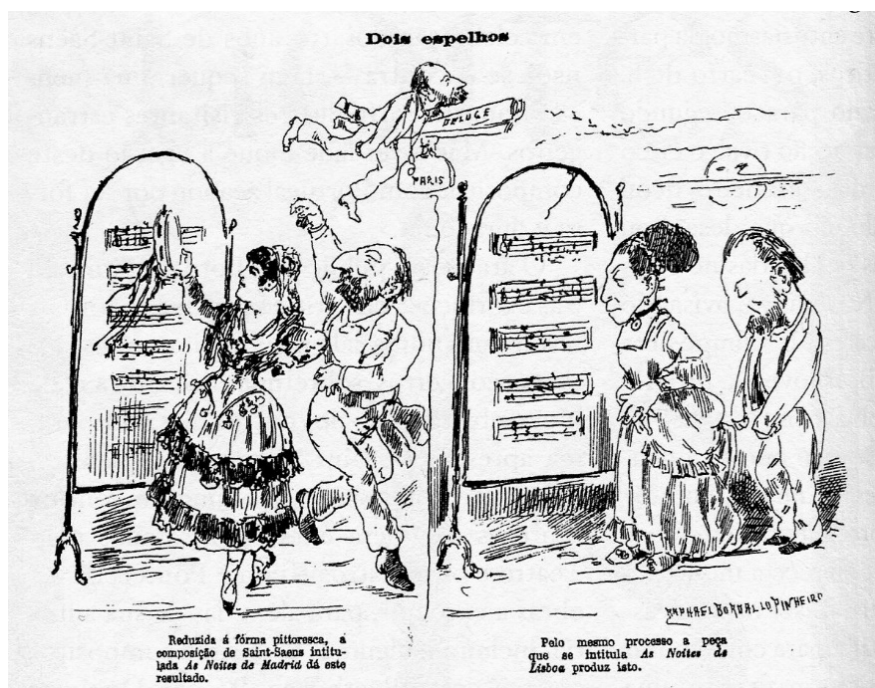


Fig. 2. Caricatura de Raphael Bordallo Pinheiro, no jornal *Antonio Maria*, de 18 de novembro de 1880, referentes à “Jota Aragonesa” (esq.) e a “Une nuit à Lisbonne” (dir.). A legenda da primeira: “Reduzida á forma pittoresca, á composição de Saint-Saëns intitulada *As Noites de Madrid* dá este resultado.”; e da segunda: “Pelo mesmo processo a peça que se intitula *As Noites de Lisboa* produz isto.” Nesta o compositor é retratado com a cantora Erminia Borghi-Mamo.

Na verdade, “Une nuit à Lisbonne” foi editada subsequentemente num leque mais variado de versões do que a “Jota Aragonesa”, o que explicará, em parte, a sua maior disseminação, incluindo (na versão orquestral) no Rio de Janeiro, em 1899, e em São Francisco, em 1915, dirigida em ambas estas ocasiões pelo compositor (Ratner 2002, I 308). A versão para piano foi editada não só por Durand, mas também na edição de junho de 1907 da revista parisiense *Album-Musica*, suplemento musical do periódico *Musica*.

A visita de 1880 constituiu apenas o início de uma relação entre, por um lado, Saint-Saëns e, por outro, Portugal e a sua Família Real. Em abril de 1906, regressou o compositor para dar dois concertos em Lisboa e um no Porto. Agora, aos setenta anos, era reconhecido universalmente como um dos maiores músicos vivos. Entretanto, a ópera *Samson et Dalila* fora

posta em cena com sucesso, quer em Lisboa (na temporada de 1897-98), quer no Porto (na temporada de 1902-03). Em antecipação destes concertos, o empresário de São Carlos, José Pacini, ofereceu um jantar em honra de Saint-Saëns, do maestro Luigi Mancinelli e de Umberto Giordano, compositor ilustre de *Andrea Chenier* e *Fedora*, que também se encontrava de visita⁵.

Em Lisboa, o programa para os dois concertos, em dias seguidos, em 9 e 10 de abril, foi idêntico. Centrado em obras (ou versões de obras) para piano e orquestra, sob a direção de Mancinelli, incluiu o concerto n.º 5 de Beethoven “Imperador” e a fantasia *Africa*, do próprio Saint-Saëns, a sua “Wedding Cake: valse caprice” e “Rapsodie d’Auvergne”, para além de solos para órgão: uma das fantasias (provavelmente a primeira), o seu popular arranjo de “O salutaris”, da Missa, op. 4, e uma das *Rapsodies Brétonnes*, op. 7. Tocou extraprograma dois solos para piano: uma das valsas e a Gavotte, op. 23. Foi recebido de forma extasiada, tendo a imprensa sido unânime no seu louvor⁶.

Numa carta do compositor, datada de 12 de abril, no Hotel Bragança, em Lisboa, publicada no jornal parisiense per *Le Temps*, de 22 de junho, o compositor refere a honra singular que lhe prestara a Família Real portuguesa ao assistir a ambas as apresentações. De facto, na primeira noite, estiveram presentes o rei D. Carlos, a rainha D. Amélia, a rainha mãe D. Maria Pia (que o havia ouvido em 1880) e o infante D. Afonso, irmão do Rei; e, na segunda, mais uma vez o Rei e a Rainha, o infante D. Afonso, o Príncipe Real D. Luís Filipe, e o infante D. Manoel⁷.

Durante esta visita Saint-Saëns foi recebido, numa audiência privada, por D. Amélia, que, sendo ela própria francesa, da Casa de Orleães, terá sentido uma afinidade particular com o seu compatriota. Nas suas memórias, *École buissonnière*, o compositor relata:

Sa Majesté la reine Amélie de Portugal m’a honoré d’une façon toute particulière: elle m’a reçu seule, sans dame d’honneur, ce qui lui a permis de supprimer toute étiquette et de me faire asseoir dans un fauteuil auprès d’elle; et

⁵ *O Seculo*, 7 de abril de 1906.

⁶ Para as informações neste parágrafo, vejam-se as respetivas edições de *O Mundo*, *O Seculo*, *O Diario de Noticias*, *O Diario Illustrado*, etc. Em *A Arte Musical*, de 31 de agosto, consta uma recensão aprofundada, da autoria de Esteves Lisboa.

⁷ *O Diario Illustrado*, de 10 e 11 de abril de 1906.

dans cette intimité, elle m'a entretenu pendant trois quarts d'heure, m'interrogeant sur toutes sortes de sujets. [...] «Je vous quitte», me dit-elle enfin, «mais ce n'est pas pour mon plaisir; quand on veut faire son métier de reine en conscience, ce n'est pas toujours amusant!» (Saint-Saëns 1913, 17-18).

Saint-Saëns iria recordar especialmente esta última observação.

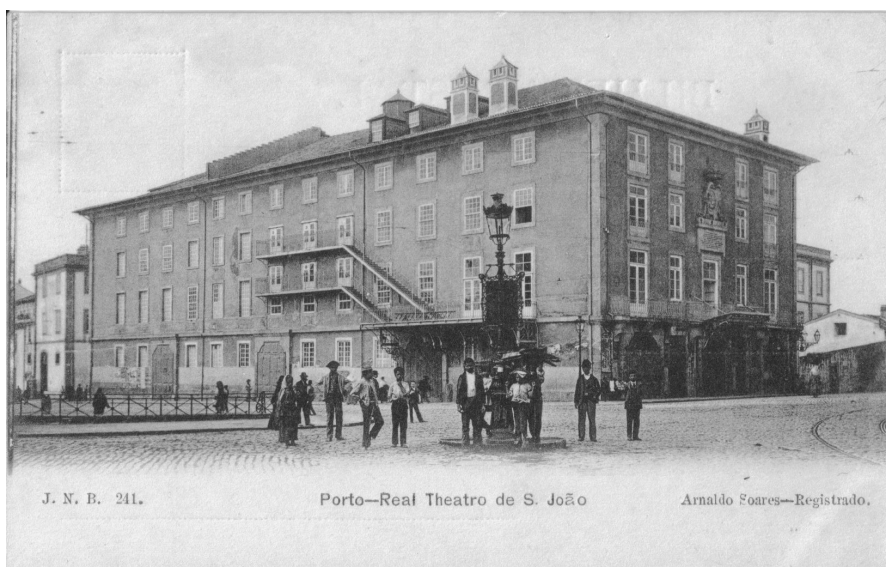


Fig. 3. Porto, o antigo Real Theatro de S. João, antes do incêndio, em 1908.
(Postal, coleção do autor.)

No Porto realizou um único concerto, no Teatro de São João, em 14 de abril. Desta vez, tratou-se de um recital de piano em três partes: a primeira dedicada à música de Johann Sebastian Bach (incluindo o “Concerto italiano”), Rameau (“Les Cyclopes” e “Les tourbillons”) e Beethoven (a sonata, op. 26, e um arranjo do Adagio da Sinfonia n.º 3); a segunda formada por quatro peças de Chopin, uma transcrição do Final da sua ópera *Samson et Dalila* e “Caprices sur les airs de ballet d’Alceste de Gluck”; a terceira constituída inteiramente por composições da sua autoria: quatro valsas (*mignonne*, *nonchalante*, *langoureuse* e *canariote*), assim como a “Rapsodie d’Auvergne”. A julgar pela sua carta a Durand, datada de 15 de abril, a interpretação de “Valse langoureuse” terá sido a sua estreia absoluta: “J’ai risqué pour la 1.^{ère} fois la Valse langoureuse, elle a eu grand succès”. Na mesma carta conta igualmente como o concerto foi acolhido em geral:

Quel tapage, quels cris, que d'interminables rappels! en dépit de mon peu de goût pour les ovations je finissais par y prendre plaisir. Une députation de l'Orphéon m'a apporté un bouquet auquel est appendue une petite plaque d'argent portant une inscription, et cela sans pose, avec une cordialité touchante.

As notícias nos jornais locais de 15 de abril confirmam o estrondoso êxito do concerto e o enorme respeito sentido pelo septuagenário que tinha, segundo o *Commercio do Porto*, “ainda aquelle vigor e aquella crystalina lucidez de espirito”.

Na noite seguinte, antes do seu regresso a Paris, Saint-Saëns resolveu assistir a uma récita da ópera *L'Africaine*, de Giacomo Meyerbeer, num dos teatros portuenses mais humildes, o Teatro da Águia d'Ouro. No final do primeiro ato, vários membros do público reconheceram-no. Para citar *O Primeiro de Janeiro*, de 17 de abril:

Quando o grande compositor entrou na sala para assistir ao segundo acto, os applausos irromperam clamorosos e unanimes, prolongando-se por bastante tempo, entre 'bravos' e vivas, que de todos os pontos eram correspondidos com efusão. O ilustre 'maestro', colhido de surpresa, agradeceu comovido essa homenagem tão espontanea como sincera.



Fig. 4. Porto, Edifício do Club Fenianos e Teatro Águia d'Ouro, Carnaval de 1905.
(Postal, coleção do autor.)

A notícia do regicídio de 1 de fevereiro de 1908, no qual foram assassinados não só D. Carlos, mas também o Príncipe Real, abalou Saint-Saëns, que recordou as palavras proféticas de D. Amélia. Também terá lembrado as suas próprias tragédias familiares: a perda do seu pai enquanto ainda bebé e dos seus próprios filhos na infância. Identificou-se manifestamente quer com o novo Rei, D. Manoel, que perdera o pai, quer com D. Amélia, que perdera um filho. Os dias da Família Real, contudo, estavam contados. Em 5 de outubro de 1910, instaurou-se a República, obrigando-a a abandonar o País e refugiar-se em Londres.

Assim, durante um breve momento, a nossa atenção passa para Londres. Em 3 de junho de 1913, Saint-Saëns esteve na capital inglesa para um concerto na Queen's Hall, em comemoração dos 65 anos do seu primeiro recital público. Nessa noite, depois do concerto, escreve a Jacques Durand (diretor da Casa Editora, desde o falecimento do seu pai, em 1909), a relatar diversos aspetos desta ocasião, entre os quais, inclui: “Le roi détrôné Manoel et sa mère en étaient et m’ont fait après le concert de telles démonstrations d’amitié que j’en ai eu la grosse émotion que j’aurais dû avoir devant l’instrument et que je n’y avais pas eue”.

De facto, tal foi o impacto deste reencontro que sentiu a necessidade de escrever sobre o acontecimento no *L’Echo de Paris*, no domingo seguinte (8 de junho). No mesmo artigo acrescenta a história da sua visita privada à casa dos exilados em Richmond, dois dias mais tarde, onde encontrou D. Manoel sozinho. O compositor ficou encantado com a sua simpatia e simplicidade.

Em maio e junho do ano seguinte encontrou-se novamente em Portugal, agora um país republicano, para dirigir duas récitas de *Samson et Dalila* (26 e 31 de maio) e duas de *Proserpine* (2 e 5 de junho), desta vez no Coliseu dos Recreios – o espaço onde o circo rival o privara do público em 1880, mas em 1914 o único disponível para a encenação de ópera. Tal era o estatuto de que Saint-Saëns gozava que o público dificilmente acreditou nos anúncios. Nas palavras de Alfredo Pinto, em *A Arte Musical* de 31 de maio: “Quando começou a correr de bocca em bocca pela nossa capital, que o maestro Saint-Saëns viria ao Colyseu dos Recreios reger umas operas, todos tiveram um pálido riso de incredulidade e francamente o caso não era para menos!”



Fig. 5. Lisboa, interior do Coliseu dos Recreios, ca. 1910.
(Postal, coleção do autor.)



Fig. 6. Folha publicitária para a segunda récita de *Proserpina*,
no Coliseu, a 2 de junho de 1914.
(Coleção João Pedro Mendes dos Santos⁸)

⁸ Agradecemos ao mesmo a cedência desta imagem.

O próprio compositor ensaiou os cantores principais. O seu envolvimento foi especialmente intenso na preparação de *Proserpine*⁹, ópera até então desconhecida em Lisboa. Como consta no *Diario de Noticias* de 27 de maio, “Os ensaios teem sido dirigidos com todo o carinho pelo seu autor.” Em *Samson et Dalila* os papéis principais foram desempenhados respetivamente pelos cantores espanhóis Luis Canalda e Dolores Frau; a protagonista de *Proserpine* foi o célebre soprano romeno Hariclea Darclée, que Saint-Saëns considerava ideal para este papel¹⁰.

Em cada récita houve um grande aplauso quando Saint-Saëns entrou na sala, mesmo antes de começar. Na estreia de *Samson et Dalila*, “uma salva de palmas calorosa, entusiastica, interminavel, ressoou pela sala” (*Diario de Noticias*, 27 de maio). As representações desta ópera, já bem conhecida do público da capital, foram acolhidas com enorme entusiasmo: “No final de todos os actos, repetiram-se as ovações ao insigne compositor, que teve de ir inúmeras vezes ao proscénio, a fim de corresponder a estas manifestações de homenagem.” (*id.*, *ibid.*); a receção de *Proserpine* foi mais reservada. Na edição de 3 de junho, o crítico anónimo do *Diario de Noticias*, mas, sem dúvida, Julio Neuparth, descreve detalhadamente a música¹¹. Embora tenha louvado o 2.º ato, o resto não o convenceu tanto, uma avaliação partilhada por Ernesto Vieira, no *Eco Musical* (8 de junho). Alfredo Pinto, pelo contrário, em *A Arte Musical* (15 de junho) gostou mais do 3.º ato. O Presidente da República, Manoel de Arriaga, esteve presente em ambas as estreias, tendo recebido o maestro-compositor na tribuna presidencial. Entre os dois primeiros atos da primeira récita de *Proserpine*, uma pequena deputação de professores do Conservatório Nacional, constituída por Francisco Bahia, diretor da Escola de Música, Augusto Machado e Julio Neuparth, foi cumprimentar Saint-Saëns.

O *Diario de Noticias* de 29 de maio noticiou a realização de um concerto no dia anterior no Quartel do Carmo. Oferecido pela banda da Guarda Nacional Republicana, sob a direção de Joaquim Fernandes Fão, o programa consistira inteiramente em arranjos de música de Saint-Saëns.

⁹ Carta a Jacques Durand, datada de 15 de maio de 1914.

¹⁰ *Idem.* Darclée também cantou em Lisboa o papel de Tosca, composto para ela na ópera homónima de Giacomo Puccini, e Elisabeth em *Tannhäuser*, de Richard Wagner.

¹¹ Julio Neuparth era o crítico habitual do *Diario de Noticias* nesta altura. A anonimidade dever-se-á, com certeza, ao facto de Neuparth se referir a si próprio mais adiante no seu texto, tornando assim pouco delicada a sua assinatura no fim da coluna.

Infelizmente, devido aos ensaios de *Proserpine*, o compositor não pôde assistir.

Também durante esta visita chegou a conhecer Miguel Ângelo Lambertini, diretor do museu de instrumentos. Saint-Saëns ofereceu-lhe uma fotografia autografada. A pedido de Lambertini, copiou um pequeno trecho de *Proserpine*, que também lhe ofereceu¹².

Pouco mais de um mês após esta visita, eclodiu a I Guerra Mundial. Saint-Saëns, com 79 anos, em vez de aceitar a limitação que o conflito impôs às suas viagens europeias, contornou-a, aproveitando para visitar os Estados Unidos e a Grande Exposição de São Francisco, em 1915, e a América do Sul, em 1916. Na sua carta a Jacques Durand, datada de Buenos Aires, 22 de julho de 1916, queixa-se de uma paralisia que afetava as pernas e até certo ponto também a mão esquerda. Atribui o problema a um excesso de cansaço, mas a julgar pelos sintomas que descreve, parece ter sofrido um acidente vascular cerebral leve. Cancelou a última etapa da sua digressão, uma ida ao Rio de Janeiro, e, em vez de regressar por Génova, como previsto, voltou diretamente por Lisboa. Passou umas poucas noites no Hotel Avenida Palace, onde ficara alojado também havia dois anos. Escreveu a Durand em 13 de agosto a confirmar a sua chegada, assim como os planos de viagem para os dias seguintes.

Embora esta tenha sido a última vez que pisou terra lusitana, não foi o fim da sua ligação com Portugal. Desde o reencontro em 1913, Saint-Saëns manteve contactos com o Rei exilado. Embora o compositor não tenha atravessado a Mancha durante a Guerra, D. Manoel realizou uma breve viagem a França em finais de 1915. Numa carta à mãe, datada de 30 de novembro, refere ter visto “o Saint-Saëns que também beija as suas mãos” (*apud* Monteiro 2012, 55)¹³. Imediatamente a seguir à Guerra, o rei exilado mandou construir um órgão para a capela do seu palacete em Fulwell Park, Twickenham, para poder tocar e ensaiar. Como parte deste projeto, encomendou uma nova composição a Saint-Saëns. O compositor, numa carta a Jacques Durand, datada de 14 de junho de 1919, exprimiu algumas reservas a este respeito:

¹² A fotografia (Fig. 7), atualmente na Coleção Lambertini do Museu Nacional da Música tem o número de catálogo MM-2002-0010-03. Carece de inventariação sistemática a recolha de excertos autógrafos, não tendo sido possível verificar se o Museu tem ainda na sua posse o trecho assinado por Saint-Saëns.

¹³ O uso do artigo definitivo em “o Saint-Saëns” é de interesse pela familiaridade que implica.



Fig. 7. Camille Saint-Saëns, fotografia de G. Lapierre, Photographie Nouvelle, Béziers, ca. 1905, com dedicatória “à monsieur Lambertini”, autografada e datada de 1906.

(Museu Nacional da Música. Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF))

Le Roi Manoël m’a écrit qu’il faisait installer un orgue chez lui et qu’il voudrait même avoir un morceau de moi pour le travailler ; je viens de lui en faire un. Je ne sais si je te le donnerai ; la virtuosité du roi étant douteuse, j’ai dû éviter la difficulté ; et puis les compositions en commande ne rentrent pas dans ma spécialité. Quand tu viendras me voir je te le montrerai et tu en jugeras.

Não demorou, contudo, em enviar a Fantaisie n.º 3 a D. Manoel. Num outra carta dirigida a Durand, datada de 16 de setembro, escreve da peça: “Pas une seule faute”, descrevendo-a como “miraculeux”. Embora evite dificuldades técnicas, é absolutamente digna do seu autor, e se carece da exuberância óbvia, por exemplo, da Fantaisie n.º 1, não deixa de ser uma obra subtil, ponderada e meditativa que vai tomando conta quer do intérprete quer do ouvinte. O seu outrora aluno Charles-Marie Widor, numa carta dirigida a Saint-Saëns, datada de 2 de outubro de 1919, descreve-a como “charmant”, comprometendo-se a tocá-la no domingo seguinte na igreja de St. Sulpice, onde era organista titular (*apud* Jousse & Gérard 2009, 613-614). Provavelmente foi esta a sua estreia absoluta pública.

Porém, também não é aqui que termina a história. Em 9 de novembro de 1921, a sua ópera *Ascanio* teve uma reposição na Opéra de Paris. Segundo as memórias de Jacques Durand “Pendant un des entr’actes, j’allai le voir dans la loge de la Reine Amélie de Portugal” (Durand 1925, II 130). D. Manoel terá assistido também ao espetáculo¹⁴. Foi o último encontro entre o compositor e a Família Real portuguesa, como também foi o seu derradeiro encontro com Jacques Durand. No dia seguinte, Camille Saint-Saëns deixou Paris pela última vez, rumo a Argel. Contudo, antes de partir, escreveu uma dedicatória a D. Manoel num exemplar da partitura de *Ascanio*, transmitindo a morada a Durand para que lha enviasse¹⁵. Quer esta partitura quer outra de *Samson et Dalila*, que mandara ao Rei em 1913, foram vendidas em 1989, pelo leiloeiro lisboeta Palácio do Correio-Velho¹⁶. Desconhecemos o seu paradeiro atual.

¹⁴ Na mensagem que Saint-Saëns enviou a Jacques Durand, no dia seguinte (10 de novembro), escreveu: “Le roi Manoël repart aujourd’hui pour l’Angleterre, il était resté tout exprès pour *Ascanio*.” Na mesma mensagem consta a morada de D. Manoel.

¹⁵ Para além da morada na mensagem referida na nota anterior, enviou ainda outra com a morada, sem data, mas aparentemente também de 10 de novembro. Preocupou-se muito em assegurar que D. Manoel recebesse a partitura.

¹⁶ Catálogo do leilão “Biblioteca de Suas Majestades El-Rei D. Carlos I e El-Rei D. Manuel II de Portugal”, realizado a 14-16 de junho de 1989, lotes 804 e 805.

(Este texto baseia-se numa comunicação proferida originalmente no Colóquio “The many faces of Camille Saint-Saëns”, realizado no Complesso Monumentale di San Michele, em Lucca, de 7 a 9 de outubro de 2016.)

Bibliografia

A Arte Musical, Lisboa, 1899-1915.

O Antonio Maria, Lisboa, 1879-1885.

BONNEROT, Jean. C. *Saint-Saëns (1835-1921): sa vie et son œuvre – nouvelle édition revue et augmentée*. Paris, A. Durand et fils, 1922.

O Commercio de Portugal, Lisboa, 1879-97.

O Commercio do Porto, Porto, 1854-2005.

Diario Illustrado, Lisboa, 1872-1911.

Diario da Manhã, Lisboa, 1876-84.

Diario de Noticias, Lisboa, 1864-presente.

Diario Popular, Lisboa, 1866-96.

DURAND, Jacques. *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, 2 v. Paris, A. Durand et fils, 1924-25.

L'Echo de Paris, Paris, 1884-1944.

Eco Musical, Lisboa, 1911-31.

JOUSSE, Eurydice & Yves Gérard (eds.). *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns*, Lyons: Symétrie, 2009.

MONTEIRO, Fernando Amaro (ed.). *D. Manuel II e D. Amélia: cartas inéditas do exílio*, 2.^a ed. Lisboa: Editorial Stampa, 2012.

O Occidente, Lisboa, 1878-1914.

O Primeiro de Janeiro, Porto, 1868-presente.

RATNER, Sabina Teller. *Camille Saint-Saëns 1835-1921: a thematic catalogue of his complete works*, 2 v. Oxford: Oxford University Press, 2002/2012.

A Revolução de Setembro, Lisboa, 1840-1901.

SAINT-SAËNS, Camille. *École buissonnière*. Paris: Pierre Lafitte & C.ie, 1913.

Índice remissivo

A

Afonso, infante de Portugal (1865-1920), 310
Alandroal, 267, 289, 296, 298
Albinoni, Tommaso (1671-1750), 102
Alcainça
 Fundação Jorge Álvares, 104, 157
Almeida, Antonio de, 40, 86, 92
Almeida, Fernando de (1603-60), 280
Almeida, Fernando José de, Coronel (?-?), 245
Almeida, Francisco António de (ca. 1702-55?), 46
Almeida, Rodrigo Antonio de (fl. 1745), 88
Alvim, Fernando Lucas, pseud. de Francisco Luiz Ameno, q.v.
Amélia, rainha de Portugal (1865-1951), 310, 313, 320
Ameno, Francisco Luiz (pseud. Fernando Lucas Alvim, 1713-93), 82, 83, 99, 111, 112, 136
Andrade, Pedro António de Pina Manique Nogueira de Matos de, 257
André, Martin, 182
Antas, Leonardo José Pimenta e (fl. 1770-94), 118
António *Mil homens* (?-?), 281
Argel, 143, 318
ária de prego, 124, 128
Arne, Thomas (1710-78), 24
Arriaga, Manoel de (1840-1917), 315
Arteaga Valdes, Pedro (fl. 1727-36), 60, 86
Auber, Daniel, 306
Augustus Frederick, Duque de Sussex (1773-1843), 213

Azevedo, António Xavier Ferreira de (1784-1814), 120, 133, 135, 136, 147, 206, 207, 282

B

Bach, Johann Sebastian (1685-1750), 311
Bahia, Francisco (1861-1931), 315
Baldi, João José (1770-1816), 21, 132, 201, 273, 295
Bampton Classical Opera, 179
banda militar/charanga, 247, 289, 290, 294, 295, 298
Bárbara de Bragança, Infanta (1711-58), 60
Barbosa, Domingos Caldas (1739?-1800), 22, 126, 127, 128, 133, 136, 137, 138, 251
Barros, Miguel António de (1772-1827), 201
Bartolozzi, Francesco (1725-1815), 188
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de (1732-99), 167, 181
Beckford, William (1760-1844), 106, 110
Beethoven, Ludwig van (1770-1827), 306, 310, 311
Belém (PA), 67
Bellini, Vincenzo (1801-35), 262
Benavenuto, Ladislau, 143, 148, 157
Bencatel (concelho de Vila Viçosa), 267, 270, 277
Beresford, William Carr (1768-1854), 203
Bernardes, Ricardo, 128, 132, 136, 182
Bertini, Giuseppe (fl. 1798-1825), 207
Bertinotti, Teresa (1776-1854), 207, 225, 226

Bianchi, Angiola (fl. 1791-1817), 217, 221, 222, 223, 226
 Bickerstaffe, Isaac (1733-1808?), 24
 Billington, Elizabeth (1765/68-1818), 168, 169, 170, 190
 Birchall, Robert (1750-1819), 214, 217, 219, 221, 222, 223
 Bolognesi, Pietro (fl. 1815-25), 260
 Bomtempo, João Domingos (1775-1842), 8, 10, 199, 211-229, 259
 Bonaparte, Napoleão (1769-1821), 197, 198, 199, 201, 211, 231, 239
 Borba, 276, 294
 Borja, Victor Profirio de (fl. 1789-1810), 206
 Botelho, Sebastião José Xavier (1768-1840), 151
 Braham, John (ca. 1774-1856), 219, 225, 226
 Branco, Francisco Jozé (fl. 1747), 88, 89, 92
 Bressa, Ercolina (fl. 1817-27), 260
 Broadwood, John (1732-1812), 219
 Buçaco (Bussaco), batalha do, 202, 204, 205, 207, 212
 Buenos Aires, 75

C

Caldas, João Pereira (1765-1819), 225, 226
 Canalda, Luis (1896-1962), 315
 Cañizares, José de (1676-1750), 85
 Capranica, Giuseppe (ca. 1770?-1818), 148, 242
 Caravita, Giuseppe (fl. 1793-1821), 209, 224
 Cardini, João (fl. 1804-25?), 188
 Cardoso, Fr. Manuel (1566-1650), 275
 Carey, Henry (ca. 1687-1743), 24
 Carlos I, rei de Portugal (1889-1908), 318

Carlota Joaquina, rainha de Portugal (1775-1830), 244, 252, 279, 303
 Carvalho, João de Sousa (1745-1798), 20
 Casal Vasco (MT), 67
 Casimiro Júnior, Joaquim (1808-62), 267, 297
 Castilho, António Feliciano de (1800-75), 260
 Castro, Fernando José de Portugal e, Conde de Aguiar (1752-1817), 250
 Catalani, Agostino (pai de Angelica) (fl. 1779-1803), 191
 Catalani, Angelica (1780-1849), 8, 149, 169, 170, 171, 187-196, 197, 217, 219, 220, 222, 223, 226, 246
 Catalani, Antonia (mãe de Angelica (?-?), 191
 Catalani, Benizio (irmão de Angelica (?-?), 191
 Catalani, Guglielmo (irmão de Angelica (?-após 1813), 191
 Cauvini, Angiola (fl. 1811-16), 207
 Cauvini, Carlo (fl. 1805-20), 226
 Cavaillé-Coll, Aristide (1811-99), 306
 Chopin, Frédéric (1810-49), 306, 311
 Ciampi, Vincenzo (1719?-62), 24
 Cicconi, Antonio (1781-1870), 242
 Cimarosa, Domenico (1749-1801), 149, 153, 154, 158
 Clementi, Muzio (1752-1832), 213
 Cocchi, Gioacchino (ca. 1715-1804), 24
 Coccia, Carlo (1782-1873), 261
 Coelho, Manoel Jacome (fl. 1750-78), 88, 91, 92
 Collini, Giuseppa (fl. 1806-25), 207, 226
 Comella, Luciano Francisco (1751-1812), 71
 Conde de Oeiras (Henrique José de Carvalho e Melo) (1742-1812), 63, 189
 Cordeiro, Jacinto (1606-46), 31, 86

Corte-Real, Nuno da Silva Telo e
Meneses, Marquês de Vagos (1745-
1813), 202

Costa, José Daniel Rodrigues da (1757-
1832), 21, 118, 122, 127, 130, 133,
136

Coutinho, Domingos António de Sousa
(1760-1833), 214

Coutinho, Gastão Fausto da Câmara
(1772-1852), 243

Couto, Ignacio Xavier de (1694-?), 81

Crescentini, Girolamo (1762-1846), 149,
187, 190, 193

Cruz, Manuel Ivo (1935-2010), 75

Cuiabá (MT), 107

Cunha, José Anastácio da (1744-87), 76

Cunha, Vicente Pedro Nolasco da
(1771-1844), 221

D

Darclée, Hariclea (1860-1939), 315

Decapitani, Giovanni Maria (1785/86-
antes de 1838), 260

Diamantina (MG), 67, 98

Dibdin, Charles (1745-1814), 24

Donizetti, Gaetano (1797-1848), 262,
306

Dryden, John (1631-1700), 24, 27

Durand, Auguste (1830-1909), 308

Durand, Jacques (1865-1928), 313, 315,
316, 318

Durón, Sebastián (1650-1716), 59

E

Eckart, Eufemia (1779/80-após 1817),
171

Elvas, 265, 289, 293, 294, 296

Espanca, Pe. António Joaquim (1831-
após 1893), 270

Espanca, Pe. Joaquim José da Rocha
(1839-96), 266, 301-304

Évora, 15, 59, 62, 82, 86, 267, 268, 289,
303

F

Facco, Jaime (1676-1753), 60

Fago, Nicola (1677-1745), 103

Fão, Joaquim Fernandes (1878-após
1935), 315

Fasciotti, Giovanni Francesco (?-1840),
242

Fernando VI, de Espanha, Príncipe das
Astúrias (r. 1746-59), 60

Ferreira, Manuel Luiz (?-?), 106, 144,
145, 148

Fioravanti, Valentino (1764-1837), 152

Fiorini, Rosa (fl. 1801-11), 190, 191

Foppa, Giuseppe (1760-1845), 24, 185

Fragoso, João de Matos (1608-89), 19,
31, 33, 34, 36, 86, 92

Franco, Francisco (1796-1857), 289, 297

Frau, Dolores (1882-1964), 315

Frederick, Duque de York e Albany
(1763-1827), 218

Freitas, Ignacio de (?-?), 245

G

Gafforini Elisabetta (ca. 1770-após
1818), 188, 189

Galão, Pe. Joaquim Cordeiro (ca. 1762-
após 1831), 267, 280, 284, 285, 295

Galuppi, Baldassare (1796-85), 24

Garção, Pedro António Correia (1724-
72), 125

Garcia, José Maurício Nunes (1767-
1830), 141, 146, 147, 201, 235, 243,
249, 253

Gay, John (1685-1732), 22, 23

Gazzaniga, Giuseppe (1743-1818), 149

Generali, Pietro (1773-1832), 258

Gerbini, Luigia (fl. 1790-1819), 188

Gianella, Luigi (1778?-1817), 198

Giordani, João (1793-1860), 259
 Giordano, Umberto (1867-1948), 310
 Gluck, Christoph Willibald (1714-87),
 20, 108, 152, 311
 Goldoni, Carlo (1707-93), 19, 70, 95, 99,
 101, 104, 105, 108, 110, 111, 112,
 158
 Gonçalves, António Pedro (1771-1852),
 242
 Gori, Giuseppe (?-1819), 242
 Gounod, Charles (1818-93), 306
 Gray, Jeremy, 181
 Grétry, André Ernest Modeste (1741-
 1813), 22
 Guglielmi, Pietro (Alessandro) (1728-
 1804), 20, 70, 108
 Guglielmi, Pietro Carlo (1728-1817),
 198, 199, 201, 209

H

Harvey, Sr., pai (?-?), 227
 Haydn, Joseph (1732-1809), 259
 Heller-Lopes, André, 180
 Henriques, Luiz Inacio (fl. 1752), 98,
 112
 Herédia, Nicolau (1764-1810), 242
 Herédia, Pedro Carlos (?-?), 242
 Hino do Dogma da Imaculada
 Conceição, 293
 Hutin, Mlle. (fl. 1801), 190

I

Ild. C. T. D. F. (fl. 1747), 88, 90, 92
 Isabel Maria, infanta de Portugal (1801-
 76), 253

J

J. da S. M. D. (fl. 1745-48), 88, 89, 91,
 92
 Janeiras, 273

João IV, rei de Portugal 1640-56, 269,
 285, 286
 João V, rei de Portugal 1707-50, 25, 59,
 81, 96, 98, 252, 270, 277, 280
 João VI, rei de Portugal 1816-26
 (regente 1799-1816), 14, 160, 163,
 231, 239, 240, 244, 246, 255, 261,
 279, 282, 284, 289
 Jordani, João (1770-1860), 297
 José I, rei de Portugal r. 1750-77, 7, 25,
 95, 97, 98, 105, 106, 116, 119, 120,
 124
 Joseph II, imperador da Áustria 1780-
 90, 25
 Junot, Jean-Andoche, general (1771-
 1813), 197, 198

K

Kotzwara, Frantisek (1730-91), 205
 Kuon, Raffaele (1837-?), 306

L

Lacombe [Lacomba], Luiz [Luigi]
 (1787/88-após 1827), 242, 246
 Lambertini, Miguel Ângelo (1862-1920),
 44, 306, 316, 317
 Lapa, Joaquina Maria da Conceição
 (Joaquina Lapinha, ca. 1770-após
 1813), 142, 143, 144, 150, 151, 155,
 243
 Leão, Antonio Gomes Silva (1719-?), 88
 Leitão, Paulino Joaquim (?-?), 235
 Leite, Antonio Bressane (fl. 1804-1811),
 235
 Leite, Victorino José (fl. 1787-97), 71
 Leopoldina, Princesa (Arquiduquesa da
 Áustria) (1797-1826), 240, 244, 248
 Lima, Alexandre Antonio de (1699-
 1760), 67, 81, 82, 84, 92
 Lima, José Manuel de Abreu e (1764?-
 1835), 133

Lisboa

- Academia da Trindade, 84, 100
- Capela Real, 18, 59, 270, 302
- Coliseu dos Recreios, 306, 313, 314
- Conservatório, 211, 315
- Igreja da Encarnação, 191
- Igreja de Sta. Justa, 59
- Irmandade de Sta. Cecília, 59
- Ópera do Tejo, 99
- Paço da Ribeira, 46
- Teatro da Ajuda, 153
- Teatro da Graça, 63
- Teatro da Mouraria, 82, 83
- Teatro da Rua dos Condes, 20, 63, 70, 78, 83, 85, 86, 98, 99, 101, 106, 111, 126, 128, 138, 142, 151, 154, 158, 159, 174, 177, 183, 200, 201, 203, 205, 206, 209
- Teatro de S. Carlos, 9, 10, 14, 18, 22, 27, 67, 142, 148, 149, 150, 171, 178, 179, 182, 184, 187, 188, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 207, 217, 224, 225, 246, 252, 257, 258, 262, 307, 310
- Teatro do Bairro Alto, 17, 18, 19, 20, 30, 46, 48, 63, 68, 69, 78, 79, 82, 83, 84, 93, 96, 98, 99, 103, 104, 106, 112, 113, 127, 138, 142, 156, 157, 158, 159
- Teatro do Salitre, 21, 64, 71, 106, 132, 133, 136, 142, 150, 187, 200, 204, 205

Lisbon, or Ruse de Guerre on the banks of the Tagus, 213

- Liszt, Franz (1811-86), 306
- Literes, Antonio (ca. 1670-1747), 59
- Livorno, 168, 188
- Lobato, José da Silva (?-?), 157
- Lobo, Francisco Rodrigues (ca. 1580-1622), 31, 41
- Lodi, Francisco António (fl. 1790-1817), 198, 200
- Londres
 - Argyll Rooms, 227
 - Astley's Theatre, 213

- City of London Tavern, 214, 215, 216, 224, 226
- Drury Lane Theatre, 227
- Hanover Square Rooms, 217
- King's Theatre, 168, 189, 190, 192, 199, 200, 217, 224, 226
- Pantheon, 224, 226
- Philanthropic Society, 218
- Philharmonic Society, 228
- Queen's Hall, 313
- Society of Friends (Quakers), 227
- St. Patrick's School and Asylum for Orphans, 217
- St. Patrick's School and Asylum for Orphans, 217
- Willis's Rooms, 218

Lopes, Francisco (?-?), 30, 273

Lucena, João Carlos (?-1813), 215, 216

Luís Filipe, Príncipe Real (1887-1908), 310

Luís I, rei de Portugal (1861-89), 265, 299, 308

lundum, 26, 125, 128, 129

M

- Machado, Augusto (1845-1924), 306, 315
- Madrid, 26, 33, 34, 36, 103, 112, 137, 197, 213, 217, 253, 261, 308, 309
- Mancinelli, Luigi (1848-1921), 310
- Manhoso, Pe. Ângelo Maria, 265
- Manique, Diogo Inácio de Pina (1733-1805), 173, 257
- Manoel, rei de Portugal 1908-10, 313, 316, 318
- Maria Cândida (fl. ca. 1808), 152
- Maria Francisca de Assis, infanta de Portugal (1800-34), 252, 253, 285
- Maria I, rainha de Portugal 1777-1816, 25, 77, 97, 105, 124, 125, 126, 128, 146, 147, 149, 162, 173, 186, 187, 189, 200, 201, 202, 207, 209, 233, 239, 249, 251, 279

Maria II, rainha de Portugal 1834-53, 15, 117, 286, 288, 291, 296, 300

Maria Isabel, infanta de Portugal (1797-1818), 252, 253, 285

Maria Jacinta (fl. ca. 1808), 152

Maria Pia, rainha de Portugal (1847-1911), 265, 308, 310

Maria Teresa, infanta de Portugal (1793-1874), 147, 235, 238, 239, 242

Marini, Vincenzo (fl. 1775-92), 154

Marrocos, Luís Joaquim dos Santos (1781-1838), 231, 236, 240, 241, 249, 250, 253, 254, 256

Massena, André, general (1758-1817), 211

Mateus, Morgado de. Ver Mourão, Luís, 120, 125, 137

Maurício, Pe. José dos Santos (1752-1815), 275

Mazza, Bartolomé (?-?), 75

Mazziotti, Carlos (?-?), 242

Mazziotti, Fortunato (1782-1855), 134, 142, 146, 147, 207, 235, 242, 243, 249, 251

Mazziotti, Francisca (?-?), 242

Mazziotti, João (?-1850), 242

Mazzoni, Antonio (1717-85), 99

Melo, Francisco Manuel de (1608-66), 29, 30, 32, 39, 41

Melo, Sebastião José de Carvalho e Melo, marquês de Pombal (1699-1782), 189, 269, 286

Metastasio, Pietro (1698-1782), 18, 19, 26, 34, 47, 60, 82, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 108, 112, 113, 131, 152, 154, 157, 158, 159, 192, 199, 246, 253

Meyerbeer, Giacomo (1791-1864), 312

Miguel I, rei de Portugal 1828-34, 247, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 289

Milão
Teatro alla Scala, 168

Millico, Giuseppe (1737-1802), 153, 158, 162

modinha, 21, 22, 26, 43, 44, 125, 126, 127, 128, 130, 134, 146

Molière (1622-73), 19, 95, 101, 110, 120, 282

Mombelli, Anna (1795-após 1817), 257

Mombelli, Domenico (1751-1835), 188, 257

Mombelli, Maria Ester (ca. 1793-após 1826), 257

Moore, John (1761-1809), 200, 210

Moreira, António Leal (1758-1819), 22, 128, 136, 149, 267

Moreira, João (?), 296, 297

Morte, Joaquim Maria (ca. 1800-82), 289, 296

Mosca, Luigi (1775-1824), 153

Mourão, Luís António de Sousa Botelho, Morgado de Mateus (1722-98), 120

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-91), 22, 24, 27, 167, 179, 181, 182, 186, 196, 219, 225

N

Naldi, Adelaide Dalmani (fl. 1807-27), 261

Naldi, Giuseppe (1770-1820), 197, 217, 225, 226

Nápoles
Teatro San Bartolommeo, 102, 103, 113

Nasolini, Sebastiano (1768?-99?), 190

Nazaré, Sítio de Nossa Senhora da, 63, 64

Neukomm, Sigismund (1778-1858), 247, 248

Neuparth, Julio (1863-1919), 315

O

Oliveira, Manoel Dias de (ca. 1735-1813), 275

P

Pacini, José (1862-após 1932), 310

Paisiello, Giovanni (1740-1816), 148, 149, 151, 212, 222

Paiva, Manuel José de, pseud. Sylvestre Sylverio da Sylveira (1706-após 1786?), 105, 113

Palafox em Saragoça (A defesa de Saragoça), de A. X. F. de Azevedo, 146, 147, 207, 209, 282

Palafox y Melcí, José, general (1776-1847), 203, 204, 205

Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525-94), 275, 280

Palmeiro, João Maria (?-?), 296

Palomino, José (1755-1810), 133, 151

Pardais (concelho de Vila Viçosa), 267, 286

Paris, 23, 71, 76, 145, 197, 211, 213, 217, 227, 258, 262, 308, 312, 313, 318

Paula, António José de (?-1803), 106, 128

Pedrazzi, Prospero (fl. 1796-1812), 200

Pedro Carlos, Infante de Espanha, Príncipe das Astúrias (1786-1812), 147, 238, 242, 249, 279

Pedro d'Alcântara, Príncipe Real, Pedro I do Brasil 1822-31, Pedro IV de Portugal 1834, 240, 245, 247, 252, 279, 285

Pedro V, rei de Portugal 1853-1861, 296, 297, 300

Penela, sargento (?-?), 82, 298

Pepusch, Johann (1667-1752), 23

Pereira, Geraldo Ignacio (?-após 1854), 148, 151

Pereira, João dos Reis (1782-1853), 151

Pereira, Pedro António (fl. 1755-96), 21, 126, 153, 155

Perereca, Pe. [Luiz Gonçalves dos Santos] (1767-1844), 231, 233, 235, 243, 244, 245, 249, 256

Peres Ailon de Lara, Francisco (1783-1860), 267, 285, 288, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297

Perez, David (1711-78), 24, 99, 100, 108, 158, 159, 267, 280, 291, 292, 297

Pergolesi, Giovanni Battista (1710-36), 102

Philidor, François André (1726-95), 22

Piccinni, Niccolò (1728-1800), 108, 153

Pina Filho, Braz Wilson Pompeu de (1946-94), 75

Pina, Joaquim Propicio (1867-1943), 75

Pinheiro, Raphael Bordallo (1836-1905), 306, 308, 309

Pinto, António Nascentes (?-?), 143, 153

Pinto, Francisco Santos (1815-60), 267, 297

Pio IX, Papa 1846-78, 292, 296

Pirenópolis (GO), 75

Ponte, Lorenzo da (1749-1838), 181, 182

Pontecchi, Arturo (?-1901), 306

Porto

Batalhas do (1809), 206

Teatro da Águia d'Ouro, 312

Teatro de S. João, 9, 18, 235, 258, 311

Teatro do Corpo da Guarda, 63, 64

Portugal, Marcos (1762-1830), 7, 8, 10, 14, 21, 24, 71, 132, 142, 146, 149, 151, 162, 165-186, 187, 188, 189, 190, 192, 194, 196, 199, 201, 202, 209, 231, 232, 235, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248-256

Adrasto rè d'Egitto, 173

Adriano in Siria, 188

Argenide o sia il ritorno di Serse, L', 149, 251

Artaserse, 131, 171, 235, 251
Basculbo de chaminé, O, 177, 179, 182, 184
Cinna, 171
Damas trocadas, As, 151, 178, 179, 180, 181, 182
Demofonte, 97, 99, 100, 112, 131, 153, 154, 155, 168, 171, 199, 201
Disfarce venturoso, O, 150, 151
Donna di genio volubile, La, 168, 179, 188
Donne cambiate, Le, 24, 151, 167, 178, 188
Duca di Foix, Il, 171
Equivoco in equivoco, L', 151, 167, 183
Fernando nel Messico, 166, 168
La pazza giornata ovvero il matrimonio di Figaro, 167, 179, 181
Lunatico illudido, O, 21
Morte di Mitridate, La, 171, 192, 193
Morte di Semiramide, La, 170, 192, 193
Noiva fingida, A, 21
Oro non compra amore, L', 149, 188, 235, 251
Quem busca lá fica tosquiado, 151, 183
Sofonisba, 192, 193
Spazzacamino principe, Lo, 167, 177, 182
Viajantes ditosos, Os, 21, 22
Zaira, La, 146, 190, 193, 235
 Portugal, Simão Vitorino (1774-1842?), 294, 295
 presépio, 30, 273
 Procissão dos Passos, 274, 303

Q

Queiroz, Bernardo José de Sousa (1770-1850), 133, 146
 Quintela, Joaquim Pedro, Barão de Quintela, Conde de Farrobo (1801-69), 192, 259

R

Racine, Jean (1639-99), 198
 Radicati, Felice (1775-1823), 207

Rameau, Jean-Philippe (1683-1823), 306, 311
 Ravira, José (fl. 1853-55), 290, 294
 Realli, Francesco (fl. 1817-após 1870), 242
 Rebello, Manoel Coelho (?-?), 20, 27, 37, 41, 115
 Rego, António José do (ca. 1770-após 1820), 21, 133, 150, 204
 Reis, Manuel Baptista dos (fl. 1794), 71
 Reixa, José Maria de Almeida (?-?), 293
 Ribeiro, António Maria (ca. 1800-ca. 1864), 294, 296, 297
 Rio de Janeiro, 19, 67, 68, 77, 79, 106, 120, 127, 133, 141, 143, 144, 145, 147, 148, 150, 153, 155, 159, 160, 162, 163, 177, 179, 180, 182, 201, 202, 207, 231-256, 260, 261, 282, 294, 304, 309, 316
 Biblioteca Alberto Nepomuceno, 177
 Capela Real, 141, 240, 242, 247, 248, 249, 251, 252, 255
 Ópera Nova (Teatro de Manuel Luiz Ferreira), 19, 67, 68, 106, 133, 160, 207, 235, 251
 Ópera Velha, 67
 Paço Imperial, 180, 181
 Quinta da Boa Vista, 245, 251, 252
 Teatro de São João, 144, 160, 235, 255, 236, 245, 246, 251
 Rodríguez de Villaviciosa, Sebastián (ca. 1618-63), 33
 Rojas Zorrilla, Francisco (1607-48), 155
 Rosich, Paolo [Pablo] (fl. 1807-23), 260
 Rosquellas, Mariano Paulo (?) (1790-1859), 221, 222
 Rossi, Gaetano (1774-1855), 181
 Rossini, Gioachino (1792-1868), 8, 10, 153, 188, 257-262
 Rousseau, Jean-Jacques (1712-78), 22
 Ruders, Carl Israel (1761-1837), 173, 174, 186, 189, 190, 191, 193, 196

S

- Sabino, João (?-?), 146
- Saint-Saëns, Camille (1835-1921), 8, 10, 14, 305-320
- Saldanha, Joaquim José de Sousa Rocha e (fl. 1761), 104, 113
- Salieri, Antonio (1750-1825), 235, 246
- Salvaterra, Teatro Real de, 148, 158
- Santo Amaro (BA), 67, 98, 273
- Santos, José dos (fl. 1787-1810), 71, 206
- Santos, Luciano Xavier dos (fl. 1787-1810), 20, 159
- São Francisco, E.U.A., 278, 287, 309, 316
- São Paulo (SP), 67, 98, 120, 125, 137, 254, 255
- Saragoça, cerco de, 204, 205
- Scaramelli, Marianna (1785/86-após 1814), 242, 246
- Scarlatti, Domenico (1685-1757), 252
- Schiassi, Gaetano Maria (1698-1754), 48, 100
- Scott, Walter (1771-1832), 219
- seguidilha, 21, 26, 125, 128
- Sequeira, Alexandre Jozé Victor da Costa (fl. 1810-19), 72, 73, 74, 75, 107, 119, 125, 206
- Sereno, Pe. José Nunes (ca. 1840-após 1910), 300
- Serra, António José (fl. 1789-92), 71
- Sessi, Marianna (1776-1847), 171
- Silva, André da Luz e (1711-após 1751), 88
- Silva, António José da, "O Judeu" (1705-39), 7, 10, 17, 18, 24, 25, 26, 43-79, 81, 82, 83, 85, 86, 92, 95, 96, 97, 105, 110, 130, 155
- Silva, Fr. José Marques de Santa Rita e (1782-1837), 285, 297
- Silva, Joaquim Casimiro da (1767-1860), 149
- Silva, Manoel Rodrigues da (fl. ca. 1785-ca. 1813), 150
- Silva, Nicolau Luís da (1723-87), 19
- Silva, Pe. Domingos Tomás Falé e (ca. 1793-após 1834), 283, 289
- Silva, Vicente da (fl. 1737), 81, 82, 92
- Smith, Joshua, Mayor of London (?-?), 224
- Smith, Rev., Capelão da Embaixada de Portugal (?-?), 220, 221
- Soares, António José (1783-1865), 267, 285, 295, 297
- Sociedade Filarmónica (de Bomtempo), 199, 259
- Sousa, Filipe de (1927-2006), 43, 44, 45, 67, 69, 76, 104, 157, 161
- Sousa, Luís de Vasconcelos e (1742-1809), 68, 143, 144, 153
- Souza, Chevalier de, ver Coutinho, Domingos António de Sousa, 220
- Spagnoletti, Paolo (1768-1834), 217, 222
- Spinola de la Cerda, Ambrosio Gaetano, 5.º Marquês dos Balbases (1696-1757?), 60
- Storace, Nancy (1765-1817), 219
- Sylva, Agostinho da (fl. 1737), 82, 85, 87, 93
- Sylveira, Sylvestre Sylverio da, pseud. de Manuel José de Paiva, q.v.

T

- Talavera, Batalha de, 202
- Tani, Marcello (fl. 1816-41), 242
- Tani, Pasquale (fl. 1816-41), 242
- Tarana, Eugénio Joaquim (1822-?), 298
- Teixeira, António (1707-79), 18, 24, 26, 44, 53, 56, 58, 62, 79, 158
- Teixeira, Manoel Joaquim (fl. ca. 1740), 82, 83, 88
- Teodósio II, duque de Bragança (1568-1630), 269, 270
- Tinelli, Angelo (fl. 1817-31), 242

- Torres y Martinez Bravo, José (1665-1738), 59
 Traetta, Tommaso (1727-79), 108
 Tramezzani, Diomiro (1776-após 1817), 226

V

- Vaccani, Domenico (fl. 1811-39), 260
 Valabrègue, Paul de (1770-1849), 191
 Valência, 103
 Vanzeller, Joseph (fl. 1811-31), 216
 Vargas Júnior, José Heliodoro (1835-96), 299
 Vélez de Guevara, Luis (1579-1644), 33, 105
 Veneza, 24, 101, 153, 166, 167, 185, 187, 188
 Teatro San Moisè, 188
 Vento, Mattia (1735-76), 24
 Verdi, Giuseppe (1813-1901), 306
 Vestris, Stefano (fl. 1808-17), 198, 199
 Victoria, Tomás Luis da (1548-1611), 280
 Vieira, Ernesto (1848-1915), 211, 229, 275, 315
 Vila Viçosa, 7, 8, 10, 14, 15, 44, 49, 67, 70, 71, 77, 78, 105, 108, 133, 134, 141-163, 205, 207, 209, 243, 246, 251, 255, 265-304
 Arquivo Musical do Paço Ducal, 15, 133, 141-161, 207, 280, 292, 294
 Capela Real (edifício), 265, 267, 270, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 284, 291, 293, 300
 Convento da Esperança, 271, 272, 276
 Convento das Chagas de Cristo, 271
 Convento de S. Paulo, 272, 286, 287
 Convento de Santa Cruz, 272, 276, 288, 300
 Convento dos Agostinhos (Igreja da Graça), 271, 276, 286, 290
 Convento dos Capuchos (Igreja de N. S. da Piedade), 272, 277
 Igreja de S. Sebastião/do Mártir, 272, 273
 Igreja do Colégio (Igreja de S. João Evangelista), 269, 271, 276, 281, 291, 300, 301
 Igreja Matriz/Santuário de N. S. da Conceição, 268, 270, 271, 273, 275, 277, 282, 294, 295
 Igreja/Santa Casa da Misericórdia, 271, 276
 Ordem Terceira de S. Francisco, 274
 Paço Real (Ducal), 7, 10, 44, 77, 105, 150, 157, 160, 161, 162, 243, 246, 255, 265, 266, 267, 268
 Paróquia de S. Bartolomeu, 271, 274, 290, 300, 301
 Real Capela (clero, cantores, etc.), 238, 250, 270, 273, 274, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 288, 289, 291, 294, 296, 298, 300
 Real Colégio dos Santos Reis Magos, 266, 270, 280, 288, 297
 Sociedade/Banda Filarmónica Calipolense, 290, 293, 297, 298, 299, 300
 Sociedade/Banda Filarmónica Esperança, 298
 Villiers, John Charles (1757-1838), 203, 218
 Vimeiro, Batalha de, 202, 203
 Vinci, Leonardo (ca. 1696-1730), 24
 Vinci, Marianna (fl. 1790-1801), 188
 Voltaire (1694-1778), 101, 106, 113

W

- Wellesley, Arthur (Duque de Wellington) (1769-1852), 202, 203, 204, 212, 220
 Whitmore, John (1750-1826), 216
 Widor, Charles-Marie (1844-1937), 318
 Wilson, Pedro, 180, 182, 184, 185

Y

Young, William (ca. 1784-após 1833),
284

Z

Zamperini, Anna (fl. 1761-77), 189

Zeno, Apostolo (1668-1750), 101, 103,
106, 113, 198

Zingarelli, Nicola (1752-1837), 171

Colecção: **ESTUDOS 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

Direcção: 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*
Coordenação de Francisco Monteiro e Ângelo Martingo
4. *Investigação em Psicologia da Música – Estudos Críticos*
Coordenação de Helena Rodrigues e Christopher Johnson
5. *Medieval Sacred Chant: from Japan to Portugal*
/ Canto sacro medieval: do Japão a Portugal
Coordenação de Manuel Pedro Ferreira
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 /*
Mozart, Marcos Portugal and their time
Coordenação de / Edited by 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
Coordenação de Paulo de Assis
10. *Marcos Portugal – uma reavaliação*
Coordenação de David Cranmer

11. *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX:
ópera, virtuosismo e música doméstica*
Luísa Cymbron
12. *Escutar a Literatura. Universos sonoros da escrita*
Mário Vieira de Carvalho
13. *Arte de ser Professor. O projecto musical e formativo*
Grande Bichofonia
Helena Rodrigues, Paulo Maria Rodrigues (Coordenação)
14. *Joaquim Simões da Hora – Intérprete, Pedagogo e Divulgador*
Tiago Manuel da Hora
15. *Cantate Dominum – Música e Espiritualidade no Azulejo Barroco*
Luzia Aurora Rocha
16. *“Um movimento musical como nunca houve em Portugal”:
associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)*
Francesco Esposito
17. *Uma História Social do Piano. Emergência e Declínio do Piano
na Vida Quotidiana Madeirense (1821-1930)*
Paulo Esteireiro
18. *Música e História:
Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*
Manuel Pedro Ferreira, Teresa Cascudo (coord.)
19. *A Música no Convento de Cristo em Tomar
(desde finais do século XV até finais do século XVIII)*
Cristina Cota
20. *Peças de um mosaico:
temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil*
David Cranmer