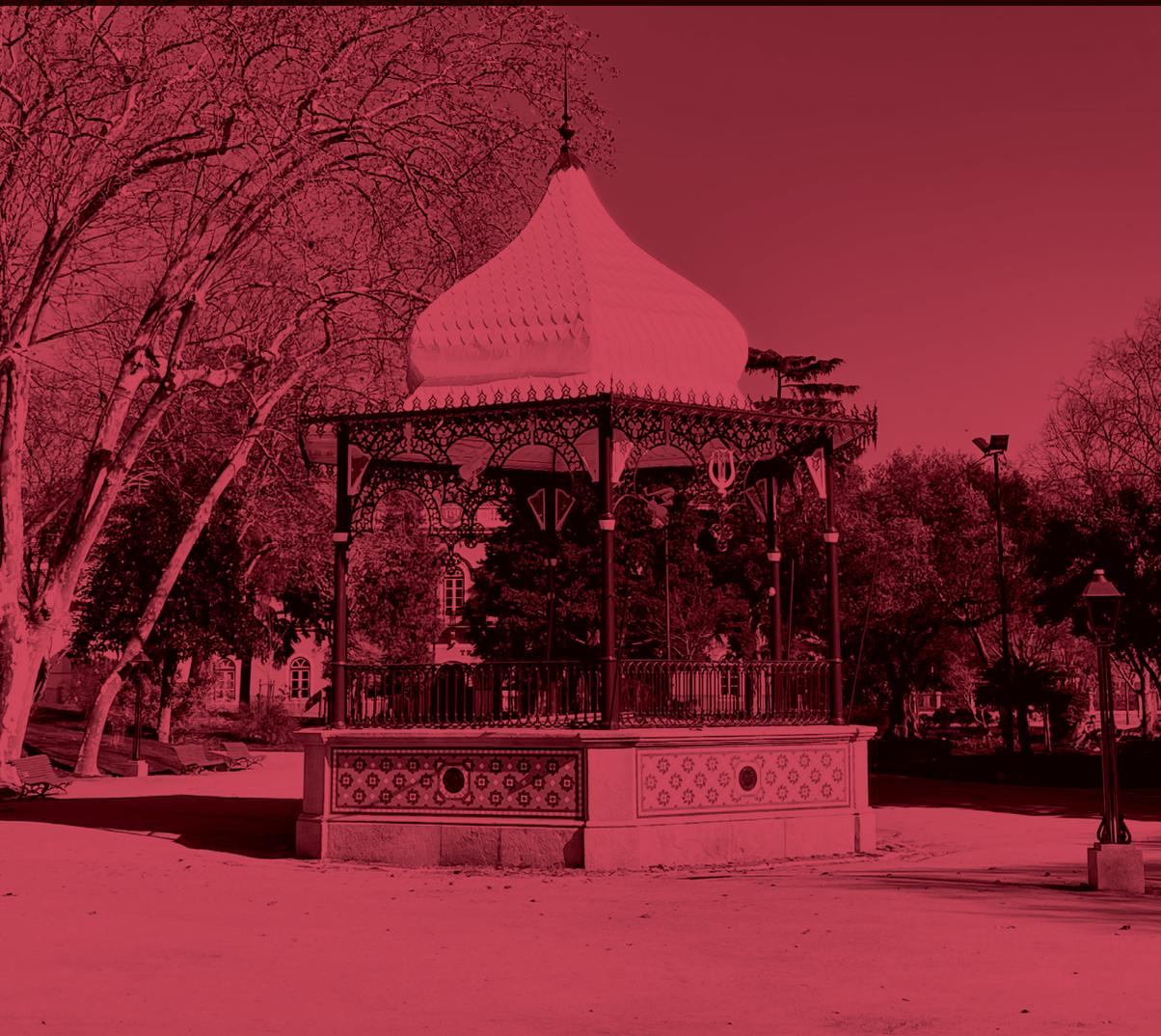


SONORIDADES EBORENSES

EDITORES

Vanda de Sá • Rodrigo Teodoro de Paula
Antónia Fialho Conde • António Camões Gouveia



SONORIDADES EBORENSES

Editores

Vanda de Sá • Rodrigo Teodoro de Paula
Antónia Fialho Conde • António Camões Gouveia

SONORIDADES EBORENSES

Editores: Vanda de Sá, Rodrigo Teodoro de Paula,
Antónia Fialho Conde, António Camões Gouveia

Capa: António José Pedro

Imagem da capa: Coreto do Jardim Público de Évora. Acervo PASEV

Imagens dos separadores: Página 15 – David Freitas (década de 1960) – Facistol do coro. PT/AFCME/DFT/2/4015. Propriedade do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora. Página 99 – Ricardo Santos (1904) – Retrato de grupo: crianças interpretando o papel de músicos na peça «A Fábria». Propriedade da Sociedade Harmonia Eborense. Página 185 – João Ricardo (2020) – Manuscritos numa sala do Círculo Eborense. Página 311 – Rodrigo de Paula & João Ricardo (2021) – Templo Romano visto da entrada da Igreja de São João Evangelista.

© Edições Húmus e Autores

Edições Húmus, Lda., 2021

Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão

Telef.: 926 375 305

humus@humus.com.pt

www.edicoeshumus.pt

ISBN: 978-989-755-688-3

Impressão: Papelmunde

1ª edição: Novembro de 2021

Depósito Legal: 491319/21

O presente estudo insere-se no âmbito do Projeto ALT20-03-0145-FEDER-028584/LISBOA-01-0145-FEDER-028584 (PTDC/ART-PER/28584/2017) – “PASEV: Patrimonialização da Paisagem Sonora em Évora (1540-1910)” financiado por fundos nacionais através da FCT/MCTES e cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do Compete 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI).

Esta publicação teve o apoio do CESEM (NOVA FCSH – UÉ), através do projecto estratégico financiado por Fundos Nacionais via FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do projeto UIDB/00693/2020.

Esta publicação teve o apoio do CHAM (NOVA FCSH – UAc) através do projecto estratégico financiado pela FCT (UIDB/04666/2020 e UIDP/04666/2020).



Índice

- APRESENTAÇÃO
- 7 Sons... com Évora no centro
- 11 INTRODUÇÃO
- CAPÍTULO I**
- RITOS, SONS E MÚSICA: SONORIDADES ESCRITAS**
- 17 Elementos para o estudo da cerimónia da profissão nos conventos femininos de Évora: dos ditames dos textos escritos ao costume das Casas
Antónia Fialho Conde
- 41 Sons de morte e de glória: a sonoridade ritual das cerimónias da Quebra dos Escudos e da Aclamação, realizadas em Évora (1521-1750)
Rodrigo Teodoro Paula
- 77 O Livro de Missas da capela de Maria Dias: assegurando musicalmente a salvação na Igreja de S. Pedro de Évora no século XVI
Luis Henriques
- CAPÍTULO II**
- SOCIABILIDADES: MÚSICA E DANÇA NOS TEATROS, CORETOS E SALÕES**
- 101 Música e Salões em Évora: a Ópera italiana de Donizetti a Verdi na Biblioteca Manizola do Visconde da Esperança
Mauro Dilema
- 131 «O povo divertiu-se. Ao menos nestes três dias esqueceu a carestia que o oprime» – Bailes de Máscaras, Foliões e Festas de Carnaval na cidade de Évora de oitocentos
Vanda de Sá, João Ricardo

- 155 Do Arraial, à Procissão: aplausos no Coreto e esplendor nas visitas Régias. Novos palcos e novas Bandas na Évora liberal do séc. XIX
Vanda de Sá, João Ricardo, Ana Raquel Coelho

CAPÍTULO III

COLEÇÕES E CIRCULAÇÃO DE OBRAS EM CONTEXTO

- 187 A música na Biblioteca da Manizola
Maria João Albuquerque
- 207 As obras de Teodósio Augusto Ferreira no contexto do panorama musical eborense do derradeiro quartel de oitocentos
Filipe Mesquita de Oliveira
- 233 Marcos Portugal nos arquivos eborenses: o papel do Agostinho Descalço Frei Fernando José da Conceição Figueiredo
António Jorge Marques

CAPÍTULO IV

SOM E TECNOLOGIA: TRANSFERÊNCIA DIGITAL E PAISAGEM NOVA

- 313 Plataforma Multimédia Interativa: experiência imersiva da Paisagem Sonora Histórica de Évora
André Ferreira, Camila Wohlmuth, Armanda Rodrigues, Nuno Correia

APRESENTAÇÃO

sons... com Évora no centro

Mais um livro sobre sonoridades, a floradas nas ruas e praças, tocadas em assembleias e concertos.

Mais um livro sobre a vida histórica de Évora nas suas especialidades, na vida das suas diferentes camadas sociais e de gosto.

Mais um livro...

Justifica-se a sua edição?

Ou seja, investigação, escrita de conteúdos e a floramento de originalidades e de problemáticas poderão cativar leitores? Universitários, investigadores, jovens em formação na história, na musicologia, no património?

Mais.

O livro tem conteúdos e pode agradar aos amigos de Évora e seus atentos conhecedores, uma cidade que sempre teve os seus cronistas e memorialistas, antiquários, publicistas e historiadores?

Ainda mais.

Será que algum dos muitos turistas de Évora, nacionais, estrangeiros de língua castelhana, e até outros, podem ser tentados à sua leitura?

A tudo isto há que somar algumas perguntas exteriores que podem criar ambiente em torno do livro. O apelativo da capa, da contracapa ou das badanas. E a distribuição fora do circuito universitário e on-line. E o preço final.

Apesar de tantas variantes de público e tantas de construção exterior do objecto-livro, neste caso, creio que se justifica esta edição.

Por duas razões muito simples.

A primeira razão, por ser Évora, uma Évora de que pouco se ouvem os sons.

São nove os capítulos, e mais um de síntese.

Podemos lê-los um a um.

Mas também podemos lê-los em linhas transversais à procura de Évora. Aquela linha que nos fornece inscrições temporais. A outra linha que nos aponta temas vários. Aquela outra linha que nos traça uma cartografia.

De uma temporalidade moderna, do século XVI e de 1521-1750 dão conta Conde (p. 17), Paula (p. 41) e Henriques (p. 77); dos tempos de oitocentos, o início contemporâneo, escrevem Dilema (p. 101), Sá (p. 131; p.155), Ricardo (p. 131; p. 155), Coelho (p. 155), Albuquerque (p. 187), Mesquita (p. 207) e Marques (p. 233).

Cruzemos os autores e os respectivos capítulos.

Os temas vêm ao de cima sobrepondo-se aos tempos. As cerimónias religiosas por Conde e Henriques. Os sons pela morte e aclamação dos reis, por Paula, ou a banda no coreto numa visita real, por Sá, Ricardo e Coelho. O espectáculo da ópera por Dilema, o carnaval e as folias por Sá e Ricardo. A encerrar as “músicas arquivadas” estudadas por Albuquerque, Mesquita e Marques.

A terceira linha. Um ponto de partida para uma cartografia dos sons de Évora.

Conventos, ruas e praças, os palcos de rua, as capelas nas igrejas, salões de música e baile, as salas de espectáculo.

Só? Muito.

Muito porque tudo o que se estudou e descreveu, ou se estudou e já se conseguiu comparar, ou se estudou e questionou, teve um suporte.

Suporte muito banal, mas muito trabalhoso, informativo e cheio de ineditismo.

Todos os nove capítulos e a síntese têm trabalho associado em bibliotecas e arquivos, na inventariação e releitura sonora de coleções e corpos documentais.

É por isso que é possível ligar temas, cronologias e espaços.

É por isso que é possível juntar pessoas, músicos, freiras cantoras e instrumentistas, chantres e mestres, foliões e saber oral, compositores...

É por isso que os participantes, em espaço privado ou nas ruas, começam a poder entender-se como públicos.

Começa a perceber-se uma Évora sonora.

Por fim, a síntese do livro.

Uma leitura espaço-documental, por Wohlmuth, Ferreira, Rodrigues e Correia (p.??), de todos estes temas e muitos mais, onde se explica como se vai construir um espaço de universalidade on-line, com metodologias de humanidades digitais, espaço que visa conseguir captar as paisagens sonoras em Évora de 1540 a 1910.

A segunda razão, que justifica a edição...

Ser Évora um micro laboratório das artes sociais e humanas e das boas práticas de património.

Os editores foram claros nas descrições que compõem as subdivisões dos nove capítulos. As palavras encontradas, conceptuais e descritivas, explicam esta afirmação.

Ritos, sons, música, dança, sonoridades escritas, sociabilidades, teatros, salões, coretos, circulação de obras, obras em contextos, transferência digital.

Conclusão: paisagem sonora de Évora.

Muitas outras localidades poderão ler e pensar melhor os seus patrimónios sonoros, esse trabalho de extensão tem aqui uma base sólida, crítica e aberta.

Mais um livro...

Sim, mais um livro...

Mas deste a edição até se justifica.

António Camões Gouveia

CHAM / FCSH / Universidade NOVA de Lisboa, UCP / CEHR

INTRODUÇÃO

A publicação deste livro coloca Évora numa das mais recentes e desafiadoras abordagens da actualidade, articulando as linhas de investigação da musicologia urbana, da paisagem sonora e da musicologia histórica. Pelas suas características singulares, Évora apresenta-se como uma cidade muito atrativa para desenvolver um projeto focado na Patrimonialização da Paisagem Sonora Histórica. Distingue-se como uma cidade de média dimensão, embora com peso histórico relevante. O estatuto de Património Mundial da UNESCO (1986) garantiu-lhe especialmente desde então uma constante preservação do património edificado. No caso da música, salienta-se a riqueza do espólio associado à actividade da Sé até meados do século XVII e, em sentido contrário, a paradoxal escassez de estudos sobre os arquivos e actividade musical durante os séculos XVIII e XIX. Finalmente, a multiplicidade de instituições sacras e seculares cujo passado “sonoro” se encontra por desbravar.

Respondendo à reflexão de Rui Vieira Nery¹ no seu estudo pioneiro sobre aspectos da paisagem sonora histórica em Lisboa, no qual identificou em 2008 a escassez de trabalho realizado em Portugal neste domínio, o Projeto PASEV – Patrimonialização da Paisagem Sonora de Évora 1540-1910, propôs-se, a partir de 2017, aprofundar esta mesma linha de investigação de forma integrada. Com a publicação de dois livros²: Paisagens sonoras urbanas: História, Memória e Património (2019) e Paisagem Sonora Histórica. Anatomia dos sons das cidades (2021) foram já produzidos uma série de estudos relativos a Évora, enquadrados internacionalmente por trabalhos sobre outras cidades e espaços, com metodologias variadas e âmbito cronológico diverso. Esses estudos sobre os sons na (da) cidade complementam de forma direta o livro que aqui se oferece e que deve, assim, ser articulado com essa mesma bibliografia, sob pena de se contactar apenas com uma visão parcelar em relação à totalidade do trabalho realizado sobre Évora. As metodologias e abordagens

¹ Nery, R.V. (2008) – Vozes da cidade: Música no espaço público de Lisboa no final do Antigo Regime. *Praças Reais: Passado, Presente e Futuro*. Faria, M.F. (Ed.) Lisboa: Livros do Horizonte.

² Os livros reúnem respetivamente artigos da primeira e segunda edição do encontro internacional *Paisagem Sonora Histórica / Historical Soundscapes Meeting*, que tiveram lugar em Évora, nos anos de 2017 e 2019 (iniciativa bianual realizada pelo supracitado projeto). Em formato *ebook* integram a coleção *Estudos e Colóquios* do CIDEHUS - Universidade de Évora. <https://books.openedition.org/cidehus/7521>

diversas dependem necessariamente da natureza das fontes e dos objetivos lançados para a sua interpretação, para além do perfil científico-académico dos autores. Pretendemos revelar, sempre que possível, o que optámos por ignorar, o que estudámos e o que se assumiu limitar por necessidade, uma vez que a abrangência da Paisagem Sonora Histórica se apresenta como um horizonte vasto com contornos que teimam em escapar.

A actividade dos conventos, das igrejas, da Sé, dos teatros, das praças, do passeio público, etc. foi abordada com abrangência, seleccionando-se, contudo, estudos de caso para o presente volume que iluminassem a nossa percepção sobre a circulação de reportórios. Aprofundaram-se as dinâmicas de inter-relação da cidade com o seu contexto cultural próximo e com a capital, Lisboa. Nesta perspectiva, o convite dirigido aos investigadores pretendeu alargar o trabalho de fontes. O caso do estudo sobre Marcos de Portugal de António Jorge Marques permitiu iluminar e lançar pistas inéditas sobre as práticas de criação e recriação de reportório para as necessidades litúrgicas quotidianas no que concerne nomeadamente à Sé. Já no que se refere ao artigo dedicado à Biblioteca da Manizola, de Maria João Albuquerque alarga o conhecimento que temos da história deste espólio, e do seu percurso, sobretudo no que se refere à identificação das espécies musicais que lhe pertenceram e onde estão hoje localizadas. Por seu lado, com o trabalho de Mauro Dilema pretendeu-se, através dos manuscritos musicais conhecidos, abordar a actividade musical dos salões da elite eborense e respetivos reportórios, aprofundando os aspectos relativos à disseminação e circulação dos reportórios derivados da ópera.

Os investigadores integrados na equipa do PASEV expandiram linhas de trabalho já exploradas em estudos anteriores, sendo estas aqui objecto de ampliação ou inflexão. Registamos o trabalho sobre a vida conventual feminina (Antónia Fialho Conde), os estudos sobre o protocolo Real e a sonoridade ritual (Rodrigo Teodoro de Paula), o reportório litúrgico das instituições religiosas de Évora (Luís Henriques), a questão das sociabilidades nos bailes (Vanda de Sá e João Ricardo), o papel das bandas no século XIX (Vanda de Sá, João Ricardo e Ana Raquel Coelho) e o estudo sobre alguns traços da biografia e da obra de Teodósio Augusto Ferreira, uma personalidade musical distinta na cultura eborense de oitocentos (Filipe Mesquita de Oliveira).

A encerrar o livro encontra-se o artigo que apresenta o desenvolvimento do Atlas Auditivo da Cidade de Évora, intitulado «Évora Historical Soundscape», (André Ferreira, Camila Wohlmuth, Armanda Rodrigues e Nuno Correia). Este estudo expõe uma das vertentes relevantes do projeto, a qual consistiu na criação de uma plataforma digital de representação da cidade com acesso a uma diversidade de eventos sonoros de diferente significado histórico, balizados entre 1540 e 1910.

Esta plataforma está acessível a usuários por via de computador e smartphone³ - assumindo-se como um contributo valioso para a divulgação da Paisagem Sonora da cidade nas suas múltiplas manifestações ao longo do tempo; contribuindo para a valorização do património material e imaterial da cidade; e reforçando a ligação da comunidade com os segredos, as surpresas e os tesouros que as Sonoridades Eborenses encerram.

Vanda de Sá,
Rodrigo Teodoro de Paula
Antónia Fialho Conde

³ Esta plataforma está alojada no Departamento de Informática da Universidade de Évora.

Sons de morte e de glória: a sonoridade ritual das cerimónias da Quebra dos Escudos e da Aclamação, realizadas em Évora (1521-1750)

*De Paula, Rodrigo Teodoro **

As celebrações reais portuguesas, durante a Idade Moderna, ganharam uma dimensão simbólica geograficamente ampliada dada a obrigatoriedade da reprodução ritual em todo o reino, inclusivamente nos domínios ultramarinos, dos protocolos correspondentes ao carácter de cada cerimónia. As cerimónias de morte e aclamação real exigiam uma sofisticada dramatização na qual, para além da exuberância visual e coreográfica, o aspeto sonoro constitui-se como um elemento imprescindível para a realização desses eventos. A partir das normas cerimoniais oficializadas durante o reinado de D. Manuel I identificamos, em diversas fontes históricas – relações, registo burocrático, documentação eclesiástica, manuscritos e livros litúrgico-musicais, etc. – alguns dos modelos sonoros através dos quais é possível categorizar as tipologias de sons que constituíam, em caso de morte do monarca e aclamação de seu sucessor, o conjunto dos protocolos rituais que deveriam ser transmitidos e reproduzidos no amplo espaço geográfico de domínio português. Essas cerimónias eram realizadas estrategicamente em espaços urbanos específicos, envolvendo hierarquicamente todos os seus segmentos sociais e contribuindo para o fortalecimento das relações de subserviência entre as cidades do reino e o centro do poder real. Évora servirá, portanto, neste estudo, como o local escolhido para a análise do processo de reprodução ritual e da adaptação local dos protocolos sonoros para as cerimónias dos chamados «Dó» ou «Auto do Pranto» – constituídas pelo arrastar da bandeira e pela quebra dos escudos –, e do Auto do Levantamento ou Aclamação Real¹ cerimónias reproduzidas nessa cidade entre os anos de 1521 e 1750.

* CESEM / UÉvora – rtpaula@uevora.pt - Investigador Doutorado do Projeto PASEV - Patrimonialização da Paisagem Sonora de Évora (1540 – 1910) - ALT20-03-0145-FEDER-028584/LISBOA-01-0145.

1 Os festejos pela aclamação incluíam usualmente três dias de luminárias, com a realização de espetáculos teatrais, ópera, corrida de touros, etc. Entretanto, neste estudo será tratada apenas a cerimónia

Das cerimónias realizadas no período mencionado, o Pranto pela morte de D. Manuel I e o Auto do Levantamento de D. João III (1521) – que neste ano de 2021 completam o seu quinto centenário – haviam já merecido a atenção do historiador Túlio Espanca, tendo este publicado, nos Cadernos de História e Arte Eborense (1964), um artigo contendo a análise descritiva e a transcrição da relação desses eventos. Registadas inicialmente, em janeiro de 1522 por Simão Álvares, Cavalheiro da Casa Real e escrivão da Câmara² e posteriormente, em finais do XVIII, pelo Padre José Lopes da Mira, Prior da Colegiada de São Pedro e Secretário do Santo Ofício, esse último registo, primeiramente integrado na Biblioteca da Manizola, foi realizado pelo referido Prior como forma de preservar a memória dessas cerimónias, uma vez que os manuscritos de Simão Álvares se encontravam em «estado de ruína» (ESPANCA, 1964, 3). Túlio Espanca sublinha a relevância dessas cerimónias no contexto de Évora, devido à relação de D. Manuel com a cidade, representada pelos longos períodos em que aí viveu no Paço Real “a par de São Francisco”, e das várias edificações manuelinas que, a partir de então, enobreceram a importante urbe alentejana. Também relevantes são as informações fixadas por Simão Álvares, relacionadas com os protocolos rituais, entre os quais destacamos aqueles em que é possível identificar a funcionalidade de certos agentes sonoros, seja para ordenar os ritos, seja para expressar os códigos de manifestação coletiva de dor e luto – no caso do funeral do rei D. Manuel –, ou de júbilo – tratando-se da aclamação de seu sucessor, D. João III.

Para além do impacto político e cultural, deve-se também destacar a importância do reinado de D. Manuel no que diz respeito à consolidação do cerimonial fúnebre e de aclamação, através de várias ações, como a mudança nos trajes do luto, com a substituição do burel branco para o «luto negro»³, a oficialização dos protoco-

que compreendia o chamado levantamento da bandeira, realizado pelos oficiais da câmara, o cabido da Sé e os agrupamentos militares, com a assistência do povo.

2 Biblioteca Pública de Évora (BPE) - COD. n. 75-18. Simão Álvares assumiu o cargo de escrivão da Câmara de Évora no dia 23 de novembro de 1521, um mês antes das cerimónias eborenses pela morte de D. Manuel. ADE, L. 69,139v. Cit. por Roldão, 2017, 144.

3 O religioso Frei Francisco Brandão, na obra *Monarchia Lusitana* (1672), ao descrever o funeral do rei D. Dinis (1261-1325), menciona o costume das carpideiras e o uso do burel branco antes de se instituir, em Portugal, o preto como a cor do luto: «Assi passara, fazendo suas paradas em sitios acomodados por aquelle caminho até Villa nova, indo todos vestidos de luto então costumado, que era burel branco, & das pranteadeiras conduzidas de todos os lugares a uso daquela idade, que durou até o tempo d’elRey Dom João o I. Em Portugal, como em Castella, o costume de burel branco nos lutos teve mais duração, que chegou até o tempo d’elRey Dom Manoel, sendo o primeiro luto negro que se uzou, ou introduzio neste Reyno, o que se vestio na morte da Senhora Dona Felippa tia daquele Rey. E por ser ão uzado ate então o burel branco, estranhou tanto em Santarem Gonçalo Vasques de Azevedo ao Conde de Ourem, vir vestido de negro ao funeral d’elRey Dom Fernando, & o vestir de burel, como

los para os Autos do Pranto e do Levantamento da Bandeira, fixadas no Livro do *Regimento dos Vereadores da Câmara de Lisboa*, de 30 de agosto de 1502, para além da mudança no local de sepultura dos monarcas portugueses, do Mosteiro da Batalha (Panteão da Dinastia Aviz) para o Mosteiro dos Jerónimos (CURTO, 2011, 192).

Outra fonte que estabelece os limites da cronologia da presente análise é o *Livro das Exéquias*, que tinha por objetivo lançar, para registo da Câmara, «os actos da forma com q esta cidade fazem os sentim.^{tos} da morte dos S.^{es} Reis deste Reino, Do q se observa na aclamação dos S.^{res} Reis q. sucedem nelee», organizado inicialmente por Pedro Luiz Leal, então Síndico da Câmara de Évora, escrito a partir de fevereiro de 1658⁴. São descritas no referido livro as cerimónias que antecedem esse ano, desde as dedicadas à morte de D. João IV, a aclamação de D. Afonso VI e as que lhes sucedem, como as dedicadas à morte de D. Pedro II, a aclamação e morte de D. João V, e a aclamação de D. José I. Entretanto, talvez pelo conflituoso processo através do qual se deu a sucessão, também devemos observar a falta de registo (intencional?) das cerimónias pela morte de D. Afonso VI e a aclamação do seu irmão D. Pedro II (1683)⁵. Dado que o objetivo deste texto consiste em analisar a sonoridade ritual de algumas das cerimónias eborenses mencionadas, sem deixar de referir outras que possam oferecer importantes contributos para o processo analítico, irei destacar as mais relevantes no que diz respeito ao aspeto sonoro, nomeadamente a morte de D. Manuel I e a aclamação de D. João III (1521), a morte de D. João IV e a aclamação de D. Afonso VI (1656), e a morte de D. João V e a aclamação de D. José I (1750).

dis a Chronica antiga d'elRey Dom João o I. O Costume das pranteadeiras, que erão mulheres conduzidas a preço certo para acompanhar os defuntos, & assistirlhe chorando, & pranteando extiguio a Camara de Lisboa com outros abusos conservados geralmente em Espanha do tempo da gentilidade, & derivado este também dos Ebreos conforme ao que refere o Propheta Amos no cap. 5. & vocabunt agricolam ad luctum, falando dos abusos de Jerusalem que então estranhava» (Brandam, 1672, 485).

4 *Livro das Exéquias* - Évora: Arquivo Distrital de Évora (ADE) - Livro 170.

5 Aclamado rei em 1656, com apenas 13 anos, considerando o período de regência da mãe, D. Luísa de Gusmão e posteriormente a de seu irmão D. Pedro, D. Afonso VI reinou efetivamente apenas entre 1662 e 1667. As alegadas debilidades físicas e até intelectuais do rei, associadas a intrigas e interesses favoráveis a D. Pedro levaram-no ao seu afastamento e exílio, primeiro para os Açores e depois para Sintra, onde veio a falecer. Entretanto, não são abundantes as relações sobre a Quebra dos Escudos por D. Afonso. Sobre a transferência do poder de D. Afonso VI para seu irmão D. Pedro II, consultar Xavier; Cardim, 2006, e o capítulo «Afastar o Rei: D. Pedro a caminho do poder». In Troni, 2012, 197-204.

A QUEBRA DOS ESCUDOS E A ACLAMAÇÃO

Na sequência do anúncio público através do bando comunicando o luto por um monarca⁶, a Quebra dos Escudos constitui-se como um dos mais importantes momentos que integravam o chamado Auto do Pranto. Este último destaca-se no cerimonial fúnebre real, principalmente nos funerais de corpo ausente, como um momento em que o aparato sonoro – constituído pelos toques dos sinos, pela música, pelas salvas militares, pelo brado fúnebre e pelo próprio som da quebra dos escudos e das varas pretas dos oficiais da câmara – é também identificado como uma componente fulcral na realização de toda a cerimónia.

A origem do poder místico do escudo, que em Portugal nos remete ao tempo de D. Afonso Henriques (c. 1108-1185), relaciona-se com o mito criado em torno do escudo daquele que foi o primeiro rei português, falecido a 6 de Setembro de 1185 e, posteriormente, sepultado na Igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Os versos contidos no antigo epitáfio de D. Afonso – transcritos pelo cronista seiscentista Fr. António Brandão – concorrem para a construção da imagem de um rei guerreiro e cristão, mencionando a representação, no seu escudo, da cruz de Cristo repartida, por sua vez, em cinco escudos menores⁷. Mas o esforço em associar um objeto simbólico, atribuindo-lhe poderes sobrenaturais, à aclamação e morte do rei é registado posteriormente, por outros autores, enquanto narração de uma crença criada para justificar uma governança de princípios místicos⁸. O manuscrito quatrocentista conhecido como *Livro de Arautos* (1416) faz referências ao fenómeno da queda de um escudo, supostamente pertencente a D. Afonso, como prenúncio da morte do mesmo:

6 O bando ou pregão municipal configura-se, durante a Idade Moderna, como um instrumento de comunicação e imposição de normas, com força de lei. Consistia num cortejo hierarquizado, acompanhado por músicos, com os oficiais da Câmara a cavalo e que, em sítios específicos da cidade, anunciavam o pregão e afixavam editais contendo as determinações que deveriam ser seguidas pelos fiéis súditos, com a previsão de penalidades àqueles que não as seguissem. Consultar De Paula, 2020, 85-102.

7 Os versos transcritos por Fr. António Brandão dizem: *Quod crucis hic tutor fuerit, necnon cruce tutus / Ipsi clipeo crux clipeata doce* que, segundo a tradução do próprio cronista, significa «Bem mostra que foi defensor da cruz de Cristo defendida por ele o seu escudo real, no qual se vê a mesma cruz repartida em escudos menores» (ML, III, f. 267). Cit. por Matoso, 1990, 227.

8 Um estudo sobre a origem do culto do escudo de D. Afonso Henriques foi apresentado por José Matoso que mencionou a tradição da aclamação dos reis posicionados de pé, sobre o pavês (como foi a aclamação do próprio D. Afonso), utilizados em Navarra até finais da Idade Média, a partir do cerimonial descrito por Tácito e destinado aos chefes guerreiros das tribos germânicas. Matoso, *Op. Cit.*, 227-229. Sobre a crença de objetos simbólicos com poderes sobrenaturais, relacionados com o anúncio da morte de monarcas na península ibérica, podemos citar a *Campana del Milagro*, da cidade de Velilla, em Espanha. Segundo a tradição, o sino tocava espontaneamente vaticinando a morte de reis, como ocorreu em 1578, ano da morte de D. Sebastião e em 1579 «*quando los portugueses hicieron sus concertos contra el Rey D. Felipe nuestro señor para matarle, por impedir su sucesión en el reino de Portugal*» (Hierro, 1886, 75-78).

«Um desses mosteiros é o de Santa Cruz, da ordem dos Regrantes [...] Nele estão sepultados a maior parte dos reis e nele está pendente o escudo que se diz ter pertencido ao primeiro rei cristão de Portugal, que conseguiu pela primeira vez expulsar os sarracenos deste reino e aí fazer adorar a Cristo Nosso Senhor. É voz corrente que quando tal rei de Portugal atingiu o limite dos seus dias, este escudo, embora estivesse a muita distância dele, pendente neste mosteiro, caiu por terra, no que foi um sinal da morte do rei»⁹.

Outra versão do mito é descrita pelo erudito religioso Manuel Severim de Faria (1583/4-1655). Segundo este cronista, a associação da queda do escudo de D. Afonso Henriques com o falecimento dos reis é registada durante a batalha de Alcácer-Quibir (1578) que, ao resultar na morte de D. Sebastião, fez com que o escudo reagisse à fatalidade do acontecimento:

«O fundador deste mosteiro foi ElRey D. Afonso Henriques que está sepultado na capella mor da parte do evangelho aonde ElRey D. Manoel mandou meter conseruandose ate aquelle tempo seu corpo embalsamado em forma que o asentauão em hua cadeira aos officios divinos nas festas mais solemnes. Em hua capella da sanchristia se guarda inda seu escudo do qual dizem que estando pendurado cahia no chão em o dia que morria qualquer Rey deste Reyno, e que quando se perdeo a batalha de Alcácer cahio e se fez em pedaços»¹⁰.

A ideia da perpetuidade do Rei aplica-se à estratégia de manutenção e fortalecimento da monarquia portuguesa, a partir de D. Afonso Henriques, o que também se associa ao processo de sucessão defendido pelo jurista italiano Baldus de Ubaldis (1327-1400) através de sua tese sobre as duas coroas. Nesta haveria uma primeira coroa material, que seria transmitida ao novo rei, no ato da aclamação, complementada por uma segunda coroa invisível e perpétua, transmitida por Deus e pelo direito de descendência (KANTOROWICKZ, 1998, 205-206). Partindo desse princípio, as cerimónias do arrastar da bandeira e da Quebra dos Escudos – na tradição portuguesa¹¹ – e o Auto de Levantamento da Bandeira ou a Aclamação, enquanto

9 Cf. Nascimento, 1977, 250-251.

10 Faria, 1974, 100.

11 Rituais como a quebra dos escudos são identificados desde a Antiguidade e, durante a Idade Média, temos vários testemunhos de origem ibérica que mencionam a quebra de escudos pela morte de fidalgos de linhagem. A título de exemplo, a mesma cerimónia é registada no cerimonial quatrocentista dos reis de Aragão. Porém, em Portugal, somente com D. Manuel é que a cerimónia será sistematizada. Cf. Curto, 2011, 191-192.

ações cerimoniais, funcionam como elo na transição dos reinados, garantindo assim a ideia de continuidade da dinastia e da imortalidade do corpo político.

Tratando-se da cerimónia da Quebra dos Escudos, conforme observa Diogo Ramada Curto, a determinação de D. Duarte para que se cumprisse em Évora o luto pela morte de D. João I, em 1433, constitui-se como a primeira fonte histórica a associar essa ação ao «pranto pelo rei defunto e o dó e o sentimento dos povos»¹². Entretanto, é como parte da política cerimonial levada a cabo durante o reinado de D. Manuel I, como anteriormente referido, que a Quebra dos Escudos se constitui, de forma oficial, como uma das unidades principais do Auto do Pranto, juntamente com o arrastar da Bandeira (CURTO, 2011, 191). No *Livro do Regimento dos Vereadores e Oficiais da Câmara* (1502), também chamado *Livro Carmesim*, dois capítulos são dedicados aos funerais reais (Auto do Pranto) e à aclamação (Levantamento), nos quais fica evidente a importante função de agentes sonoros específicos. O primeiro refere-se ao levantamento da bandeira e à transferência do poder ao rei sucessor – antecedendo, portanto, as cerimónias pela morte do anterior – dividindo-se em duas ações: a comunicação da morte pelos sinos – sequenciada (no caso de Lisboa) hierarquicamente pelos da Sé, os da Igreja de São Vicente de Fora e, em seguida, os das demais igrejas, mosteiros e conventos da cidade, por toda a noite e, no dia seguinte, até antes da missa – e a aclamação do novo rei, através da reunião dos oficiais da Câmara e demais pessoas que, após cessar os toques dos sinos, deveriam seguir o cortejo a cavalo, com o alferes a empunhar a bandeira. O acompanhamento musical deveria seguir festivamente diante do alferes com «todas trombetas e manistrees que houver», seguidos por três vereadores empunhando varas. Na porta da Sé, o alferes deveria realizar o gesto do baixar e levantar a bandeira, bradando «Real, Real, Real pelo muyto alto e muito excelente e muyto poderoso principe Rei e Senhor [...]». Dirigia-se o cortejo até à porta do castelo, local onde se entregava a dita flâmula ao procurador da cidade que deveria ordenar para que a colocassem no lugar mais alto, até ao dia seguinte. Também eram previstos tiros

12 Determinava a carta de D. Duarte: «[...] que per todos seja tomado e trazido doo por ho de grandes virtudes muyto honrado, senpre vitorioso sem mingua ElRey meu senhor e padre cuja alma Deus aja, segundo allá poderes ver per hua carta ou traslado dela que ao corregedor dessa comarca mandamos que fosse levada, a qual na câmara dessa cidade lhe foy mandado que a fezesse publicar, e nos mandamos que a compraes todos como em ella he conteúdo, porque sede certos que muyto nós e todollos destes Reinos obrigados a mostrar por ele grande sentimento, e sua alma encomendar a nosso senhor Deus, e a sua muy grande fama e virtuoso nome acrecentar em toda cousa que bem podermos e por agora de quebrar escudo nem fazer outro chanto nom vos enbargees ataa os Xbij (17) dias do mês dou-tubro que vos encomendamos que façaes o saymento e doo por o dito senhor, o mais honradamente que bem poderdes». Carta DelRei D. Duarte ordenando o dó ou luto pelo falecimento de D. João I^o, e marcando o dia para a Quebra do Escudo. Cit. por Pereira, 1887, 39.

por todas as naus e navios, assim como dos «espingardeiros», em terra, sempre após a proclamação do brado¹³.

Sob o aspeto sonoro são destacados, no referido capítulo, algumas categorias correspondentes à prática sineira, com o anúncio público da morte dos monarcas; à prática musical, com o agrupamento constituído pelos trombetas e menestréis que acompanhavam o cortejo para o ato do levantamento da bandeira; à proclamação do brado; e à sonoridade bélica, com os tiros de artilharia dados em terra e mar (quando fosse o caso).

O segundo, denominado «capítulo do pranto», dedicado ao arrastar da bandeira e à quebra dos escudos, descreve os trajés, os gestos dramatizados da cerimónia e também a presença constante dos sons dos sinos. No início do cortejo iam a pé os dois juízes do Crime e um do Cível, portando escudos pretos erguidos à cabeça, seguidos pelo alferes, montado num cavalo coberto por um tecido preto, levando um pendão e uma bandeira da mesma lúgubre cor que deveria ter a parte inferior arrastada pelo chão. Seguiam também a pé os vereadores e o procurador com varas pretas e, atrás destes, os cavaleiros fidalgos e outras pessoas do povo. Eram definidos três sítios públicos de relevância na estrutura urbana e política da cidade, onde os dois juízes do Crime e um do Cível deveriam quebrar os escudos¹⁴.

Após a solenidade, retornavam os oficiais à casa da Câmara e dali seguiam para a Sé, onde seria realizada a Missa de *Requiem*, indicação que difere dos relatos posteriores, nos quais a missa acontece antes do início da primeira quebra. Novamente, é mencionado, no final do capítulo, os dobres dos sinos que deveriam ser dados desde as Vésperas até o final da missa (*Livro carmesim [...]*, 21v). Em Évora, a ação da quebra acontecia no adro da Sé, no meio da Praça Grande (Praça do Giraldo) e no Paço Real (Palácio de D. Manuel).

13 PT/AMLSB/CMLSB/CHR/0039/0004 – «Capítulo do faliçimento dos Reis». Chancelaria Régia, *Livro do Regimento dos Vereadores* (Livro Carmesim), 21v.

14 Frei Raphael de Jesus (1614-1693), cronista-mor do Reino, também descreve com bastante precisão a cerimónia da Quebra dos Escudos, identificando as funções dos oficiais e os três locais em Lisboa, onde realizavam o acto da quebra: «Ao Alferes da Cidade pertencia levar a bãdeira: aos Vereadores, varas pretas nas mãos: a dous Juizes do Crime, & a hum do Civel, o levarem sobre a cabeça os trez escudos, que com a relatada ordẽ se quebravaõ: O primeyro no taboleiro da See: o segundo no meyo da Rua Nova: o terceyro no campo do Rocio; porẽm não se fazia no mesmo dia o officio das honras; porque se dilatava por aquelle tempo, que era necessário para os requisitos delle, em rezão, de q se achavão presente as pessoas Reays, & a mayor nobreza do Reyno; & em tudo devia ser o acto Magestozo, polido, & magoado» (Jesus, 1683, 210-216).



Imagem 1: Sítios onde era realizada a cerimónia da Quebra dos Escudos, em Évora: 1 – Adro da Sé, 2 – Praça Grande (Praça do Giraldo); 3 – Paço Real (Palácio de D. Manuel).

As simbologias do escudo, da bandeira, dos sons provocados pela quebra e proclamação do pranto são mencionadas por Manuel de Sousa Coutinho, conhecido como Frei Luís de Sousa (1555-1632), ao descrever as cerimónias lisboetas por D. Manuel I, falecido em Lisboa a 13 de Dezembro de 1521: «ao quebrar de cada um sôa ãa voz alta e triste, lembrando ao povo que saiba sentir a falta de um senhor»; sobre os escudos: «que no seu governo foi valeroso escudo de suas terras»; e sobre o levantamento da bandeira: «contra os inimigos delas trouxe sempre bandeiras levantadas» (SOUZA, 1951, 30)¹⁵.

Outra fonte histórica com instruções para a realização do Auto do Pranto nas diversas cidades do reino, porém, seguida pelo Auto de Levantamento em que se posicionavam novos escudos nos lugares onde foram quebrados os antigos – como símbolo da continuidade – indica que após os festejos pela aclamação do novo

¹⁵ Também em Curto, 2011, 198.

soberano, os mesmos escudos eram cobertos de preto, em sinal de respeito pelo luto do governante anterior. O dito Regimento, escrito em 1656 na transição do reinado de D. João IV para o de D. Afonso VI, anexo a uma cópia do *Regimento da Cidade de Lisboa e Foral da mesma 1505-1517*, deixa em evidência a integração que deveriam ter as duas cerimónias, sendo o Levantamento realizado posteriormente à Quebra dos Escudos:

«Os estilos que ha nas exéquias de hum Rey defunto e na aclamação do Vivo, em as Cidades & Povos, donde não há Cortes são os seguintes - Primeiramente se ajuntara toda a nobreza e povo na Camara, e della sahiram em procissão diante irá o Alferes da cidade, se o ouuer, ou o Procurador della, com a Bandeira da Camara embrulhada em baeta arrastos; Seguilla haõ tres Menistros Mayores que não sejaõ da Camara, ou tres fidalgos, espacio hum do outro, com cada hum Seu escudo embarçado; E atrás irá o Governador e Officiais da Camara. O Gov.^{or} sem bastaõ e os officiais com varas pretas; hiraõ a praça do Pellourinho, e ahi o que diante for, quebrará o escudo que levar, com grande sentimento que cauzara ao Povo, e iram aoutra parte que se nomear, que mais publica for, e o segundo escudo se quebrará na forma do primr.^o e dahi iram a porta do Castello, se o ouuer, e quando não na parte que se nomear pera isso e se quebrará o terceiro, e assim se hiram recolhendo a Igreja, que for nomeada pera se fazer as exequias, as quais se faraõ nesse mesmo dia e dahi cada hum irá pera sua Caza»¹⁶.

Para a aclamação eram previstos três novos escudos, instalados em bancas de madeira (bofete), localizados no mesmo local da quebra:

«A aclamação se fara a outro dia, pondesse tres bofetes nas partes donde se quebrarão os tres escudos, nos quais se poram tres panos de Velludo, ou dasmasco uermelho e sobre elles tres escudos como os que se quebraram a ã cubra a tudo tres panos pretos, onde estará gente de guarda em q. Se puzerem, e tirem, que sera na conformidade q se quebraram. E este dia será com as melhors gallas que cada hum tiuer, e puder botar, com a bandeira da Camara aruorada, e ´se puder ser todos a cauallo melhor, e assim como cada hu for pegando no seu escudo dirá o que leuar a bandeira Real, Real, por El Rey Dom Affonço Sexto de Portugual com que se recolherão a Igreja, que pera isso esterá de festa donde se fará hum sermaõ da aclamação; E no fim de tudo se tornaraõ a outro dia a por de preto comprindosse as ordens e estilos que ha terras»¹⁷.

16 *Regimento da Cidade de Lisboa e Foral da mesma (1505-1517)*, Livro 40, 120 - 121.

17 *Regimento da Cidade de Lisboa [...]*, 120-121.

A ação de posicionar novos escudos para a aclamação não é mencionada nos relatos e crónicas setecentistas, ou mesmo oitocentistas, o que nos leva a especular se esse protocolo deixou, nalgum momento entre os séculos XVII e XVIII, de ser executado, ou se constituiu uma prática isolada. Verifica-se ainda no susodito texto que somente após os brados é que todos se deveriam dirigir à Igreja onde seria pronunciado o sermão da aclamação, situação diferente da que vemos, por exemplo, nas cerimónias eborenses realizadas pela aclamação de D. Afonso VI. Entretanto, não se verifica a precedência do Auto do Levantamento em relação ao Auto do Pranto, como prevê o Regimento de 1502, o que indica que as ordens dos protocolos se mantêm como era o costume.

Em Évora, através da carta dirigida à cidade, contendo as instruções protocolares para que se procedesse à aclamação de D. João II, em 1481, fica claro que era prática no reino comunicar, primeiramente, a morte do monarca e solicitar a realização dos ritos correspondentes às ações fúnebres¹⁸. Num segundo momento, solicitava-se os procedimentos para a realização da cerimónia do levantamento e, terminada esta, o retorno ao luto:

«Encomendamos e mandamos que façaes pelo dito nosso levantamento a cerimonia baixo scripta. Que vos juntees com os mais que poderdes de cavallo e andees com a bandeira dessa cidade per as ruas e partes della, a qual entregarees ao alferes se o hi ha ordenado e se nom a algua outra pessao que vos pera ello parecer pertencente, o qual alferes dirá alto nas praças, ruas e lugares mais principaaes della estas palavras que se seguem. Real. Real. Real. Pelo muito alto, muyto excelente e muyto poderoso S.^{or} ElRey dom Joham nosso senhor. E tanto que o dito alferes estas palavras asy acabar de diser direes todos cada vez e em qualquer lugar que as disser - Real - Real - Real. Três vezes, o que de asy comprides como devees confiamos que farees vollo agradeceremos e reeremos muyto em serviço. [...] E quando andardes com a bandeira nom trazeses doo per elrey meu padre pero acabado tornayo a tomar. Rey»¹⁹.

Ainda que a legislação manuelina sistematizasse os protocolos rituais destinados a essas cerimónias, era também prática das Câmaras do Senado utilizar como referência o que fora praticado em funerais e aclamações dos monarcas antecedentes, facto que vem reforçar a importância do registo desses eventos, pelos escrivães, em

18 «Bem sabees como vos já screpemos o falecimento delrey meu padre que Deus aja e a maneira por que ello aviees de teer e o que aviees de fazer». *Forma da Acclamação de D. João 2. Aviso das Cortes*. Cit. por Pereira, 1887, 2ª parte, 155-156.

19 Cit. por Pereira, 1887, 2ª parte, 156.

livros camarários. Na falta de um cerimonial específico, manuscrito ou impresso, que pudesse contribuir para uma maior difusão, pelo reino, dos ritos e consequentemente dos modelos sonoros, essa prática mantém-se até, pelo menos, o final do Antigo Regime. Em Évora, Simão Álvares menciona que, para alguns procedimentos relacionados ao Auto do Pranto por D. Manuel, utilizou-se como referência o que ficou registado num livro da Câmara sobre as cerimónias realizadas pela morte de D. João II, em 1495. A relação das cerimónias registada pelo referido escrivão serviu também como referência para o que se praticou na morte de D. João III e na aclamação de D. Sebastião, em 1557 (ESPANCA, 1964, 6-10). No *Livro das Exequias*, consta a indicação de que a realização dos protocolos rituais dedicados ao funeral de D. João IV, em 1656, deveria ser «na forma do estylo, que se observava na morte dos senhores Reys naturaes antepassados», e para os dedicados à aclamação de D. João V (1707) «tudo se fez na forma, q. fica lançado atraz neste Livro [...] na Aclamação do Rey D. Aphonso o Sexto, Cujo acto de aclamação do S.r Rey D. João o Quinto se fez com aquella pompa, q. foi possível» (*Livro das Exéquias*, 3, 16). O mesmo procedimento verifica-se também na documentação eclesiástica. Num dos *Livros dos Assentos* da Sé de Évora, nomeadamente, no registo da cerimónia da Quebra dos Escudos pela morte desse último rei, após o recebimento da carta enviada pelo Senado da Câmara, o cabido da Sé procurou os assentos «q se haviaõ feito por semelhante função nas mortes do Senhores Reys D. Pedro 2º e D. Afonço 6º emediatos antecessores do S. Rey D. João o 5º» (*Livro dos Assentos*, 42).

Interessa-nos então identificar, nos textos analisados, os modelos sonoros que foram fixados em registos camarários e eclesiásticos de Évora, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, e que indicam a relevância e a funcionalidade dos sons para a constituição das cerimónias aqui tratadas.

OS SONS DO LAMENTO

As primeiras manifestações sonoras destacadas por Simão Carvalho referem-se às práticas coletivas do pranto, com excessivos choros, cabeçadas nas portas e paredes, o depenar das barbas e cabelos, desmaios, indicando a permanência de uma prática medieval, com referências à Antiguidade Romana e até ao Antigo Testamento, em que a dor do luto era expressa publicamente, por diversos indivíduos, através da autoflagelação²⁰. Ramada Curto lembra os escritos de Garcia de Resende sobre a morte do príncipe D. Afonso, em 1491, e a tragédia do humanista Diogo de Teive

20 Sobre o exibicionismo no modo de prantear e as práticas de mortificação retratadas por autores do teatro neolatino, com referência aos modelos clássicos de Virgílio e Séneca consultar Curto, 2011, 197-198.

dedicada à morte do príncipe D. João, em 1554, obras que retratam um reduzido controle das emoções na expressão coletiva do luto dedicado a essas figuras reais (CURTO, 2011, 197-198). É também este autor que chama a atenção para as cerimônias fúnebres da monarquia portuguesa, entre os séculos XVI e XVII, enquanto momentos que contribuíram para o prolongamento de antigas práticas rituais de pranto coletivo – que Teófilo Braga identificou como «Imobilidade da Etiqueta» (BRAGA, 1995, 161) –, mesmo com as tentativas de um controle legislativo das emoções, proibindo determinados «modos de prantear» (CURTO, 2011, 196). De facto, em Évora era previsto na *Hordenação das carpinhas que se soham a fazer por hos finados*, de 10 de outubro de 1386, que «nenhua pessoa nom se carpa nem depene nem se rasque no rostro nem deem vozes nem gritos nem façam arroidos por os passados segundo se de maa costume husou achora», e ainda «que porque se nom husa nem costuma em outros reinos e provencias salvo tam solamente em estes»²¹. No espaço ibérico, a partir do século XVI, também encontramos, inseridas nas constituições sinodais espanholas, proibições a essas práticas, com a previsão de penalidades como a excomunhão ou a privação dos ofícios eclesiásticos²². Em Portugal, no século seguinte, as *Constituições Synodales do Bispado da Guarda* (1621), por exemplo, proibiam que nos acompanhamentos e enterramentos «se não consintam pessoas que vão dando vozes decompostas ou fazendo extraordinários e desordenados prantos»²³. Porém, como observa Varela, «La letra de las leyes debía influir muy poco en los comportamientos sociales» visto que, ainda que fosse uma prática proibida e associada aos gentios e ao povo, os «desordenados prantos» eram também expressos por membros da nobreza e, ao que tudo indica, eram prática ainda em princípios do século XVII (VARELA, 1990, 30).

Lembramos ainda que, segundo o padre João Baptista de Castro, no seu *Mappa de Portugal Antigo e Moderno* (1762), até à morte de D. João I, em 1433, era costume a contratação de carpideiras para chorar nos funerais régios em que o pranto, «se

21 *Extractos das Posturas Antigas da Camara D'Evora [...]*, 1885, I parte, 153. Certamente, tal determinação seguia os Estatutos camarários de Lisboa, de 1385, que já previa, ainda que sem sucesso, como verificamos, penalidades para práticas rituais fúnebres relacionadas com os costumes gentios: «Por q o Carpir e depenar sobre os finados he custume q desçence dos gentios, e he hua espeçia de Idolatria, e he contra os mandamentos de ds, Ordinham e estabelecem os sobre ditos q daqui endeante, em esta Çidade, ne depene, ne braade sobre alguu finado ne por el, ainda q seja padre, madre, filho ou filha, Irmão ou Irmã, ou marido ou molher, ne por outra ne hua perda ne morte, no tolhendo a qual qr q não traga seu doo e chore se quiser. E qual qr q o contrairo fezer pague Çinquenta libras pa as obras, e tenha o finado por oyto dias na Cassa; E que não teuer per hu pague seja degradado da Çidade e termho ataa merçe dElRey» (Oliveira, 1882, 276).

22 Sobre o pranto coletivo em Espanha consultar: Varela, 1990, 30-35.

23 *Constituições Synodales do Bispado da Guarda*, Livro III, cap. XIII, 171v.

executava com muito mayor excesso, e mayor numero de pranteadeiras, ou carpi-deiras, as quaes entre as lagrimas, e os gemidos misturava louvores do defunto» (CASTRO, 1772, tomo I, 446). É claro que essa não é a data que encerra tal prática nos funerais régios, como se deduz do relato das cerimónias, em Évora, pela morte de D. Manuel. Para os «louvores», entendemos tratar-se das chamadas endechas ou clamores, cantos à maneira de romances – que se constituem também como forma literária – em que aspetos relacionados com a vida e a morte de uma pessoa são cantados pelas mulheres *endechaderas*, durante os acompanhamentos fúnebres, verificando-se o seu uso em Portugal ainda durante os séculos XV e XVI. Tal prática, segundo Teófilo Braga, deriva de tradições fúnebres antigas, com variações em diversas localidades europeias, como os *Lamenti* e os *Triboli* de Nápoles, os *Atilidos* da Sardenha, os *Voceros* da Córsega e também, na América, com os *Areytos* dos tupis²⁴.

A 23 de dezembro de 1521, dia de «assaz lama» em que se realizou o Auto do Pranto por D. Manuel, reunida toda a comunidade eborense na praça principal da cidade, ouviram-se «muitos prantos com grandes choros, e palavras de tristeza, e door». Todos esses lamentos sonoros ocorreram, segundo o texto, durante a saída do cortejo dos oficiais da Câmara do Senado, em direção à Sé, tendo o oficial Francisco de Miranda seguido a cavalo, empunhando o estandarte que se arrastava pelo chão enlameado. Um «grande choro e pranto», após essa ação, é descrito pelo escrivão, o que também se verifica imediatamente à quebra do primeiro escudo «que foy feito em pedaços com grande grita e pranto». O segundo quebramento, realizado no meio da «Praça Grande» (Praça do Giraldo), foi feito com «grandíssimo choro, e alarido», também pelas mulheres que assistiam ao ato a partir das suas janelas, o que demonstra a associação dessa prática, quase sempre, com o público feminino. Seguindo o cortejo para o Paço Real, será nesse sítio onde as demonstrações do dó se intensificam, com gritos e «muy grandes choros, e prantos, e palavras doridas, e de magoa, e dando cõ as cabeças nas portas, e nas paredes, e depenando as barbas, e cabelos, e alguns ajoelhando e em desmaio, e desgosto do mundo» finalizaram assim, no relato, todo o cerimonial. Fica evidente, no texto escrito pelo escrivão

24 Teófilo Braga traça um panorama dos costumes funerários da Antiguidade em que cantos e danças fúnebres são identificados. Segundo o autor: «os romanos, referindo-se à Península hispânica, chamaram *Nénias*, equiparando-as às suas *Laudes*; esses cantos eram acompanhados de danças lúgubres com um caráter local, e Tito Lívio chamava-lhe *tripudiis hispanorum*. Sílio Itálico reconhece este caráter primitivo da *Endecha* nacional, chamando-lhe *barbara carmina*; no funeral dos Cipiões a cerimónia constava também dos *funebres ludi*. Diodo Sículo alude aos hinos guerreiros dos Lusitanos, antes de entrarem em batalha, análogos ao *barritum* dos Germanos; e depois da batalha, no funeral dos guerreiros cantavam-se as narrativas dos seus feitos, como conta Apiano do funeral de Viriato». In Braga, 1969, vol.1, 19-20. Sobre as Endechas em Espanha consultar: Varela, 1990, 30. Exemplos desses tipos de cantos fúnebres também podem ser identificados em Cabo Verde, nos chamados *tchôros*. Consultar Saraiva, 1998, 121-156.

da Câmara, a importância do relato desses elementos sonoros, com o objetivo de reforçar, no discurso textual, uma ideia de espontaneidade e descontrole na expressão de um sentimento afetivo que conectava os súbditos com o rei, utilizando-se o suplício corporal, ainda que a prática da autoflagelação pública, durante o luto, deveria ser evitada. A partir do século XVII, os relatos de funerais régios portugueses já não mencionam essa forma de comportamento, permanecendo, entretanto, a menção ao choro coletivo, durante a cerimónia da Quebra dos Escudos e após a missa de *Requiem* solene, durante o sermão fúnebre (DE PAULA, 2017, 231-232).

OS SONS DOS BRADOS

Na sequência dos ritos que constituem o funeral régio e a aclamação, outro elemento sonoro destaca-se durante essas cerimónias: o brado. Para a Quebra dos Escudos, o brado fúnebre era proclamado antes da quebra de cada escudo, consistindo em «Hua pratica com poucas palavras em q dava a entender ao povo o q.¹⁰ deviaõ sentir a morte de hum Rey taõ pio»²⁵. Em Évora, o brado registado por Simão Álvares demonstra que a padronização de um texto mais reduzido não se verifica, conforme identificado nos relatos de cerimónias posteriores. O escrivão transcreve o texto proclamado pelo licenciado e juiz João de Barros, momento em que primeiro são exaltadas as virtudes do monarca e depois há a convocação para a lamentação e o choro coletivo:

«Snõres: O muy alto, e poderoso, e muito Excelente El-Rey D. Manoel nosso Snõr he falecido da vida deste mundo, cujas excelentes virtudes, e de grande memoria a todos sam notórias, e de quam grande perda todos reconhecemos, porque em seus dias nos manteve sempre em muita justiça, e paz, e fez sempre muitas merces, e a todos muito benigno e manso; e por morte de tam excelente Rey, e Sñor, todos devem fazer grande sentimento, e dóo, e grande pranto em memoria das merces recebidas» (ESPANCA, 1964, 8).

Prática similar é também identificada no Auto do Pranto realizado em Évora pela morte do D. Pedro II, em janeiro de 1707, segundo registo no *Livro das Exequias*. O brado proclamado antes da quebra de cada escudo pelo jovem vereador Nicolau de Brito Botelho, então Juiz de Fora, convocou o povo eborense a chorar pelo rei defunto:

«Esta he a p.¹³ accção, em q. o amor Eborense testemunha a falta de seu Monarcha e mostra o Sentim.¹⁰ q. a mesma lhe deixou sendo tanto p. sentida da morte de hũ Rey, q. q.¹⁰ mais diminuia na mag.¹²; acrescentava no amor de seus vassalos, Conservando os com o amor

25 *Livro dos acordãos* – PT/ASE/CSE/C/002/Lv007, 131v

de Pay, e não de Principe Magestozo. Esta tão Saudoza auzencia devemos os Luzitanos eternam.¹⁶ lamentar fazendo de nossos olhos huã fonte, ou hum caudozo rio de Lagrimas; chorando successivam.¹⁶ esta falta: Chorai povo a falta do Vosso Rey» (*Livro das Exéquias*, 15).

A partir principalmente dos relatos das cerimónias da Quebra dos Escudos por D. João V, é comum encontrar a utilização de um texto mais reduzido e padronizado – «Chorai nobres, chorai povo, a morte do vosso rei [...]» – notando-se, nalguns casos, pequenas variações e o brado «Ouvide, olvide, olvide» proclamado por um pregoeiro, à semelhança do que se praticava na aclamação. Em 1762, por exemplo, o beneficiado da Patriarcal João Baptista de Castro (1700-1775), em seu *Mapa de Portugal Antigo e Moderno* faz a seguinte descrição:

«[...] voltado hum pregoeiro para o povo, dizia tres vezes em voz alta: *Ouvide, ouvide, ouvide*. Logo o primeiro Vereador dizia estas palavras, que levava escritas: *Choray, povo, choray a morte do vosso Rey, que vos governou com justiça, e amor de pay*» (CASTRO, 1762, Tomo 1, 447).

Na sequência do brado fúnebre, podemos ainda destacar outra sonoridade resultante da quebra dos três escudos e também das varas dos oficiais da Câmara, no final da terceira quebra. Feitos em madeira, os escudos levavam pintadas as armas do monarca e podiam ser lançados ao chão ou eram fracionados num pilão posicionado em cada um dos três sítios previstos. As varas pretas, construídas igualmente em madeira, eram quebradas por quem as levava e de seguida lançadas também ao chão, ação que simbolizava o fim do reinado²⁶.

Para a aclamação, o registo das cerimónias por D. Afonso VI em Évora, deixa claro a sequência de brados que deveriam ser proclamados em tais circunstâncias, «segundo costume antigo destes Reynos». O primeiro – «Ouvide, ouvide, ouvide, estais atentos» – proclamado pelos quatro reis das armas, chamava a atenção dos assistentes para ouvir as seguintes palavras, ditas em alta voz pelo Governador: «Real, Real, Real pelo muito alto e muito poderoso S.r Dom Afonso Sexto Rey de

26 Esses gestos são destacados nos seguintes relatos: «E subindo o escudo sobre a cabeça, o deixava cahir em terra, e se quebrava. Com as mesmas circunstancias se repetia a mesma cerimonia pelos outros Vereadores, levantando ao mesmo tempo o povo grandes clamores, e prantos». Castro, op. cit., 447; Quebra dos Escudos por D. João IV em Évora: «Lançando os pedaços em terra, deraõ os Vereadores, e mais ministros da justiça, e Cidadãos da Cidade com as varas em terra, e as quebraraõ todos, que com os Lamentos do Povo fazia o mais horroroso, e Lugubre estrondo que se pode imaginar». *Livro das Exéquias* [...] f. 4; Quebra dos Escudos por D. Pedro II: «tirou o Vereador Luiz Barreto Zagallo de Seixas o escudo da mão do escrivão do povo, e logo quebrado elle quebraraõ igualm.¹⁶ todos os cidadãoens, e ministros e Juizes dos officios as suas varas pretas, q. todos levavaõ dando com ellas em o chaõ». *Livro das Exéquias* [...], f. 17-17v.

Portugal (Livro das Exequias, 7-7v)». «Real» era a forma castelhana de «arraial», uma reminiscência da tradição germânica em que os reis eram eleitos e que se conservou por algum tempo nas monarquias das Astúrias e de Oviedo. Vestígio dessa tradição, o brado «Real, Real, Real [...]» deriva dos clamores que saudavam o novo rei, após a sua eleição (COSTA, 1914, 59). Esse era repetido pelos oficiais da Câmara, pelo Cabido e novamente pelos Reis de Armas, seguido por todo o povo com gritos de «Viva!».

OS SONS «BRÔNZEOS»

A comunicação pública da notícia da morte de D. Manuel, em Évora, através dos sinais dados pelos sinos da Sé e posteriormente pelas demais instituições religiosas (como previsto no Regimento de 1502), não é mencionado por Simão Álvares no seu registo sobre as cerimónias realizadas na cidade. Entretanto, a ausência dessa informação não significa que esse protocolo não foi seguido, uma vez que as relações das cerimónias destinadas aos monarcas que lhe sucederam indicam os toques dos sinos como uma ação imprescindível. Esses toques possuíam diferentes funcionalidades durante a ação cerimonial sendo, no caso do Auto do Pranto, o primeiro sinal sonoro a comunicar publicamente a morte da pessoa real – como já referimos –, mantendo-se durante todos os processos rituais, articulando-se com os seus protocolos e, por fim, marcando o término da cerimónia através do seu silenciamento. Em 1598, realizaram-se na mesma cidade, com toda a solenidade própria do ato, as cerimónias pelo falecimento de Felipe I e o Levantamento por Felipe II. O registo dessas cerimónias, fixado no *Miscellaneas de noticias historicas. Selleccion de lembranças, noticias, etc.*, relata a notícia da morte de Felipe I, falecido a 13 de Setembro, notícia que chega à cidade de Évora no dia 22 do mesmo mês, através de um ofício régio enviado à Câmara. Conforme os protocolos burocráticos, cabia a essa instituição informar oficialmente o Arcebispo para que fossem tomadas, no âmbito religioso, as devidas providências. D. Teotónio de Bragança (1578-1602) determina então que fosse realizado os dobres de todos os sinos da Sé e demais igrejas e mosteiros da cidade, o que se verificou também nos três dias seguintes²⁷. A indicação do uso total dos sinos da Sé estava associada à hierarquia dos dobres fúnebres, com o acionamento do número de instrumentos (do maior para o mais pequeno) correspondentes à posição social do morto, prática que se verifica em Évora até pelo menos princípios do século XX.

27 *Miscellaneas de noticias históricas [...]*, s/d, 272. Ainda que não mencionado na relação, após os sinais dados pelos sinos, certamente a comunicação pública da morte foi concretizada através da saída do bando pelas ruas da cidade, nos dias antecedentes a esses atos.

Conforme registado no *Kalendário dos toques dos Sinos*, cópia de um formulário joanino feito a partir do modelo romano, para Pessoa Real, Prelado e Pontífices tangiam-se todos os sinos e os sinais poderiam ter início a qualquer hora, após o recebimento da notícia da morte²⁸. Tomemos como exemplo o falecimento de D. João V, em Lisboa, a 31 de Julho de 1750, e a receção da notícia em Évora no dia 8 de agosto. Estando D. Miguel de Távora, então Arcebispo, na sua quinta em Valverde, próxima à cidade alentejana, após ouvir os sinais fúnebres, dirigiu-se de seguida para o seu Palácio onde recebeu a carta de D. José a comunicar a morte do Fidelíssimo Rei e a solicitar que fossem feitos, por sua alma, todos os sufrágios costumeiros. Enviou então o Arcebispo um comunicado a todas as comunidades religiosas eborenses para que continuassem os sinais por três dias, e que também fossem dados mais sinais na cerimónia da Quebra dos Escudos²⁹, o que foi cumprido conforme se constata no Livro de Receitas e Despesas da Sé. Foram gastos 8.640,00 réis com os trinta e seis sinais que foram dados, durante três dias, pelos sineiros, desde a chegada da notícia da morte (*Livro de Receitas e Despesas* – Lv060, 26v). Para a Quebra dos Escudos, cerimónia realizada a 26 de agosto, confirmado o dia da cerimónia, conforme registado no Livro dos Assentos:

«Ordenouç q se dobrassem todos os sinos desde q se finalizassem as completas do dia 25 vespora do dia determinado, athe o meyo dia do seguinte em cujo tempo porderião acabar todos os actos de quebram.¹⁰ dos escudos nos logares costumados da cidade»³⁰.

Foram então realizados um total de doze sinais, dados na véspera e no dia da cerimónia, conforme estava previsto, o que custou mais 2.880,00 réis ao Cabido da Sé (*Livro de Receitas e Despesas* – Lv060, 26v). Esses sinais eram constituídos pelo número de dobres que variavam de seis a sete, em cada sino, lembrando que, no caso de morte dos monarcas, todos os sinos das torres, do maior para o menor, alternadamente, iniciavam o seu dobre, finalizando o sinal após o silenciamento do último sino (*Altissonancia Sacra* [...], 1769, 208-209). Essas informações indicam o

28 «Pello Prelado, Pessoas Reais, Pontífices e Conegos se dobraõ todos os Sinos excepto a Garrida q. nestes toques não faz figura; [...] a diferença q.e as trez Dignidades prim.ras das Pessoas asima declaradas He poder dobrar-se a toda a hora q.e se receber a noticia, e os Conegos he depois dos Off.os Divinos acabados». *Kalendário dos Toques dos Sinos* [...], [19].

29 «Mandou Sua Excellencia que se continuassem os sinaes por três dias, e os das Collegiadas, a que acompanhavaõ todos os Conventos dos Religiosos da Cidade; o que também se fez na seria função do quebramento dos Escudos feita pelos Camaristas, e nos dous das Exequias». *Relação das Exequias, que se fizeraõ na Sé Metropolitana de Evora* [...], 214v-215.

30 Os dobres dos sinos da Sé e demais Igrejas da cidade deram início às quatro horas do dia antecedente, conforme registado no *Livro dos Assentos* – Lv008, 42-43.

processo para a realização dos sinais fúnebres para pessoa Real, a partir de modelos protocolares pré-estabelecidos especificando, inclusivamente, o número de sinais dados através dos sinos, nessas situações, e o custo dessa ação para o Cabido, sendo o valor para cada um dos sinais de 240,00 réis.

Também a fundição de sinos específicos, normalmente de maiores dimensões, para uso nas cerimónias relacionadas com as pessoas reais e outras autoridades, indicava a hierarquização social representada, no plano sonoro, a partir do acionamento desses instrumentos. Segundo nos informa o autor do manuscrito *Antiguidades modernas: e novidades antigas*, por ocasião da morte da rainha consorte D. Maria Sofia de Neuburgo, a 4 de agosto de 1699, o Arcebispo D. Fr. Luiz da Silva manda fundir na claustra da Sé o sino Nossa Senhora do Anjo. Entretanto, fundido por Matheus Ruiz, conforme se lê nas legendas do próprio instrumento, a sua sagração ocorreu apenas no dia 9 de Março de 1701, pelo Bispo de Missenia D. Fr. Domingos Barata (*Antiguidades modernas [...], s/d, 36*). A associação desse sino com os funerais solenes é confirmada no formulário dos toques da Sé de Évora, ainda na transição do século XIX para o XX, que previa:

«Há 3 classes de dobres: Da roda pequena; da 2ª roda; e da roda grande. Os da roda pequena são feitos com os sinos = de Nossa Senhora da Conceição, de Santa Barbara, de Prima, de Nossa Senhora do Carmo e de Santa Cruz. Os da 2ª roda são feitos com os ditos sinos e mais os de S. João. Os da roda grande são feitas com todos os sinos supra mencionados, e mais o sino de N. Senhora do Anjo. Os dobres de roda grande só teem logar pelo fallecim.to de pessoas de posição elevada. Os de 2ª roda por lavradores de meia tijella, beneficiados da Sé e mais eclesiásticos: os da roda pequena por pessoas de baixa condição» (*Toques dos sinos na Se d'Évora, [c. 1894], 1*).

Se para a morte dos monarcas eram previstos dobres fúnebres durante toda a cerimónia, o Regimento de 1502 previa a sua interrupção, e de todas as ações de luto, no dia em que seria realizada a cerimónia da aclamação, momento em que os dobres eram substituídos pelos repiques festivos em honra do novo rei³¹. A exigência dos repiques nessa função fica evidenciada nas cartas trocadas entre a Câmara e o Cabido da Sé tratando, «na forma do estillo praticado nas Aclamações dos mais Senhores Reis deste Reyno», dos protocolos para a aclamação de D. José I, ocorrida em Évora a 7 de Setembro de 1750. Em resposta à Câmara, o Cabido

31 «E no dia seguinte atee saimte de missas em pero tamto que a çidade ffor juntar na câmara Vereadores precuador Juízes E ofiçiaees fidalguos cavaleyros E povoo çesaram todos os sinos de dobrar E tamjer. E a dita cidade sahira com seu pendam E bandeira na mão de seu alferez a cavallo E todos com elles a cavallo». Chancelaria Régia, Livro do Regimento dos Vereadores (Livro Carmesim), 21v.

da Sé informou que os repiques dos sinos, dados inicialmente pela mesma e em seguida pelas demais igrejas da cidade, teriam início a partir do meio-dia, mas por ser também, no mesmo dia, Vésperas da Natividade de Nossa Senhora, os toques para esta função seriam dados uma hora mais cedo. Essa observação era necessária para que houvesse tempo de realizar as Vésperas e para que, às três horas, o Cabido estivesse pronto para receber os oficiais da Câmara para a realização do *Te Deum*, o que acabou por ocorrer somente às quatro horas. Conforme registou o Cabido em seus Assentos:

«Em o dia 7 de 7^{bro}. de 1750 o detreminado p.^a o acto da Aclamação; tanto q deo meyo dia se principaraõ a Repicar os sinos; pelas duas horas se principio a tocar o sino p.^a Vesperas q tocou athe as duas e meya, em q se principiaraõ e diçeraõ entoadas [...] Pelas quatro horas chegou o Senado com solene acompanhamo; vindo todos montados em bem ajaezados cavallos» (*Livro dos Assentos* – Lv008, 45-46).

A partir desse momento, após a proclamação do brado em diversas partes da cidade, também é referido, nos Assentos, os repiques constantes dos sinos como forma de avivar a alegria dos súbditos eborenses, antes da retomada do luto coletivo pelo rei D. João V.

OS SONS BÉLICOS

A imprescindível presença militar, responsável não somente pela imposição e manutenção da ordem, mas também pelo acionamento, durante os rituais fúnebres e de aclamação, de sons de natureza bélica, ainda que nem sempre mencionada nos relatos, estava determinada desde o Regimento de 1502, conforme já referido. A relevância dos sons bélicos nesses rituais pode ser identificada nalgumas cerimónias eborenses. Porém, para uma compreensão mais pormenorizada dos momentos em que esses sons são acionados, é preciso analisar os relatos de cerimónias realizadas noutras cidades, considerando, inclusive, períodos distintos. Isso porque, em Portugal, a normatização do cerimonial militar, sobretudo o dedicado às honras fúnebres, se dá somente a partir do reinado de D. João V, mesmo assim, sem especificar todos os pormenores rituais. Também relevante nesse processo foram as alterações na organização do exército português, entre os séculos XVII e XVIII. Durante a Guerra da Restauração (1643) deu-se a primeira organização do Exército permanente, com a divisão em três escalões: o exército de Linha, as tropas auxiliares e as Ordenanças. A partir de 1707, definiu-se a divisão do exército em Regimentos, não mais em Terços, e constituiu-se a Artilharia,

responsável, na maior parte dos casos, pelas salvas nas cerimónias (SOUSA, 2008, 15; SELVAGEM, 1991, 464 e 466).

Dos eventos eborenses aqui analisados, encontramos poucas informações sobre a presença militar e as salvas dadas durante a Quebra dos Escudos e a Aclamação. Destacamos a Quebra dos Escudos por D. João IV (1656), sobre a qual o escrivão da Câmara de Évora Lourenço de Bairros Andrade faz apenas menção aos Terços da Ordenança e Auxiliares que ficaram dispostos em alas, desde a Praça do Giraldo, onde então se localizava a Câmara do Senado, até a porta do Paço Real, incluindo a Sé, sítios onde era realizada a quebra de cada um dos três escudos (Imagem 1). Não são mencionados os disparos, mas somente as «caixas destemperadas» que eram tocadas pelos soldados, durante o cortejo (*Livro das Exequias*, 3). Embora constatada a ausência de informação sobre os sons bélicos, a análise de outras cerimónias como as realizadas por D. João V, em Viana da Foz do Lima, indica que ao final da quebra do terceiro escudo, foram dadas salvas por dois batalhões de Infantaria³². Essa ação vai ao encontro das exigências para a cerimónia da Quebra dos Escudos por D. José I, referenciadas no ofício real expedido para o Governador das Armas do Funchal, esclarecendo que os disparos deveriam ocorrer não somente ao final da última quebra, mas em «cada parte aonde está o Theatro em que se quebra o Escudo». Também são exigidos os disparos pelas fortalezas, com intervalos, desde a saída do cortejo da Câmara até à noite³³.

A notícia das cerimónias por D. João V em Évora, registadas num manuscrito setecentista anónimo intitulado *Triste e Alegre cidade de Évora*, indica uma situação peculiar em que uma autoridade militar, como forma de protesto, impede os disparos dados pela artilharia, conforme exigia o protocolo sonoro da Quebra dos Escudos. Seis companhias de soldados a cavalo encontravam-se na cidade, mas neste período o Conde D. Francisco Xavier Rafael de Menezes (1711-17??), 6º Conde de Ericeira e então Governador das Armas do Alentejo, não pôde participar nas cerimónias por achar-se doente³⁴. Foi então convocado, como «empréstimo» para substituir o dito governador, o capitão mais velho das companhias, que se prontificou a empunhar o estandarte, o que logo foi recusado pelos vereadores. Esses decidiram que essa função seria da responsabilidade do vereador mais velho Francisco de Macedo e Siqueira (*Livro das Exequias*, fl. 14). Indignado com tal decisão, reagiu o capitão,

32 *Quebra dos «reais escudos» efectuados na vila de Viana da Foz do Lima*. BA – 54-X-6, 45.

33 *Mappa que Se remeteu ao Ex.mo e R.mo Sn.r Bispo Como Governador das Armas [...]*, Livro 286, s/d, 59.

34 Francisco Xavier Rafael de Menezes, 6º Conde de Ericeira era neto de Francisco Xavier de Menezes (1673, 1742), 4º Conde de Ericeira.

ordenando, segundo o cronista, a não participação de seus soldados e, aos artilheiros, não darem nenhuma salva:

«Pois como Vossas Senhorias assim o detrimião nam mando hir os soldados nem tão pouco a ordenança. E assim se ficou athe darem conta a Sua Magestade. Tinhão os Senhores Vereadores mandado vir artilheiros para atacarem as pessas de artilharia e mandou o tal capitão afundilas na terra para não darem salva» (*Triste e Alegre Cidade de Évora*, 2001, 30).

Para a aclamação, retrocedemos ao registo feito pelo escrivão Lourenço Bairros de Andrade sobre as cerimónias eborenses para D. Afonso VI que descreve com pormenores toda a ação servindo, inclusive, como referência para as cerimónias de aclamação realizadas posteriormente, como as de D. João V e D. José I. Conforme o seu relato, foram posicionados os Terços das Ordenanças e Auxiliares na «Praça Grande», antes da saída do cortejo. As salvas foram dadas durante os deslocamentos até a Sé e demais pontos em que se repetia o brado e, após esse, durante o «Viva» geral (*Livro das Exequias*, 5v-7v). Para a aclamação de D. José I, mais uma vez nos dá notícia o autor anónimo de *Triste e Alegre cidade de Évora*: «não houve salva por os soldados a não deraõ nem nenhum pareceo na função como envergonhados porque não fizeraõ cazo delles» (FONSECA, 2001, 33). A ausência dos militares e consequentemente das salvas estava associada ao impedimento pelos oficiais da Câmara, da condução da bandeira pelo capitão dos regimentos, ocorrido dias antes na cerimónia da Quebra dos Escudos. Tal fato ilustra uma disputa de poder que utiliza a privação do som no ritual, nesse caso do som bélico, como forma de se impor, nesse ato, a autoridade de quem foi contestado.

Através das informações supracitadas, é possível concluir que os agrupamentos militares desempenhavam, sob o ponto de vista do aspeto sonoro, um papel relevante na condução dos ritos e reforçavam simbolicamente o poder militar da Coroa. Para a Quebra dos Escudos, faziam-se disparos em momentos específicos do ritual, ou seja, no final da quebra de cada escudo, e outros eram dados pela artilharia e pelas fortalezas, com intervalos³⁵, desde o início da cerimónia até o final do dia. Para a aclamação, os disparos deveriam acontecer durante os cortejos até aos sítios especificados e até ao final do último brado.

35 O militar Bento Gomes Coelho especifica em seu tratado *Milicia pratica e manejo da Infantaria* (1740), que após o recebimento da notícia da morte, pelos Governadores e, através destes, pelas instituições militares do reino, deveriam ser dados, a partir dos sítios fortificados, disparos com intervalos de um quarto de hora, por tempo de três dias e os soldados que montassem guarda, durante esse período, deveriam manter as armas abatidas (Coelho, 1740, 398-399).

OS SONS MUSICAIS

Sobre a prática musical nas cerimónias aqui analisadas, destacam-se dois momentos em que a música é utilizada, nos rituais, como um importante recurso sonoro: os cortejos pelas ruas das cidades e as ações litúrgicas realizadas no interior da Sé como forma de legitimar a sacralidade do poder dos monarcas. Para essas últimas ações, destacam-se a realização da missa de *Requiem*, integrada nos rituais da Quebra dos Escudos, e o *Te Deum*, integrado nos rituais da Aclamação. Cabia às instituições de poder da cidade, nomeadamente a Câmara do Senado, o Cabido da Sé e a organização militar executar todo o programa ritualizado, com agrupamentos musicais vinculados a essas instituições a conduzir as ações e a reforçar a espetacularidade dessas cerimónias.

Para a Quebra dos Escudos, identifica-se o uso das «caixas destemperadas», normalmente empunhadas pelos soldados, que serviam para marcar, em cadência de marcha, os passos dos cortejos. Antes do início da primeira quebra, o cortejo que saía da Câmara seguia de forma hierarquizada em direção à Sé, onde, após a acomodação das autoridades, era realizada a missa de *Requiem*. Essa era uma ação que constituía a seqüência de ritos da Quebra dos Escudos, mas não possuía um caráter tão solene como as exéquias reais de corpo ausente, realizadas dias depois. Estas exigiam uma preparação muito mais sofisticada para a realização do Ofício de Defuntos, da Missa de *Requiem*, das Absoluções – e conseqüentemente uma música que acompanhasse a solenidade dessas ações.

Em 1521, Simão Álvares, faz uma referência bastante sucinta sobre a missa realizada em Évora, como uma das ações da Quebra dos Escudos por D. Manuel I, mencionando apenas que «se disse com muita devaçam, e sentimento hua missa de requies, com hum responso pola alma do dito Snõr», o que sugere que a missa e o responsório pós-missa foram recitados e não cantados (ESPANCA, 1964, 7). Isso não quer dizer que, nesse momento, não houvesse religiosos cantores ao serviço da Sé. Segundo o Cônego José Augusto Alegria, desde o final do século XIV é possível identificar presbíteros e bacharéis responsáveis pela celebração das missas, por administrar sacramentos e servir no coro (ALEGRIA, 1973b, 18). É possível ainda, considerando os estudos do cônego e posteriormente os de João Pedro Alvarenga (2015, 3-21), identificar o processo de desenvolvimento da atividade musical da Sé, ao longo dos séculos XVI e XVII, inclusivamente a introdução da polifonia para os momentos de maior solenidade. Verificando-se o aumento das rendas do bispado de Évora, em princípio do séc. XVI, é o próprio rei D. Manuel que demonstra, em carta enviada ao Bispo D. Afonso de Portugal, o interesse na presença de músicos cantores para as festas e dias solenes do ano, o que será concretizado pelo Infante D. Afonso, filho de D. Manuel, ao «aumentar o culto diuino e ornamento de todas

as cousas delle procurando mais cantores e os melhores q' podia aver», e incluir a contratação de charamelas³⁶. Também fulcral para esse processo será a contratação do compositor espanhol Mateus de Aranda (c.1495-c.1548), para assumir as funções de mestre de capela da Sé de Évora, em 1528, para além da elevação, em 1540, da Diocese da cidade a Arquidiocese, sob a governança do Cardeal Infante D. Henrique. Esses acontecimentos terão impacto no cerimonial da Sé e consequentemente em toda a sua atividade musical. Entretanto, mesmo após o concílio tridentino, a substituição do breviário eborense pelo romano, a partir de 1570, e a presença de Manuel Mendes e o seu importante contributo para o desenvolvimento da polifonia eborense – revelando nomes como Duarte Lobo, Manuel Cardoso, Filipe de Magalhães e Estevão Lopes Morago – continua a predominar, no contexto da missa de *Requiem* da cerimónia da Quebra dos Escudos, até à primeira metade do século XVIII, a prática do cantochão, conforme previsto no *Cæremoniale episcoporum*³⁷. Já o responsório pós-missa poderia ser tratado polifonicamente.

Para as cerimónias da Quebra dos Escudos pela morte de D. João IV, em 1656, o escrivão Lourenço de Bairros de Andrade indica apenas que o Deão Theotonio Manoel e seus acólitos disseram «huma missa cantada em voz baixa, que oficiava o Cabbido em voz também baixa». Entretanto, o responsório «pós-missa» foi em canto de órgão, o que evidencia a clara distinção entre as duas práticas (*Livro das Exequias*, 4). Para as cerimónias por D. Pedro II, em 1707, «se cantou huã missa em voz baixa oficiada pelo Cabido, q. presente estava», mas constata-se para as cerimónias por D. João V o tratamento polifónico do responsório cantado após a missa (*Livro das Exequias*, 15 & 20). Conforme o registo nos Assentos da Sé, essa distinção fica evidente, pois deveriam ser convocadas as autoridades eclesiásticas para cantar a missa e o mestre de capela para o «Responso q se deve cantar a vozes no fim da Missa na forma praticada em semelhantes ocaziões» (*Livro dos Assentos –PT/ ASE/CSE/C/0021Lv008*, 42). Coube ao padre Inácio António Celestino, então mestre de capela, a composição do referido responsório³⁸. Segundo Ernesto Vieira (1900, vol.

36 P-EVp – Ms. CIX/2-8, nº. 83. Documento transcrito por José Alegria e publicado nas notas ao «Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses de José Mazza» (1944/45). *Separata da Revista Ocidente*. Lisboa, 54. Também em Alegria, 1973b, 25.

37 «In Missis, & officis defunctorum, nec organo, nec musica, quam figuratam vocant, utimur, sed cantu firmo». Cf. *Cæremoniale episcoporum*, 1600, Livro I, cap. XXVII, 51-52. As observações do mestre de cerimónias da Patriarcal António Rodrigues Lages, vai ao encontro da supracitada determinação: «Na Igreja Catholica Somt.e podemos assinalar as vozes fúnebres, as do Sinaes; porq. A Igreja usa destes, e os ordena, e naõ outros instrumentos músicos nos funeraes, porq. tanto os prohiibe, como não bem os tolera». *Altissonancia Sacra [...]*, 1769, 207-208.

38 Inácio Antonio Celestino exerceu as funções de mestre de capela da Sé de Évora entre 1736 e 1765. Cf. Alegria, 1973a, 128. Antes dessa função, Celestino havia ocupado também os cargos de capelão da

1, 275), havia no arquivo da Sé um inventário do ano de 1819 no qual aparece, entre as obras listadas do mestre de capela, um *Memento* a doze vezes. Podemos, portanto, conjecturar ser esse o responsório executado pela alma de D. João, mas infelizmente tal obra, até o momento, não foi localizada no susodito arquivo, nem mesmo aparece no catálogo organizado pelo Cónego Alegria. Conforme salienta o *Rituale Romanum*, era vulgar cantar-se o *Libera-me*. Porém, no contexto ibérico, parece ter havido uma flexibilização no que respeita à escolha do responsório tratado polifonicamente, como verificamos no *Cantum Ecclesiasticum* de Filipe de Magalhães, o qual indica o responsório *Memento mei Deus* a quatro vezes, ou a obra de Manuel Cardoso que inclui, no final de sua *missa pro defunctis* (1648), também a quatro vezes, o responsório *Ne Recordaris*³⁹. Esses responsórios integravam o Ofício de Defuntos, mas eram utilizados nos rituais de encomendação da alma e absolvição, de forma autónoma, com o acréscimo de seções do *Kyrie* e do *Requiescat*.

Tratando-se da Aclamação, havia a previsão do acompanhamento musical dos cortejos, à semelhança da Quebra dos Escudos, mas com um repertório que representasse o carácter festivo do evento. Para o Levantamento de D. João III, iam adiante dos Reis de Armas quatro atabaleiros, notando-se a ausência das trombetas que «nam se poderão achar em tal tempo, porem ellas sam muy necessárias, e pertencentes para o tal auto» (ESPANCA, 1964, 9). A observação do escrivão demonstra o esforço da cidade em cumprir, dentro de suas possibilidades, os protocolos sonoros em conformidade com a solenidade da cerimónia. Simão Álvares faz referência a uma missa oficiada a mando do Cabido, no interior da Sé, sem mencionar o *Te Deum* usualmente executado (ESPANCA, 1964, 9), podendo tratar-se aqui de uma generalização do escrivão, ou mesmo indicar a possibilidade de realização de uma missa.

Já a Aclamação de Afonso VI teve, no acompanhamento, tambores e charmelas e o *Te Deum* foi executado «com grande música e solenidade» (*Livro das Exequias*, 7). Para a Aclamação de D. João V, não há grandes informações sobre a música que acompanhou o cortejo dos oficiais da Câmara, mas para a de D. José I, o acompanhamento, segundo o escrivão da Câmara, foi precedido por «dous pretos cada hũ com sua trombeta tocando» (*Livro das Exequias*, 24). Essa informação é importante para demonstrar a participação de músicos escravizados nesses eventos, o que se verifica desde o século XVI. Jorge Fonseca, nos seus estudos sobre a presença de escravizados em Évora, na centúria quinhentista, chama a atenção para a utilização, pelos municípios do Distrito, de músicos negros que eram alugados a particulares para desempenharem serviços de interesse público como obras,

Fábrica da Igreja e Reitor, e mestre da claustra (Alegria, 1973b, 91-92).

39 *Livros de Varios Motetes [...]*, 1648, 81v-82.

limpeza ou para participarem em atos como as saídas dos bandos e a animação em festejos⁴⁰. Entretanto, um estudo sobre essa temática, contemplando a cidade de Évora nos séculos seguintes, ainda precisa de ser realizado.

Da prática do *Te Deum* na Aclamação de D. João V, conforme os *Acordãos* da Sé, cantou-se o hino que, sucedido por uma «oração dilatada», cantada pelo Deão e em seguida pela Capela da Sé que cantou «huma letra», sobre a qual não há nenhuma especificação (*Livro dos acordãos* – Lv007, 132v). Essa referência indica a existência de dois momentos musicais que poderiam suceder ao *Te Deum*: uma oração cantada em cantochão e outra obra musical que receberia o tratamento polifónico. As etapas desta função, nos *Acordãos*, encontram-se bem descritas no relato da Aclamação de D. José I:

«Apeandoce todos entraraõ p.^a a Igreja e a porta da p.^{te} de dentro estava o R.^{do} Cabb.^o e toda a mais comunidade com cruz, e ceroferários e tanto q o Senado chegou a porta se entoou o Te Deum Laudamus, q proceguio a Capella da musica com toda a solenidade q cantou emq.^{to} processional.^{te} hia p.^a a cappella mor. [...] acabado de se cantar o Te Deum em o peda(?) do Altar dice os versos e orações *pro gratiorum actione* o Sr. Deão Segundo o Ceremonial dos Bispos, e tirando a cappa se sentou no seu lugar com o R.^{do} Cabb.^o e a Cappella da muzica cantou hua cantata novam.^{te} composta pelo M.^e da Cappella q principiou com huma bem ajustada Sonata e proceguio á muzica cantando a letra seguinte do livro 1º dos Reys = *Certe videtis quem elêgit Dominus quoniam non sit similis illi in omni populo. Et clamavit omnis populus, et dit: Vivat Rex* = Acabada de cantar esta cantata sahio todo o acompanhamento p.^a o adro da Igre.^a, e a nobreza se seguia o R.^{do} Cabb.^o da parte direita, e os ministros da esquerda, e a Camara em último logar» (*Livro dos acordãos* – Lv008, 46 e 46v).

Podemos identificar nessas etapas a receção, pelo Cabido, dos oficiais da Câmara, momento em que se dá início ao *Te Deum* cantado, enquanto o mesmo Cabido seguia, em procissão, em direção à capela-mor. É curioso a inexistência, no arquivo da Sé, de manuscritos musicais anteriores ao reinado joanino em que o *Te Deum* aparece tratado polifonicamente, o que sugere que o hino, em muitas ocasiões, deveria ter

40 Jorge Fonseca identifica gastos da Câmara de Montemor-o-Novo, em 1518, com um escravizado para tanger o tamboril na festa de Nossa Senhora da Visitação e outros que «tangeram as pélas» na procissão de Nossa Senhora de Agosto. Fonseca, 2005, 46-48. Sobre a presença dos negros em Portugal, inclusivamente em procissões e peditórios consultar: Tinhorão, 1988. Sobre a presença de escravizados músicos nas saídas dos Bandos e nas procissões de *Corpus Christi* consultar De Paula, 2019, 94-95. Dos estudos sobre escravizados em Évora, no ambiente conventual e monástico, e sobre a Irmandade do Rosário dos Pretos de Évora - ativa entre o início do século XVI e princípio do XVIII - consultar Conde, 2016 e Lahon, 2012.

sido cantado em cantochão. O manuscrito mais antigo é uma cópia do *Te Deum* de Domenico Scarlatti, a 8 vozes e órgão, mas não temos como identificar exatamente o momento de sua incorporação no repertório da Sé, ou outras informações relacionadas com a sua execução em Évora.

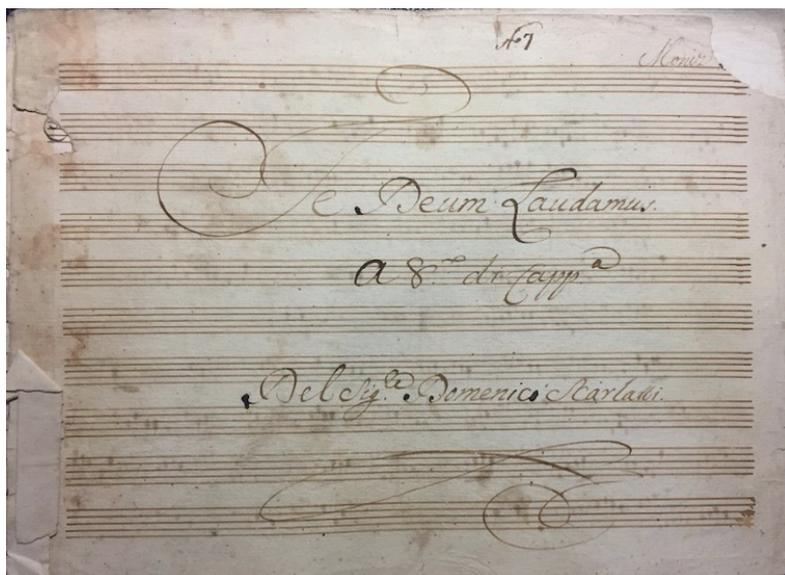


Imagem 2: Frontispício do *Te Deum Laudamus / a 8 di Capp.a / Del Sig.re Domenico Scarlatti* custodiado no Arquivo da Sé de Évora⁴¹.

João Pedro Alvarenga identifica, incluindo a cópia eborense, cinco cópias existentes em Portugal e notícias, através do *Breve rezume de tudo o que se canta en cantochão, e canto de orgão pellos cantores na santa igreja patriarca* de sua possível execução em Lisboa, no ano de 1721 (ALVARENGA, 1997/98, 127-132)⁴². Era natural que o repertório da Patriarcal, principalmente relacionado com os eventos mais solenes e da autoria de compositores de renome, fosse também executado noutras capelas portuguesas, como aqui se verifica, associando obras específicas às formas representativas de poder. Anos mais tarde, após a chegada do compositor napolitano

41 P-EVc – Te Deum n.º 32 (SATB, SATB, org). Localiza-se na parte superior do manuscrito, à direita, a palavra «Moniz», o que pode ser uma indicação de posse. Entretanto, entre os músicos da Sé, atuantes durante o século XVIII, não foi identificado nenhum músico com esse apelido.

42 Te Deum, Dó maior, SATB, SATB, org, Lisboa, Patriarcal, [1721?]: P-EVc - Te Deum n.º 32; P-G 92; P-Lf198/3; P-Ln MM 2320; P-VV Mç. CXIII no 6. Alvarenga, 1997/98, 127, 128 & 132. Também em Cardoso, 2019, 75-77.

David Perez para assumir, em Lisboa, as funções de *Mestre de Suas Altezas Reais*, em 1752, é possível identificar em vários acervos portugueses cópias de algumas de suas composições que foram utilizadas por outras capelas musicais, como em Évora. A partir desse período, foram incorporadas no repertório da Sé, de sua autoria, algumas tipologias de *Te Deum*, como o *Te Deum Laudamus a 4, e Organo*, o *Te Deum Laudamus A 8 Voci, e Organo* e o *Te Deum Laudamos a 4 vozes com Violinos Trompas e Violloncello*⁴³, o que pode indicar o uso dessas obras conforme o grau de solenidade das cerimónias que exigiam a execução do hino.

Na sequência dos ritos, seguiu uma oração recitada ou cantada pelo Deão (como referido na Aclamação de D. João V), retirada do Cerimonial dos Bispos e a execução, pelos músicos, de uma cantata precedida por uma sonata, compostas para a ocasião, pelo mestre de capela. O texto foi retirado de um dos versos do livro de Samuel – «*Certe videtis quem elégit Dominus quoniam non sit similis illi in omni populo. Et clamavit omnis populus, et dit: Vivat Rex*»⁴⁴ – e não no livro dos Reis, como mencionado no relato. Mais uma vez, foi responsabilidade do Padre Ignacio António Celestino compor as obras referidas no Assento. Infelizmente, também não foi localizada no arquivo da Sé a supracitada cantata e sua respetiva sonata, o que seria um raro exemplo eborense deste tipo de obra, para além de ser também um dos únicos exemplos musicais que utiliza o citado texto.

A SONORIDADE RITUAL

A partir da análise dos eventos ocorridos em Évora no contexto das cerimónias da Quebra dos Escudos e da Aclamação, podemos observar a relevância das categorias sonoras aqui tratadas que aparecem frequentemente citadas nas fontes históricas. Temos utilizado esta abordagem de estudo sobre a Sonoridade Ritual com o propósito de analisar a funcionalidade de sons específicos no quadro de um evento histórico. Essa abordagem permite-nos compreender as formas com que essas categorias são acionadas, quem as controla, em que situações e de que forma

43 P-EVc – Diversos – 160. Integra esse mesmo conjunto mais três versões do *Te Deum Laudamos a 4 vozes com Violinos Trompas e Violloncello*: a primeira com acréscimo de dois oboés e viola, mas a faltar a parte do violoncelo; a segunda, uma versão reduzida para órgão e 4 vozes, com a parte do órgão diferente das outras versões; a terceira que é exatamente igual a anterior (para órgão e 4 vozes), mas que, conforme consta no frontispício, pertenceu à Ordem de São Domingos.

44 «Vedes já a quem o Senhor escolheu? Pois em todo o povo não há nenhum semelhante a ele. Então jubilou todo o povo, e disse: Viva o rei!» (Samuel, livro I, cap. 10). Refere-se ao momento em que Samuel, considerando a indicação divina, apresenta Saul como novo rei de Israel.

elas interagem, simultaneamente ou não, nos rituais cívicos, militares e religiosos de grande protocolo (DE PAULA, 2017). É essa interação sonora simultânea que passo agora a analisar.

Para os «sons brônzeos», temos os toques dos sinos acionados desde o início até o final das cerimónias, mas não de forma desarticulada das outras categorias. Ainda que a complexidade desse estudo, por falta de fontes mais específicas, contribua para a dificuldade do entendimento pormenorizado dos protocolos, alguns documentos trazem luz às formas com que a prática sineira, por exemplo, se articulava com a prática musical⁴⁵. Conforme determina o *Kalendário dos toques dos sinos*, durante a missa de *Requiem*, os dobres dos sinos eram dados desde o Intróito até ao final da *Sequentia*. Durante a elevação da hóstia e do cálice, eram dadas as «badaladas à elevação», silenciando os instrumentos durante o Ofertório, o *Sanctus*, o *Agnus Dei* e a Comunhão, retornando depois os dobres durante toda a Absolvição⁴⁶. Porém, conforme o relato do mestre de cerimónias da Patriarcal António Rodrigues Lages, durante a missa de *Requiem* da cerimónia da Quebra dos Escudos por D. João V, realizada em Lisboa, os dobres cessaram no início da missa pontifical, foram dadas apenas as três badaladas à elevação, mas os dobres retornaram durante a absolvição, momento em que o responsório pós-missa, conforme já mencionado, normalmente era tratado polifonicamente⁴⁷. Verifica-se, pois, em qualquer uma das duas situações, a articulação com os protocolos do ritual e a sobreposição das duas categorias: «brônzea» e musical.

45 Para os estudos musicológicos, a partir do capítulo *Townscape-Soundscape*, publicado por Reinhard Strohm no seu livro sobre a música na cidade de Bruges, durante a Idade Média, temos as primeiras abordagens sobre a interação de outras categorias sonoras com a prática musical – com destaque para os toques dos sinos que ordenavam o ritmo da vida urbana – e a relevância dessas categorias na constituição da paisagem sonora da cidade. Consultar Strohm, 1985, 1-9. Essa abordagem irá incentivar estudos posteriores sobre a chamada Musicologia Urbana. Cf. Carter, 2005, 53-66. Na perspetiva dos estudos sobre *Historical Soundscapes* e da utilização das categorias sonoras aqui tratadas como parte das demonstrações de piedade e propaganda, durante o Antigo Regime, consultar Fisher, 2014.

46 «A Missa de Defuntos He depois da Noa, se dobraõ os Sinos todos athe á Sequentia, antes do Evangelho botão-se a baxo dando-se as badeladas a Elevação e estando ás Oraçoens no fim da Missa se dobraõ outra vez q.^{do} a Absolvição, e Estaçoens se as houver, e se dobrão athé o Prelado se assistir chegar a Sacristia». *Kalendário [...]*. 18v.

47 «Depois começou a fazer sinaes fúnebres em quanto não chegava à S. Igr.^a Patriarcal A Sinatoria Comitiva, que vinha fazendo a costumada cerimonia na morte dos Reis de Portugal de quebrar os Escudos Reaes em sentimento. E chegando à S. Igr.^a Patr. esperou o Senado p.^a assistir à Missa, pela alma do mesmo S.^r Rei D. João V por quem se fazia aquella comemoração. Esta Missa foi cantada pontificalmt.^e em a Basilica Patriarcal por hum Monsen. Mitrado, e tanto q. principiou, cessaraõ os Sinaes. Á Elevaçam se deraõ três badal.^s. No fim da Missa se fes outro Sinal fúnebre, q. acompanhou toda a Absolviçam». *Altissonancia Sacra [...]*, 1769, 327.

Tratando-se da aclamação, conforme registou António Rodrigues Lages no seu manuscrito *Altissonancia Sacra Restaurada* (1769), fica claro que os repiques dados pelas torres sineiras da cidade de Lisboa, nas cerimónias por D. José, sobrepunham outros sons que se escutavam durante os deslocamentos do monarca, durante os «Vivas» dados após o brado e também durante o *Te Deum*⁴⁸. Entretanto, para a análise da sonoridade ritual da cerimónia da Aclamação, utilizarei a descrição da cerimónia por D. Afonso VI, reproduzida em Évora no dia 23 de Novembro de 1656. A relação do «Auto de Levantamento» demonstra claramente como a sobreposição dessas três categorias, entre outros sons, causou um impacto sonoro de carácter festivo, próprio para honrar o novo rei, nos sítios da cidade determinados para essa função:

«E logo hia a Camera e Cidade tambem a cavallo, levando no meio ao ditto Governador Luis de Mesquitta Pimentel: e hiaõ todos (fl.7) com requissimos vestidos collares e ioyas de ouro/ em forma que representavaõ hum Auto de grande alegria, disparando, e dando cargas os Terços dos Auxiliares, e o da Ordenança; e tocando as Charamellas, e tambores, e repicandosse os sinos em todas as Igrejas da Cidade fazia tudo hum muito alegre estrondo. E assim nesta forma caminharãõ pera a Sê desta Cidade, onde o Cabbido os estava esperando na forma ordinaria. E depois de faserem oração cantaraõ alguns versos do Hymno, Te Deum Laudamus com grande musica, e solenmidade Tocaraõ as charamellas, Repicaraõ os sinos fazendose todas as demonstraçoens de alegria que a Igreja costuma, Rezando suas oraçõens de graças, sahio todo este acompanhamento por sua ordem ao Adro da Sê por huma parte, e por outra o Cabbido onde os quatro Reys de armas em huma voz, segundo costume antigo destes Reynos disserãõ alta, e inteligivelmente: ouvide, ouvide, ouvide, estai attentos. E logo o ditto governador com voz bem alta e inteligivel disse, Real, Real, Real pelo muito alto e muito poderoso S.r Dom Afonso Sexto Rey de Portugal. E logo a Camera, e Cabbido disserãõ as mesmas palavras, as quaes tornaraõ a repetir os Reys de armas com todo o Povo com grandes vivas e neste tempo se tangerãõ as charamellas e repicaraõ os sinos, [...] e nesta forma sahio todo este acompanhamento por toda esta Cidade, cujas Ruas, e Praças estavãõ com todo primor armadas e as janellas alcatifadas; e caminharãõ à Praça do peixe, onde com as mesmas ceremonias, e palavras se repetio tudo o Referido. E logo foraõ a Porta nova onde se tornou a repetir o mesmo sempre com grandes vivas do Povo. E dahi foraõ à Praça grande onde estavaõ os Terços, e Repettiraõ os Reys de armas as dittas palavras, ouvide &c. Logo o Governador disse Real &c e tornando repetir os Reys de armas com o Povo, deraõ carga os Terços. E dahy foraõ à Porda de Moura, onde tornaraõ com as

48 «Neste feliz dia tiveram muito, que repicar os nossos Sinos de huma, e outra Torre, e todos os da Cide publicando a desejada Aclamaçam o que se fez, dando os Vivas, ou ao Te Deum quando chegaraõ à S. Igreja Patriarchal». *Altissonancia Sacra* [...], 1769, 334.

mesmas ceremonias repetir tudo o Referido. E tornando â Praça grande ultimamente ao pê da Camera disseraõ ultima vez os Reys de armas, ouvide &c e o Governador, Real &c, e Repettio o Povo com grandes vivas as mesmas palavras, e tocarã as Charamellas, e os Tambores, e deraõ salva os Terços fazendosse em tudo hum Auto de grandissimo Lusimento e alegria» (*Livro das Exequias*, 3).



Imagem 3: Sítios onde foram proclamados, em Évora, o brado pela aclamação de D. Afonso VI, em 1656: 1 – Sé de Évora, 2 – Praça do Peixe (Largo do Sertório), 3 – Porta Nova (Largo Luís de Camões), 4 – Praça Grande (Giraldo), 5 – Portas de Moura, 6 – Praça Grande (Giraldo).

Os sons bélicos caracterizados pelos disparos dos terços militares, a música do cortejo com charamelas e tambores, o *Te Deum* cantado na Sé e os brados, juntaram-se aos constantes toques dos sinos de todas as igrejas da cidade, replicando um programa sonoro pujante que, obrigatoriamente, deveria ser reproduzido em todas as cidades e vilas do reino como forma de afirmar o poder real, reforçar a subserviência dos súbditos mais distantes e garantir a permanência de controle desses territórios. Contemplar apenas uma das categorias apresentadas para realizar uma análise sobre a paisagem sonora da cidade, durante qualquer evento histórico, não nos permite uma compreensão total, em termos sonoros, desse mesmo evento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise da Sonoridade Ritual das cerimónias da Quebra dos Escudos e da Aclamação, realizadas em Évora, entre 1521 e 1750, foi possível identificar a funcionalidade de vários elementos sonoros, associando-os com os momentos rituais que constituíam essas mesmas cerimónias. A divisão da análise em três períodos distintos permitiu-nos observar as transformações ocorridas nos protocolos relacionados com o funeral régio e com a sucessão dos monarcas portugueses – desde as iniciativas manuelinas ao cerimonial joanino – como os comportamentos sociais para o cumprimento do luto, para as cerimónias do pranto e para a celebração da aclamação; o silenciamento, nos registos, de outras categorias sociais que integravam esses eventos; a hierarquização das ações, expressas também no plano sonoro, revelando uma experiência sensorial coletiva determinada e controlada pelas instituições de poder da cidade. Este estudo evidenciou também a relevância dos escrivães camarários e eclesiásticos no quadro do registo das cerimónias, fixando importantes informações protocolares relacionadas com o aspeto sonoro, as quais serviram como modelo para cerimónias posteriores, uma vez que não foram produzidos cerimoniais portugueses específicos, quer em manuscrito, quer em impresso, que incluíssem essas informações. A partir desses registos, tornou-se necessário categorizar as tipologias sonoras presentes nessas cerimónias e identificar as suas formas de articulação e simultaneidade ritual, nomeadamente os «sons do lamento», verificando a permanência, ainda nos anos vinte do século XVI, de expressões físicas do pranto, através da autoflagelação pública e dos gritos e choros; nos rituais, os «sons dos brados», colocando em relevo a voz proclamada como um importante elemento sonoro para a comunicação coletiva; os «sons brônzeos», presentes no quotidiano citadino e ouvidos nas cerimónias, com funções rituais específicas; os «sons bélicos», representando a exaltação do poder militar, através da coerção sonora; e os «sons musicais», como parte das ações artísticas civis e militares, executados nos espaços exteriores (nas ruas e praças da cidade), e religiosas, com destaque para a função desempenhada pela capela musical da Sé, tanto na missa de *Requiem* como no *Te Deum*. O estudo aqui apresentado sobre a sonoridade ritual das cerimónias eborenses no contexto da Quebra dos Escudos e da Aclamação, possibilitou ainda, no âmbito do projeto PASEV, a criação de representações sonoras desses eventos, as quais estarão disponíveis para todos na plataforma digital do projeto.

FONTES MANUSCRITAS

Arquivo da Sé de Évora

Livro dos Acordãos – PT/ASE/CSE/C/002/Lv007.

Livro dos Assentos – PT/ASE/CSE/C/0021Lv008.

Livro de Receitas e Despesas – PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv060.

Te Deum – nº 32.

[*Tê Deum*] Diversos– 160.

Toques dos sinos na Se d'Évora (c. 1894) - PT/ASE/CSE/FSE/G/001/Mç001.

Arquivo Distrital de Évora

Livro das Exequias – Livro 170.

Arquivo Municipal de Lisboa

Chancelaria Régia, Livro dos regimentos dos vereadores e oficiais da Câmara (Livro Carmesim)

– PT/AMLSB/CMLSB/CHR/0039/0004.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Kalendário dos Toques dos Sinos – PT/TT/MSLIV/2404.

Arquivo Regional e Biblioteca Pública da Madeira

Mappa que Se remeteu ao Exmo e R.mo Snr. Bispo Como Governador das Armas e aos mais Adjuntos no Governo p.a mandarem praticar, o q hé estillo no dito das Reais Exéquias e Aclamaçoenz. ABM-CMF – Exéquias e Aclamações dos Reis de Portugal (1750-1854), Livro 286, s/d.

Regimento da Cidade de Lisboa e Foral da mesma (1505-1517) – ABM-CMF – Livro 40.

Biblioteca Nacional de Portugal

Miscellaneas de noticias historicas. Sellecção de lembranças, noticias, etc. BNP – COD 8570.

Biblioteca Pública de Évora

Antiguidades modernas: e novidades antigas ou Coleção de notícias curiosas tiradas especialmente das memorias da Sé d'Evora – PT/BPE/Cod. CI-I-10.

O que se praticou na cidade de Évora na morte de El Rei Dom Manoel – PT/BPE/ Maniz. Cod. 75, n. 18.

BIBLIOGRAFIA IMPRESSA

- ALEGRIA, J. A. (1973a) – *Arquivo das músicas da Sé de Évora – Catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALEGRIA, J. A. (1973b) – *História da Escola de Música da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALVARENGA, João Pedro (1997/98) – Domenico Scarlatti, 1719-1729: o período português. In *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa.
- ALVARENGA, João Pedro (2015) – On performing practices in mid to late 16th century Portuguese church music: the cappella of Évora Cathedral. In *Early Music*. Oxford: Oxford University Press, vol. 43, p. 3-21
- BRAGA, Teófilo (1969) – *História da Literatura Portuguesa – Idade Média*, Edições Vercial, vol. 1.
- BRAGA, Teófilo (1995) – *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 3º ed.
- BRANDAM, Fr. Francisco (1672) – *Monarchia Lusitana, que contem a historia dos vltimos vinte & tres annos delRey Dom Dinis. Offerecida ao Serenissimo Principe Dom Pedro N. S. Regente, & Governador destes Reynos, &c*. Lisboa: Officina de Joam da Costa.
- CARDOSO, José Maria Pedrosa (2019) – *O grande Te Deum setecentista português / The eighteenth-century Portuguese Grand Te Deum*. Lisboa: BNP-CESEM.
- CARTER, Tim (2005) – El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana. In Bombi, Andrea; Carreras, Juan José; Marín, Miguel Ángel – *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Valencia: Universidad de València.
- CASTRO, Pe. João Bautista de (1762) – *Mappa de Portugal Antigo, e Moderno*, Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 2º ed., Tomo 1.
- Cæremoniale Episcoporum Jvssv Clementis VIII. Pont. Max. nouissimé reformatum. Omnibus Ecclesijs, præcipue autem Metropolitanis Cathedralibus & collegiatis perutileac necessarium* (1600). Romae: Ex Typographis linguarum externarum.
- COELHO, Bento Gomes (1740) – *Milicia pratica e manejo da Infantaria offerecido a ElRey N. Senhor D. João V por Bento Gomes Coelho, Cavalleiro Professo da Ordem de Christo, Ex Governador das Ilhas de Cabo Verde, e Terra firme de Guiné*. Lisboa Occidental: Officina de Antonio de Sousa da Sylva, tomo II.
- CONDE, Antónia Fialho (2016) - O quotidiano na clausura feminina eborense e a presença de população escrava: a fronteira entre o servir das portas adentro e das portas afora no período moderno. In *Revista Portuguesa de História*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 35-53. ISSN: 0870.4147, DOI: https://doi.org/10.14195/0870-4147_47_2.
- Constituições Synodaes do Bispado da Guarda, impressas por mandado do Ill.mo e Reverend.mo Sen.r Dom Francisco de Castro Bispo da Guarda e do Conselho de Sua Magestade* (1621). Lisboa: Pedro Crasbeeck Impressor del Rey.

- COSTA, António de Sousa Silva Lobo (1914) – O Rei – estudo inédito. In *Anais das Bibliotecas e Arquivos de Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, vol.1, nº 1.
- CURTO, Diogo Ramada (2011) – *A Cultura Política no Tempo dos Filipes*. Lisboa: Edições 70.
- DE PAULA, Rodrigo Teodoro (2017) – *Os Sons da morte: estudo sobre a sonoridade ritual e o cerimonial fúnebre por D. Maria I, no Brasil e em Portugal (1816-1822)*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Tese de doutoramento.
- DE PAULA, Rodrigo Teodoro (2020) – Nos pregões da Fama: “ouvir” os Bandos a partir dos relatos históricos luso-brasileiros (sécs. XVIII e XIX). In Lessa, E. (ed.); Moreira, P. (ed.); De Paula, R.T. (ed.) – *Ouvir e escrever Paisagens Sonoras. Abordagens teóricas e (multi)disciplinares*. Braga: CEHUM – Universidade do Minho, p. 85-102.
- Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses de José Mazza com prefácio e notas do Pe. José Augusto Alegria*. Separata da Revista Ocidente (1944/45). Lisboa: Tipografia da Editorial Império, Lda.
- Extractos das Posturas Antigas da Camara D'Evora, Documentos Historicos da Cidade de Evora* (1885). Évora: Typographia da Casa Pia, 1ª parte.
- FARIA, Manuel Severim de (1974) – *Viagem em Portugal 1604-1609-1625*. Serrão, Joaquim Veríssimo (coord.). Lisboa: Academia Portuguesa de História.
- FISHER, Alexander J. (2014) – *Music, Piety, & Propaganda. The Soundscapes of Counter-Reformation Bavaria*. Oxford: Oxford University Press.
- FONSECA, Jorge (1997) – Os Escravos em Évora no Século XVI, In *Colecção Novos Estudos Eborenses – 2*, Évora: Câmara Municipal de Évora.
- FONSECA, Jorge (2005) – *Os escravos de D. Teodósio I, Duque de Bragança*. Separata da Revista Callipole. Vila Viçosa: Câmara Municipal, nº 13.
- FONSECA, Teresa, (estudo e transcrição) (2001) – *Triste e Alegre Cidade de Évora. Testemunho de um anónimo do século XVIII*. In *Colecção Novos Estudos Eborenses – 5*. Évora: Câmara Municipal de Évora.
- HIERRO, D. Jerónimo L. de Ayala y del (1886) – *Las campanas de Velilla. Disquisición histórica acerca de esta tradición aragonesa*. Madrid: Librería de Fernando Fé, p. 75-78.
- JESUS, Fr. Raphael (1683) – *Monarchia Lusitana parte setima contem a vida de ElRey Dom Affonso o Quarto por excellencia o Bravo*. Lisboa: Na Impressão de Antonio Craesbeeck de Melo, parte VII, livro V, capítulo I.
- KANTOROWICKZ, Ernest (1998) – *Os dois corpos do Rei: Um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 205-206.
- LAHON, Didier (2012) - Da redução da alteridade a consagração da diferença: as irmandades negras em Portugal (séculos XVI-XVIII). *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História* 44. <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/6002>
- MATOSO, José (1990) – *Fragmentos de uma Composição Medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, p. 227.

- NASCIMENTO, Aires Augusto (1977) – Livro de Arautos. De «Ministerio Armorum», Script anno MCCCCXVI ms. Lat. 28. J. Rylands Library (Manchester). In *Estudo Codicológico, Histórico, Literário, Linguístico*. Lisboa: [s.n.]. [Consult. 15 de agosto 2021]. Disponível em: <http://purl.pt/702/1/index.html#/1/html>.
- OLIVEIRA, Eduardo Freire de (1882) – Elementos para a História do Município de Lisboa, Lisboa: Typographia Universal.
- PEREIRA, Gabriel (1887) – *Documentos Historicos da Cidade de Evora*. Évora: Typographia Economica de José d Oliveira.
- Relação das Exequias, que se fizeraõ na Sé Metropolitana de Evora, pela alma do Muito Alto, Poderoso, e Fidelissimo Rey de Portugal D. João V. Nosso Senhor: As quaes mandou fazer o Excellentissimo, e Reverendissimo Senhor D. Fr. Miguel de Tavora. Prelado da mesma Metropolí*. BNP – H.G. 30035 P.
- ROLDÃO, Filipa (2017) – *A memória da cidade: escrita e poder em Évora (1415/1536)*. Évora: CIDEHUS. ISBN: 9782821897267.
- SARAIVA, Maria Clara (1998) – Rituais funerários em Cabo Verde: permanência e inovação. In *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº 12. Lisboa: Edições Colibri.
- SELVAGEM, Carlos (1991) – *Portugal Militar: Compêndio de História Militar e Naval de Portugal desde as origens do Estado Portucalense até o fim da Dinastia Bragança*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SOUSA, Fr. Luís de (1951) – *Anais de D. João III*. Com prefácio e notas do Prof. M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, vol.1, 2.ª edição.
- SOUSA, Pedro Marquês de (2008) – *História da Música Militar Portuguesa*. Lisboa: Tribuna da História.
- STROHM, Richard (1990) – *Music in late medieval Bruges*. Oxford: Oxford University Press.
- TINHORÃO, José Ramos (1988) – *Os Negros em Portugal: uma presença silenciosa*. Lisboa: Editora Caminho.
- TRONI, Joana Leandro Pinheiro de Almeida (2012) – *A Casa Real Portuguesa ao tempo de D. Pedro II (1668-1706)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Tese de doutoramento.
- VARELA, Javier (1990) – *La muerte del Rey. El ceremonial funerário de la monarquia española (1500-1885)*. Madrid: Ediciones Turner.
- XAVIER, Ângela Barreto; CARDIM, Pedro (2006) – *D. Afonso VI, o Vitorioso*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Este livro inscreve-se numa temporalidade moderna, do século XVI aos tempos de oitocentos, e nele escrevem-se textos em que Évora atravessa todos os séculos. As cerimónias religiosas, os sons pela morte e aclamação do rei ou a banda no coreto durante uma visita real, o espectáculo da ópera, o carnaval e as folias, assim como músicas arquivadas são documentadas e estudadas. Conventos, ruas e praças, os palcos de rua, as capelas nas igrejas, os salões de música e de baile, as salas de espectáculo, são um ponto de partida para uma cartografia dos sons de Évora.



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
SERVIÇOS DE CIÊNCIA E COOPERAÇÃO



ISBN 978-989-755-688-3



9 789897 556883