

Cristina Isabel Videira Fernandes

***O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal
no final do Antigo Regime: a Capela Real e a
Patriarcal entre 1750 e 1807***

Vol. I

Dissertação preparada sob a orientação do Prof. Doutor Rui Vieira Nery
e submetida à Universidade de Évora
para a obtenção do grau de Doutor em Música e Musicologia

2010

Cristina Isabel Videira Fernandes

***O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal
no final do Antigo Regime: a Capela Real e a
Patriarcal entre 1750 e 1807***

Vol. I

185 553




Dissertação preparada sob a orientação do Prof. Doutor Rui Vieira Nery
e submetida à Universidade de Évora
para a obtenção do grau de Doutor em Música e Musicologia

2010

© Cristina Isabel Videira Fernandes, 2010



Tese realizada com o apoio da FCT e do FSC no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio (co-financiamento do POCI 2010)

**Ciência. Inovação**
2010 Programa Operacional Ciência e Inovação 2010
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Resumo

A dissertação tem como objectivo analisar o sistema de produção e difusão da música sacra na Capela Real e na Igreja Patriarcal de Lisboa entre a morte de D. João V (1750) e a partida da família real para o Brasil (1807). A promoção da Capela Real ao estatuto de Patriarcal em 1716, obtida por D. João V junto da Santa Sé, constitui uma especificidade singular no panorama europeu ao proporcionar a fusão da Capela Real (instituição paralela à das restantes cortes do Antigo Regime) com o sumptuoso cerimonial inspirado pelo modelo da Capela Papal. Com a excepção dos cinco anos que precederam o Terramoto de 1755 (marcados pelo forte investimento de D. José na ópera), a dimensão espectacular do ritual religioso na Capela Real e na Patriarcal – a funcionar em igrejas separadas entre 1755 e 1792 — foi a principal estratégia de representação simbólica do poder régio até ao final do Antigo Regime e teve um impacto profundo na sociedade portuguesa. A partir de uma extensa quantidade de documentação de arquivo inédita, de fontes litúrgicas e musicais e de relatos fornecidos por cronistas da época e viajantes estrangeiros, a tese aborda o percurso histórico da Patriarcal e das várias Capelas Reais dependentes da monarquia, a sua articulação em rede com outras igrejas e conventos, a sua organização interna, as actividades e o estatuto sócio-profissional dos músicos (portugueses e italianos), o sistema de formação musical, o cerimonial litúrgico e áulico, aspectos relacionados com as práticas performativas e a recepção da música sacra.

Abstract

The production system of sacred music in Portugal at the end of the Old Regime: the Royal Chapel and the Patriarchal Church between 1750 and 1807

Abstract

The dissertation aims to analyse the system production and diffusion of sacred music within the Royal Chapel and the Patriarchal Church between the death of king D. João V (1750) and the departure of the royal family to Brazil (1807). The promotion of the Royal Chapel to Patriarchal in 1716, strategically achieved by D. João V's negotiations with the Holy See, is a singular feature in the European context of the time. It caused the blend of the Royal Chapel model (similar to other court's chapels of Old Regime Catholic monarchies) with the sumptuous ritual of the Pope's Chapel in Rome. With the exception of the five years before the 1755 Earthquake (marked by the huge investment in opera made by D. José), the spectacular dimension of liturgy at the Royal Chapel and at the Patriarchal — divided into two separate churches between 1755 and 1792 — was the main propaganda tool of the royal power until the end of the Old Regime and had a strong impact on Portuguese society. Based on a vast original archive documentation, musical and liturgical sources, period chronicles and foreign travelers' testimonies, the thesis introduces and comments the history of the Patriarchal and of the several Royal Chapels who belonged to the Portuguese monarchy, their framework (including other churches and convents supported by the Crown), the activities and the professional status of the Portuguese and Italian musicians employed by them, the music education system, the court and liturgical ceremony, aspects of the performance practice and the reception of sacred music.

ÍNDICE

Vol. I

Resumo	V
Abstract	VII
ÍNDICE	IX
Siglas e Abreviaturas	XII
INTRODUÇÃO	XV
Agradecimentos	XXVII
I. A REDE DE INSTITUIÇÕES DA MÚSICA SACRA DA CORTE	
1	
1. A Capela Real e a Patriarcal: história e definição institucional	1
1.1. A Patriarcal no período joanino	1
1.2. A Patriarcal e o impacte do Terramoto de 1755	21
1.3. A Capela Real da Ajuda	30
1.3.1. A recuperação do repertório após o Terramoto	32
1.4. A nova Patriarcal no sítio da Cotovia	37
1.5. Da Patriarcal na Cotovia à Igreja de São Vicente de Fora	45
1.6. A Patriarcal na Ajuda	56
1.7. A dimensão itinerante da Capela Real	66
1.7.1. O quotidiano da corte	73
1.7.2. Salvaterra	75
1.7.3. Queluz	83
1.7.4. Caldas da Rainha	97
1.7.5. A romaria de Nossa Senhora do Cabo	103
2. Outros estabelecimentos eclesiásticos associados a esta rede	106
2.1. Instituições com produção musical própria	106
2.1.1. A Capela Real da Bemposta	106

2.1.2. A Basílica de Mafra	125
2.1.3. A Capela Real de Vila Viçosa	139
2.1.4. A Basílica de Santa Maria	146
2.2. Instituições de acolhimento: igrejas e conventos com patrocínio real	163
II. ORGANIZAÇÃO E ESTATUTO SÓCIO-PROFISSIONAL DOS MÚSICOS DA CAPELA REAL E DA PATRIARCAL	184
1. As estruturas musicais da corte	184
2. A organização interna da Patriarcal e da Capela Real	187
2.1. Mestres de Capela	205
2.2. Compositores	218
2.3. Cantores	234
2.4. Capelães Cantores	260
2.5. Organistas	271
2.6. Organeiros	285
2.7. Copistas e Impressores	296
2.7.1. Copistas da Casa Real e da Patriarcal	298
2.7.2. Copistas de livros estampilhados	318
2.7.3. Impressores e Livreiros	320
3. Os agrupamentos instrumentais	327
3.1. A Orquestra da Real Câmara	327
3.2. A Banda das Reais Cavalariças	345
III. O SISTEMA DE FORMAÇÃO: O REAL SEMINÁRIO DE MÚSICA DA PATRIARCAL	354
1. História e itinerário ao longo do século XVIII	355
2. Organização e sistema de ensino: os Estatutos de 1764	362

3. Administração e despesas de funcionamento	368
4. Os Mestres	372
5. Os Alunos	380
6. Métodos, manuais, repertórios e outro material didáctico	390
6.1. Os tratados teórico-práticos	391
6.2. A “solfa” e o canto	395
6.2.1. Os exercícios de solfejo	395
6.2.2. As árias na prática pedagógica	398
6.2.3. O repertório sacro	400
6.3. Os exercícios de contraponto	401
6.4. As práticas dos instrumentos de tecla	404
6.4.1. Baixo contínuo e acompanhamento	404
6.4.2. Sonatas e outras peças	409
IV. O CERIMONIAL, AS PRÁTICAS PERFORMATIVAS E A RECEPÇÃO DA MÚSICA SACRA	414
1. A estrutura do calendário e a hierarquia das festas	414
2. O cerimonial e as suas fontes	427
3. A liturgia regular da Missa e do Ofício	442
3.1. Música para vozes, “fagotes, rabelões e órgão”, uma especificidade da Capela Real portuguesa	455
4. Procissões e Cerimónias Devocionais	463
4.1. Procissões	463
4.1.1. A procissão do Corpo de Deus	465
4.1.2. Outras procissões	475
4.1.3. A música nas procissões	477
4.2. Novenas, Trezenas e outras devoções	483

5. A encenação do poder: as efemérides da corte e as grandes cerimónias públicas	493
5.1. Nascimentos e Baptizados Reais	498
5.2. A aclamação de D. Maria I	507
5.3. O <i>Te Deum</i> de acção de graças do Dia de São Silvestre	514
6. O cruzamento entre o sagrado e o profano: sociabilidades religiosas e mundanas	521

Fontes e Bibliografia 539

1. Fontes Manuscritas	539
2. Fontes Impressas	543
3. Obras consultadas	549

Vol. II: ANEXOS

A. Regulamentos, Estatutos e outra documentação	3
1. Estatutos da Santa Igreja Patriarcal (1781)	4
2. Estatutos dos Padres Capelães Cantores (1788)	37
3. <i>Constituições p^a governo do Coro dos Muzicos da Cappella Real e Patriarcal</i> (1788)	75
4. <i>Osservazioni Correlative alla Reale e Patriarcal Cappella di Lisbona fatte da D. Gasparo Mariani Bolognese</i> (1788)	81
5. Estatutos do Real Seminário da Patriarcal (1764)	107
6. Estatutos da Basílica de Santa Maria (1788)	156
B. Listas de músicos	215
1. Cantores da Patriarcal e da Capela Real entre 1750 e 1807	216
2. Cantores Italianos	230
3. Alunos do Seminário da Patriarcal	235
4. Compositores representados no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa/Número de obras musicais	248
5. Cantores e organistas da Basílica de Santa Maria entre 1774 e 1787	252
C. Outra documentação complementar	254
1. A descrição possível do interior da Patriarcal de D. João V	255
2. Transcrição de listas de Mesadas da Patriarcal (1772, 1789, 1796, 1804, 1808)	257
3. Projecto de um órgão para a Patriarcal da Cotovia	297
4. Listas de despesa com a música nas Devoções: Novenas e Trezenas (1784)	300
5. Documentação relativa às Festas de Nossa Senhora do Cabo [adenda]	312

Siglas e Abreviatutas

Siglas usadas para a localização das fontes

<i>I-Bc</i>	Bolonha (Itália), Civico Museo Bibliografico Musicale
<i>P-BRad</i>	Braga, Arquivo Distrital
<i>P-Cug</i>	Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade
<i>P-EVc</i>	Évora, Arquivo da Sé
<i>P-Evp</i>	Évora, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital
<i>P-La</i>	Lisboa, Biblioteca da Ajuda
<i>P-Lant</i>	Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo
<i>P-Lf</i>	Lisboa, Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal
<i>P-Lmc</i>	Lisboa, Museu da Cidade
<i>P-Ln</i>	Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal
<i>P-Ln CIC</i>	Lisboa – Biblioteca Nacional de Portugal, Área de Música (Colecção Ivo Cruz)
<i>P-Ln CN</i>	Lisboa – Biblioteca Nacional de Portugal, Área de Música (Fundo do Conservatório Nacional)
<i>P-Ln FCR</i>	Lisboa – Biblioteca Nacional de Portugal, Área de Música (Fundo do Conde de Redondo)
<i>P-Lpa</i>	Lisboa, Arquivo Histórico do Patriarcado
<i>P-Lsc</i>	Lisboa, Arquivo da Irmandade de Santa Cecília (Basílica dos Mártires)
<i>P-Ltc</i>	Lisboa, Arquivo Histórico do Tribunal de Cont
<i>P-VV</i>	Vila-Viçosa, Museu Biblioteca da Casa de Bragança

Abreviaturas, outras siglas e convenções

A	contralto
<i>Ad.</i>	<i>Adagio</i>
admit.	admitido
<i>All.</i>	<i>Allegro</i>
<i>And.</i>	<i>Andante</i>
AR	Avisos Régios
Aut.	autógrafo
B	baixo
bc	baixo contínuo
BNP	Biblioteca Nacional de Portugal
c.	cerca
cap.	capítulo
cb	contrabaixo
clno	clarino, (trompete)
Cód.	códice
conc.	concertante, <i>concertato</i>
coord.	Coordenação
cor	trompa
CR	Capela Real
Cx.	caixa
ed.	edição
ex.	exemplo
f.	folha, fólho
fag	fagote

fl	flauta
<i>fl.</i>	falecido
freg.	Freguesia
GL	Gazeta de Lisboa
GM	Gasparo Mariani
ISC	Irmadade de Santa Cecília
M	Maior (modo)
m	menor (modo)
M. Cap.	Mestre de Capela
MM	manuscrito musical
Ms	manuscrito
n.	nasceu
nº	número
ob	oboé
<i>obblig.</i>	<i>obbligato</i>
org.	Órgão
Pat.	Patriarcal
p. pp.	página, páginas
part.	Partitura
perc.	Percussão
RA	Relação autógrafa (no Catálogo Marcos Portugal)
RCP	Real Capela Patriarcal
S	soprano
SP	Seminário da Patriarcal
ss	seguintes
s/c	sem cota
s/d	sem data
T	tenor
Tr	trompete
trad.	tradução
v	verso
VE	Viajantes Estrangeiros
vl	violino
vla	violeta
vlc	violoncelo
vv	vozes
vol.	volume

INTRODUÇÃO

Os avanços verificados no domínio da investigação musicológica em Portugal nas últimas décadas têm permitido iluminar múltiplos aspectos da prática musical, do contexto sócio-cultural que lhe deu origem e do repertório nas várias épocas da História da Música Portuguesa. No entanto, as temáticas por explorar, ou apenas parcialmente afloradas, constituem ainda um território imenso. O século XVIII tem sido um dos períodos mais estudados mas, paradoxalmente, carecia até agora de um trabalho de fundo sobre aquela que foi a instituição de topo na produção musical em Portugal nessa época: a Capela Real, promovida ao estatuto de Patriarcal em 1716. Foi este o núcleo gerador do principal circuito de circulação de músicos e de repertório e a grande aposta de afirmação simbólica do poder régio até ao final do Antigo Regime, ainda que no início do reinado de D. José a ópera tivesse temporariamente passado para primeiro plano no âmbito dessa função representativa.

Há cerca de duas décadas que contamos com o importante panorama da ópera traçado por Manuel Carlos de Brito (1989) na sua dissertação de doutoramento — *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, publicada pela Cambridge University Press ¹ — e com o livro de Joseph Scherpereel (1985) sobre a orquestra e os instrumentistas da Real Câmara. Mais recentemente têm surgido contributos sob perspectivas diversas em relação à música instrumental na mesma época como é o caso das teses de Jorge Matta (2006), centrada na análise do repertório da música orquestral, e de Vanda de Sá (2008), acerca dos circuitos de produção e circulação da música instrumental no período que decorre de 1750 a 1820. Entre outros estudos sobre aspectos específicos que versam a mesma época, destaca-se também o trabalho de Maria João Albuquerque (2006) sobre a edição musical (1750-1834).

Mas um quadro abrangente da música sacra no âmbito dos seus contextos e estruturas de produção, bem como da sua recepção junto da comunidade (seja nas altas esferas da monarquia, nas diferentes instituições religiosas ou junto das várias camadas

¹ No que diz respeito à ópera, o período posterior (1793-1828) foi estudado por David Cranmer (1997) no âmbito da sua dissertação de doutoramento.

sociais que dela usufruíam durante os serviços litúrgicos e outras cerimónias públicas), nunca tinha sido traçado com base numa pesquisa sistemática de fontes primárias. Não obstante a produção de alguns estudos pontuais de natureza e profundidade diversa sobre compositores, repertório e outros aspectos relacionados com a prática musical, o terreno da música sacra setecentista foi durante muito tempo deixado em segundo plano em relação à ópera e à música instrumental, ainda que esta última constitua uma parcela reduzida em comparação com o monumental conjunto de partituras religiosas que se guarda nas nossas bibliotecas e arquivos. Trata-se de uma tendência não exclusiva da Musicologia portuguesa, mas também partilhada pela Musicologia internacional, que felizmente tem vindo a manifestar sinais de mudança.

No que diz respeito às épocas anteriores ao século XVIII, a vertente musical da Capela Real portuguesa foi apenas estudada em relação a questões pontuais ou surgiu em paralelo com outras temáticas ². Do mesmo modo, a música na Patriarcal de D. João V tem sido igualmente abordada de forma indirecta, como complemento ou contextualização de outras pesquisas, e não como um objecto de estudo em si mesmo. Foi nesta perspectiva que foram publicados os contributos mais relevantes em relação à primeira metade de setecentos, nomeadamente os relatos da Nunciatura Apostólica em Lisboa (Doderer e Fernandes 1993) ou os sucessivos trabalhos de João Pedro d'Alvarenga em torno do período português de Domenico Scarlatti (1997-98; 2002; 2008). Em relação à segunda metade do século XVIII, a Patriarcal e a Capela Real surgem também como cenário de fundo em relação a outras investigações no âmbito da música sacra sem constituir o objectivo principal. Nesta categoria, encontram-se, por exemplo, a dissertação de doutoramento de Mauricio Dottori (1997) sobre a música sacra de David Perez e Niccolò Jommelli ou a minha própria tese de mestrado dedicada às

² Destacam-se os artigos sobre os Mestres da Capela Real nos sucessivos reinados da monarquia da autoria de Francisco Marques de Sousa Viterbo (1901, 1906 e 1907) publicados na *Arte Musical* e no *Arquivo Histórico Português*; a tese de mestrado de Adriana Latino (1992) sobre Francisco Garro, mestre da Capela Real de Lisboa (ca. 1590-1623) e o artigo da mesma autora acerca dos Músicos da Capela Real de Lisboa c. 1600 (Latino 1993: 5-41); a tese de doutoramento de Rui Cabral Lopes (2006), *O vilancico na Capela Real portuguesa (1640-1716): o testemunho das fontes textuais*, ou a recente publicação do *Cerimonial da Capela Real: Um manual litúrgico de D. Maria de Portugal (1538-1577), Princesa de Parma* por José Maria Pedrosa Cardoso (2008).

Vésperas de João de Sousa Vasconcelos e ao estudo do salmo *concertato* em Portugal em meados do século XVIII (1998). Ambas foram entretanto publicadas em livro ³.

E no entanto, parecem não restar dúvidas de que a produção sacra foi a área musical mais determinante em Portugal nos finais do Antigo Regime. Constituindo um investimento monumental da Casa Real, acabaria por ter um impacto no panorama cultural luso-brasileiro muito maior do que o de qualquer outra vertente da prática musical. Por outro lado, o seu impacto em todos os sectores da sociedade deu-se de uma forma muito mais presente e profunda do que o que aconteceria se tivesse sido adoptado em Portugal o paradigma laico comum à generalidade das cortes do Antigo Regime que colocavam a ópera no centro da política de prestígio do poder régio e da estratégia de distinção das elites sociais.

A promoção da Capela Real portuguesa ao estatuto de Patriarcal em 1716, obtida estrategicamente por D. João V junto da Santa Sé, constitui uma especificidade singular no panorama europeu ao proporcionar a fusão da Capela Real (instituição paralela à das restantes cortes do Antigo Regime) com um sumptuoso cerimonial litúrgico e musical inspirado no modelo da Capela Pontifícia. Verdadeira corte eclesiástica concebida à imagem do Vaticano, a Patriarcal correspondeu a uma política de prestígio régio nacional e internacional solidamente arquitectada que tinha por base a fusão simbólica entre o poder civil e o poder religioso, apesar das respectivas áreas funcionais distintas. A Capela da corte passou assim a incorporar a mais alta hierarquia da Igreja portuguesa e as funções de catedral metropolitana.

O Terramoto de 1755 viria a determinar uma nova organização da prática musical, já que a reconstrução de Lisboa pelo Marquês de Pombal não abrangeu a Capela Real e Patriarcal, passando estas a funcionar em templos diferentes. Com a mudança de residência da família real para a Ajuda, a Capela Real foi para aí igualmente trasladada. Por sua vez, a Patriarcal teve a partir dessa data uma atribulada história de mudanças de residência até se unir novamente à Capela Real, na Ajuda, em 1792 ⁴, retomando assim o

³ Maurício Dottori, *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008; *Devoção e Teatralidade. As Vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a Prática Litúrgico-Musical no Portugal Pombalino*, Lisboa: Colibri/FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2005.

⁴ Em relação ao período entre 1755 e 1792, os termos Capela Real e Patriarcal remetem, respectivamente, para dois locais de culto distintos. A partir de 1792, data em que a Patriarcal é transferida para a Capela Real

modelo inicial. Neste período intermédio, a Capela Real acabaria por adquirir inevitavelmente um estatuto superior devido à sua proximidade com a família real, mas as bases da instituição no seu todo e as suas funções permaneceram, ainda que se articulassem num mosaico bastante mais complexo. Em termos genéricos, tratava-se de uma questão de distribuição logística e operacional, já que o conjunto continuava a condensar os privilégios conferidos pelo estatuto de Patriarcal e a ser gerido pelo mesmo corpo administrativo. Por outro lado, a família real deslocava-se também à Patriarcal para algumas cerimónias. Nesta perspectiva, os músicos da Capela Real são por vezes identificados como “músicos da Patriarcal com exercício na Capela Real da Ajuda”.

Se na primeira metade do século XVIII o investimento colossal de D. João V na Patriarcal provocou o deslumbramento e também muitas críticas, depois de 1755 assistimos à construção e solidificação gradual de um gigantesco sistema de produção e interpretação de música religiosa no âmbito de uma intrincada rede de instituições sob a alçada da Casa Real que atinge o seu auge no reinado de D. Maria I e continua a ser reforçado durante a regência do futuro D. João VI. Ao contrário do número de dignidades eclesiásticas, drasticamente reduzido depois do reinado de D. João V, os quadros da Patriarcal chegaram nalguns períodos da segunda metade de setecentos a contemplar cerca de uma centena de músicos efectivos, cujos ordenados absorviam entre 20 a 25 por cento das mesadas pagas por esta instituição.

O amplo número de partituras de música sacra originárias da segunda metade do século XVIII que se guardam no Arquivo da Sé de Lisboa, na Biblioteca Nacional de Portugal, na Biblioteca da Ajuda ou na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, para citar apenas as colecções mais importantes, testemunham uma renovação constante de repertório, efectuada quer a partir da produção nacional, quer do repertório italiano (importado ou escrito em Portugal por compositores ao serviço da corte, como por exemplo David Perez). A Capela Real, a Patriarcal e várias das igrejas de Lisboa e arredores constituíam também a principal rede de circulação de músicos profissionais, portugueses e estrangeiros (compositores, intérpretes, teóricos e pedagogos). Este circuito

da Ajuda, as fontes da época nem sempre são sistemáticas, surgindo designações como Patriarcal da Ajuda, Capela Real, Real Capela Patriarcal, Basílica Patriarcal e outras para se referirem à mesma instituição. Por comodidade procurámos usar ao longo do trabalho o nome Real Capela Patriarcal no que diz respeito a esta época.

não era fechado sobre si próprio, mas tinha também ramificações para outros géneros e práticas, como por exemplo a ópera, o repertório instrumental e a música de salão.

Deste modo, propusemo-nos caracterizar o sistema produtivo da música sacra na Patriarcal e na Capela Real durante o período que decorre entre 1750, data da morte de D. João V, e 1807, o ano em que a família real se transferiu para o Brasil, na sequência das Invasões Francesas. Com a partida da corte, a função da Patriarcal de Lisboa como Capela Real da monarquia deixa automaticamente de existir na prática — a Capela Real passa agora a ser no Rio de Janeiro enquanto a Patriarcal de Lisboa mantém as funções de catedral — sendo esse um dos principais motivos para esta baliza temporal, ainda que o título da dissertação remeta de forma genérica para o final do Antigo Regime, que só viria a ter a sua conclusão em Portugal em 1834.

Em comparação com a primeira metade do século XVIII, o período 1750-1807 oferece-nos também um conjunto de fontes de pesquisa bastante mais completo, uma vez que, na sua maioria, estas datam de uma época posterior ao Terramoto. Todavia, tendo em conta que a Patriarcal foi uma criação de D. João V, o que se passa na segunda metade de setecentos só pode ser plenamente compreendido à luz dos ideais fundadores e do modelo estético e ideológico concebido pelo Rei Magnânimo. Sendo assim, tornou-se imperioso dedicar o primeiro capítulo da dissertação à Patriarcal no período joanino, não tanto como contributo de investigação original, mas como ponto da situação em relação ao conhecimento actual e como referência comparativa em relação às décadas posteriores.

O sistema hiper-centralizado do Estado absoluto impôs a todo o território da Coroa portuguesa, da metrópole europeia ao Brasil, modelos emanados da própria corte. Copiar de algum modo o modelo musical da Casa Real (dela importando muitas vezes partituras e músicos) converteu-se numa estratégia de afirmação e ascensão para as elites sociais, ainda que depois essas referências viessem a sofrer influências locais. No entanto, abordar com alguma profundidade esse processo sem conhecer primeiro a fundo o modelo central seria como começar a construir o edifício pelo telhado. Deste modo, tirando alusões esporádicas a essa difusão que se tornem oportunas, o presente estudo centra-se sobretudo no sistema produtivo da Patriarcal de Lisboa e das Capelas Reais da

monarquia na capital ou nos seus arredores, bem como nos percursos que envolvem as deslocações da corte. Só marginalmente são abordados casos específicos da prática da música sacra noutras instituições, que não tenham uma ligação operacional directa à Capela Real e Patriarcal.

Uma das constatações que se foi tornando mais clara à medida que a pesquisa avançava foi, contudo, a de que a Patriarcal e a Capela Real não podem ser compreendidas no seu todo sem ser integradas numa rede mais vasta e multifacetada de instituições produtoras da música sacra sob a alçada da monarquia. Esta incluía quer as Capelas Reais com produção musical própria (como a Bemposta e Mafra nos inícios do século XIX), quer as que recebiam os músicos da Capela Real de Lisboa e da Patriarcal cada vez que a família real se instalava noutras residências da monarquia (é o caso de Queluz e Salvaterra).

Algumas vicissitudes ocorridas ao longo do período histórico em análise motivaram também que em momentos distintos, diferentes Capelas Reais assumissem a primazia. Assim, para além do Terramoto ter provocado a separação logística da Patriarcal e da Capela Real até 1792, a partir de 1794 o incêndio na Real Barraca da Ajuda levaria a que a corte passasse a viver mais em Queluz, o que teve repercussões na actividade da respectiva Capela. Em 1806, na sequência da conspiração dos fidalgos, o Príncipe Regente instala-se em Mafra o que muito contribui para o incremento de uma prática musical própria associada às características da Basílica e a um investimento musical impressionante, que inclui a finalização da construção do conjunto dos seis órgãos que ainda hoje existe, obra dos organeiros Joaquim António Peres Fontanes e António Xavier Machado e Cerveira.

Sem deixar de ter como objecto principal o eixo formado pela Capela Real/Patriarcal, as capelas anexas e outros estabelecimentos ligados a esta rede são abordados em subcapítulos separados que incorporam alguma documentação nova ao mesmo tempo que sintetizam o estado da pesquisa. Um ponto fulcral é a descrição de como estas instituições satélite se articulam de maneiras diversas com o núcleo central. Neste processo teria de caber também a Basílica de Santa Maria (com um estatuto à parte mas também com produção musical própria) depois de ter sido reduzida a Sé catedral da

diocese de Lisboa Oriental após a criação da Patriarcal em 1716 e de ter perdido depois este estatuto na sequência da reunião das duas dioceses lisboetas no Patriarcado em 1740.

No que diz respeito à Capela Real e Patriarcal, a primeira parte da tese centra-se sobretudo na sua complexa história e definição institucional em correlação com o contexto histórico-social e com aspectos genéricos da prática musical, passando-se depois, no Capítulo II, à sua inserção no âmbito das diversas estruturas musicais da corte e à descrição detalhada da sua organização interna. A sua intrincada estrutura operacional, envolvendo uma distribuição de funções muito detalhada e hierarquizada, liga-se directamente ao estatuto sócio-profissional dos músicos e de outros profissionais essenciais ao funcionamento desta imensa máquina produtiva. É também neste contexto que se dá especial atenção à importação de cantores italianos, ao seu estatuto e ao papel que desempenharam em diferentes ramos da actividade musical em Lisboa.

A formação musical encontrava-se igualmente dependente destas instituições através do Real Seminário de Música da Patriarcal, criado por D. João V em 1713. É do conhecimento geral que os seus discípulos mais dotados foram seleccionados para aperfeiçoar os seus estudos em Itália (na primeira metade do século em Roma e na segunda em Nápoles), vindo a ingressar no corpo docente, e que esta foi uma das principais portas de entrada dos modelos musicais italianos e um poderoso veículo para a sua transmissão. Até à fundação do conservatório, em 1835, a escola de música anexa à Patriarcal foi o principal suporte da formação profissional dos compositores, cantores e organistas para as Capelas da monarquia e para outras instituições do país.

Permaneciam, todavia, muitas questões por aprofundar para além das abordadas por Ernesto Vieira na entrada dedicada a D. João V no seu *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* (1900 I: 547-555) ou por Joseph Scherpereel no artigo sobre os Meninos do Coro da Sé de Lisboa (2003: 35-52)⁵. O confronto das fontes já conhecidas com documentação de arquivo inédita permitiu esclarecer aspectos como o itinerário ao longo do século XVIII, apurar alguns procedimentos administrativos e reflectir sobre o sistema de ensino e sobre os métodos, manuais e repertórios usados com fins

⁵ Neste artigo Joseph Scherpereel faz uma comparação com o ensino no Seminário da Patriarcal, mas a designação “Coro da Sé” não é adequada, uma vez que nessa época a Basílica de Santa Maria (a designação correcta) não tinha o estatuto de Sé Catedral.

pedagógicos. Procedeu-se também à elaboração de um quadro detalhado, tanto quanto possível, dos mestres e alunos.

No capítulo IV aborda-se o cerimonial, as práticas performativas e a recepção da música sacra partindo de um calendário que cruza os ciclos litúrgicos com os dias de Gala da monarquia, articulando assim a liturgia regular com a função institucional da Capela Real e da Patriarcal no âmbito da etiqueta de corte. Estas e outras vertentes de análise são convocadas para a reconstrução de um panorama geral dos eventos que envolviam uma forte componente musical, contemplando quer a liturgia regular da Missa e do Ofício, quer as efemérides da corte e cerimónias oficiais. Sem pretensões de traçar um quadro exaustivo, contempla-se uma selecção de cerimónias e acontecimentos em função da sua importância, do material histórico disponível e da variedade de modelos e práticas.

No plano da recepção, testemunhado em inúmeros relatos de viajantes estrangeiros, a Capela Real e a Patriarcal, assim como outras igrejas de Lisboa, eram palco de uma teatralização do ritual religioso numa linha eminentemente associada à função ideológica e simbólica que as cerimónias litúrgicas desempenharam em Portugal ao longo de todo o século XVIII. Com raízes que assentam na herança da Contra-Reforma, o esplendor do cerimonial agia, por outro lado, como poderosa ferramenta no reforço da dimensão sacral do Estado Absoluto. Como recorda Tim Blanning (2002: 5), o “poder depende tanto da percepção como da realidade”, pelo que tem de ser exercido e representado. A encenação do poder real e a teatralização da liturgia tornavam-se assim poderosos aliados, implicando um avultado investimento e uma grande quantidade de profissionais que garantissem o seu funcionamento e eficácia junto da população.

O cruzamento entre a dimensão sacra e a dimensão profana e a questão das sociabilidades são temáticas de um último subcapítulo abrangente, já não confinado estritamente à Capela Real e à Patriarcal e à sua rede directa de instituições, mas proporcionando um olhar transversal acerca da recepção da música sacra em geral no âmbito do quadro cultural e de estruturas mentais da época.

Não foi feita uma abordagem do repertório, tarefa que constituiria necessariamente um projecto com finalidade e metodologia próprias, tendo em conta a quantidade imensa de partituras sobreviventes provenientes das instituições estudadas e a

ausência de edições modernas dessas fontes, bem como a escassez de estudos em torno da música sacra em Portugal neste período. De facto, o objecto da tese foi desde o princípio o “sistema produtivo” e não a produção em si mesma. Isto não quer dizer que o repertório não seja abordado e convocado sempre que seja pertinente, mas apenas de forma pontual e ilustrativa de outros aspectos do núcleo temático da tese. Os exemplos apresentados servem de complemento e pretendem lançar pistas para futuras investigações, mas não resultam de um levantamento exaustivo.

Como se referiu anteriormente, dá-se, todavia, alguma atenção às práticas performativas (num sentido abrangente, musical e cerimonial) e sempre que as fontes consultadas apresentam dados relevantes com continuidade (por exemplo em relação aos efectivos vocais e instrumentais), estes são sistematizados. Não se podia também deixar de se chamar à atenção para a configuração de repertórios característicos da Patriarcal e das Capelas Reais da Ajuda e Queluz, nomeadamente no que diz respeito às obras vocais com “fagotes e rabeções” ou com “fagotes rabeções e instrumentos de vento”, para usar a terminologia da época, e à sua articulação com determinados contextos funcionais no âmbito da liturgia e das cerimónias de corte. No entanto, o que está em causa é uma história dos usos da música e do contexto da sua produção e não a história da criação musical em termos técnicos e estilísticos.

No futuro será da maior importância a realização de estudos históricos detalhados acerca das relações da música com a liturgia em Portugal durante este período, designadamente no que se refere à aplicação do modelo romano e à sobrevivência ou criação de especificidades locais. Estes deverão abranger quer os repertórios e as práticas do cantochão, quer a música polifónica e em *stile concertato*. Como pano de fundo, contamos já com as importantes obras de referência dirigidas por Carlos Moreira Azevedo (2001 e 2002) no plano da história religiosa de Portugal e da liturgia.

Outra tarefa fundamental é a inventariação, catalogação, edição e análise do repertório musical da Patriarcal e das Capelas Reais, processo que se encontra ainda em fase embrionária com algumas excepções. Embora com um objectivo muito mais amplo, destaca-se, no plano da catalogação, o monumental trabalho de António Jorge Marques (2009) — *A Obra Religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): Catálogo Temático, Crítica de Fontes e de Texto, Proposta de Cronologia* — realizado no âmbito

da sua tese de doutoramento. Um conjunto suficientemente representativo de obras deste género conduziria a enormes avanços no domínio da Musicologia, servindo como suporte às subsequentes etapas de edição e dos estudos estilísticos e como um importantíssimo serviço à comunidade de intérpretes e melómanos.

Fontes e metodologia

A concretização deste trabalho é comparável à construção de um imenso “puzzle” de milhares de peças. Muitas delas perderam-se para sempre, outras não sonhávamos sequer que existiam. Não obstante a grande quantidade de documentação levantada, incluindo um avultado número de fontes primárias inéditas, uma tese acaba por ser inevitavelmente feita a partir do material que se encontrou e não do que se desejava encontrar. Há aspectos importantes que continuam por esclarecer, não se podendo afirmar que não existam informações históricas que lhe dêem resposta ou, se por questões de arquivo, estas tenham sido extraviadas ou se encontrem camufladas por outra documentação. Por razões óbvias, um dos períodos para o qual existem mais lacunas são os anos imediatamente posteriores ao Terramoto. Além desta catástrofe, o incêndio na Patriarcal da Cotovia, em 1769, e outras vicissitudes contribuíram para a destruição de muitas fontes relevantes, históricas e musicais.

No entanto, não deixa por outro lado de ser surpreendente a sobrevivência de um *corpus* de material arquivístico de grandes dimensões relativo às Capelas Reais e, sobretudo, à Patriarcal no que diz respeito ao período que decorre entre os finais da década de 1760 e 1834. Para além da música, este acervo constitui um manancial para numerosos estudos no plano da história nos seus diversos ramos (política, social, cultural, económica, religiosa, das artes, etc.) e de outras ciências humanas. Refiro-me, em particular, ao imenso Fundo da Patriarcal que se guarda na Torre do Tombo, ainda que a documentação herdada dessa instituição se encontre dispersa por muitas outras bibliotecas e arquivos. Há porém que ter em conta que em boa parte dos casos essas fontes não se encontram tratadas ou facilmente acessíveis. Assim, o referido Fundo da Patriarcal na Torre do Tombo só foi localizado mais de dois anos depois do início da investigação, uma vez que as menções nos Instrumentos de Descrição Documental

existentes na Sala de Referência davam apenas conta de uma reduzida parte dessa documentação. Só com as listas e inventários disponibilizadas posteriormente por Maria José Mexia e por Fátima O' Ramos, a quem agradecemos, foi possível ter uma ideia global desse imenso núcleo. Em paralelo com a documentação do Arquivo da Casa Real, também à guarda da Torre do Tombo e já explorado por Manuel Carlos de Brito em relação à ópera, este foi o conjunto de fontes arquivísticas mais importante na concretização do projecto.

Muitas outras, algumas delas cruciais, foram também consultadas na Divisão de Reservados e na Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal, na Biblioteca da Ajuda, no Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília (à guarda do Montepio Filarmónico na Basílica dos Mártires), no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa, no Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, no Arquivo Histórico do Tribunal de Contas e no Arquivo Distrital de Braga. Devido à importância das colecções, à sua ligação directa com as instituições em estudo e à imensa quantidade de documentação disponível em Lisboa, ficaram por explorar os arquivos e bibliotecas de Coimbra, Vila Viçosa ou Évora, onde possivelmente também se encontra material complementar.

As fontes primárias foram cruzadas com o olhar exterior patente nos relatos dos viajantes estrangeiros, tendo contado para esse efeito com o imenso material recolhido por Rui Vieira Nery, a quem agradeço reconhecidamente, para o livro *A Música e a Dança na Sociedade Luso-Brasileira do Final do Antigo Regime. O Testemunho dos Viajantes Estrangeiros (1750-1834)* (em preparação). São depoimentos que obrigam a uma cuidada problematização, tendo em conta o conhecimento parcelar da sociedade portuguesa de que dispunham os seus autores, bem como os preconceitos decorrentes das suas diferentes culturas de origem. Um enquadramento e a discussão deste corpo de testemunhos é fornecido por Rui Vieira Nery (2000: 72-91) no ensaio “O Olhar Exterior: Os Relatos dos Viajantes Estrangeiros como Fontes para o Estudo da Vida Musical Luso-Brasileira nos Finais do Antigo Regime”.

A *Gazeta de Lisboa* foi também uma referência importante, que deve ser problematizada, uma vez que se tratava de um jornal ligado ao poder, cuja visão sobre os acontecimentos era controlada ao mais alto nível. Como refere André Belo (2000: 628), os periódicos dos séculos XVII e XVIII assumiam-se como meio de reprodução de um

ambiente e hierarquia palacianos, tendo para as Cortes europeias o valor político de prolongar a ordem ritual da monarquia. Deste modo, o que poderia constituir uma limitação numa análise descontextualizada, revela-se como um importante auxiliar no estudo da imagem que o poder pretendia veicular de si próprio ⁶. De certa forma, o mesmo se pode dizer dos relatos de Fr. Cláudio da Conceição nos vários volumes do *Gabinete Histórico*.

Na ausência de bibliografia específica que incidisse directamente sobre o objecto central da tese, recorreu-se a obras de consulta de natureza muito diversa desde os estudos musicológicos especializados a publicações no âmbito da História da Música e das suas disciplinas anexas. Foi ainda consultada bibliografia sobre outras Capelas Reais europeias (francesa, espanhola, inglesa) e sobre a Capela Real do Rio de Janeiro, sobre os conservatórios italianos e sobre a prática musical e os seus contextos noutras instituições religiosas. Uma comparação sistemática com modelos internacionais seria prematura pelo que estes são usados apenas em comparações esporádicas, sempre que estas se revelem particularmente pertinentes ou iluminadoras.

A pesquisa foi também complementada por bibliografia no âmbito da história geral do Antigo Regime (Hespanha 1984, 1993; Curto 1991; Cardim 1998; Monteiro 2003, 2006, entre outras) e de outras ciências humanas, bem como por obras que versam a história cultural (Blanning 2002) e das artes. Os estudos sobre História da Arte em Portugal foram particularmente úteis, dado os frequentes e interessantes paralelos que oferecem com o que se passa no domínio da música. É o caso dos trabalhos de José Augusto França (1977, 1979, 2008), Marie Thérèse Mandroux-França (1989, 1993, 1995), Margarida Calado (1995), Angela Delaforce (1995) ou António Filipe Pimentel (2000, 2002), entre outros. Neste campo, tem sido a Patriarcal de D. João V o objecto de maior atenção, mas as pesquisas de Sandra Costa Saldanha e um projecto de investigação em curso promovido pelo Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa poderão vir a

⁶ Tendo visto a sua publicação suspensa entre Julho de 1762 e Agosto de 1778, por ordem do futuro Marquês de Pombal (interrupção aparentemente provocada pelo desagrado em relação ao carácter político de artigos que não terão favorecido suficientemente a governação), a *Gazeta de Lisboa* recomeçou a sua publicação em 4 de Agosto de 1778, no reinado de D. Maria I, pelo que não podemos contar com o seu registo noticioso durante 16 anos (Cf. Belo 2001).

contribuir com novos frutos em relação às artes na Patriarcal na segunda metade do século XVIII.

Agradecimentos

Este trabalho não teria sido possível sem a colaboração de várias pessoas que directa ou indirectamente contribuíram para a sua concretização. A todas desejo expressar o meu profundo reconhecimento.

Em primeiro lugar gostaria de agradecer ao Prof. Doutor Rui Vieira Nery pela sua valiosa orientação, pelas sugestões clarividentes, pelo estímulo constante e pela generosidade com que colocou à minha disposição todo o material do seu trabalho, ainda não publicado, *A Música e a Dança na Sociedade Luso-Brasileira do Final do Antigo Regime. O Testemunho dos Viajantes Estrangeiros (1750-1834)*.

Ao Prof. Doutor Manuel Carlos de Brito por ter prontamente permitido o acesso aos trabalhos realizados pelos seus alunos de Mestrado no âmbito de um Seminário dedicado à Capela Real de Lisboa quando esta pesquisa dava ainda os seus primeiros passos, bem como as listas bibliográficas preliminares e a sua própria transcrição do precioso manuscrito da Biblioteca da Ajuda, *Osservazioni Correlative alla Reale e Patriarcal Cappella di Lisbona fatte da D. Gasparo Mariani Bolognese (1788)*, por mim depois completada e apresentada nos Anexos desta dissertação.

Ao Prof. Doutor Joseph Scherpereel, entretanto falecido, o meu reconhecimento pelas informações acerca de Cantores da Capela Real e da Patriarcal que constavam da sua base de dados relativa aos Músicos da Irmandade de Santa Cecília e do Montepio Filarmónico, assim como aos membros da Direcção destas instituições (e em particular ao Sr. Luciano Alves Franco) por terem permitido o acesso a este fundo.

Ao Doutor António Jorge Marques a minha gratidão pela inestimável ajuda na derradeira fase do trabalho no que diz respeito à revisão e confirmação de dados em fontes primárias, à leitura de algumas partes da tese, à disponibilização de fontes e bibliografia e à concretização de outras tarefas de última hora. Agradeço também ter-me facultado a sua dissertação na íntegra ainda antes desta ter sido defendida. Este foi o

corolário de muitos gratificantes diálogos de partilha científica, discussão de ideias e trocas de informações sobre fontes de arquivo ao longo dos últimos anos.

À Dra. Maria João Albuquerque devo importantes esclarecimentos acerca dos livreiros e impressores setecentistas e à técnica de estampilhagem, assim como a leitura comentada do capítulo onde estas questões são abordadas.

Ao Doutor João Vaz agradeço as trocas de impressões sobre os órgãos e organeiros, bem como a indicação de repertório para órgão setecentista; ao Prof. Manuel Morais a cedência de cópias de algumas fontes musicais e outros elementos e contactos em relação a arquivos; ao Prof. Doutor João Pedro d'Alvarenga informações pontuais e o uso das suas transcrições de fontes documentais setecentistas como o *Breve Rezume de tudo o que se canta em cantochão e canto de órgão pellos cantores na Santa Igreja Patriarcal*; ao Dr. Sérgio Dias o empréstimo de valiosa bibliografia sobre os conservatórios napolitanos e as animadas trocas de ideias durante as nossas respectivas pesquisas; e ao Prof. Doutor David Cranmer o material sobre o compositor Giovanni Giorgi. Os Profs. Doutores Pedro Cardim e Nuno Gonçalo Monteiro cederam gentilmente apontamentos pessoais resultantes das suas investigações, respectivamente, os resumos das cartas do Cônsul espanhol em Lisboa e das cartas da Rainha D. Mariana Victória para a sua família em Espanha, não publicadas por Caetano Beirão.

À Dra. Aline Gallash Hall agradeço as informações sobre músicos e outros dados pontuais encontrados durante a suas pesquisas na Torre do Tombo e as várias conversas frutuosas onde amigavelmente partilhámos os entusiasmos e as dificuldades dos nossos trabalhos. Agradeço ainda ao Prof. Doutor Jorge dos Reis, amigo de longa data e companheiro de interesses musicais e artísticos, as imagens e contextualizações sobre os calígrafos do século XVIII; à Dra. Sandra Costa Saldanha as indicações e reproduções de plantas da Patriarcal e da Capela Real relativas à segunda metade do séc. XVIII e à Dra. Maria José Ramalho os seus profundos conhecimentos na área das Ciências Documentais e as sugestões no que diz respeito ao tratamento da informação.

Durante a pesquisa beneficiei quase sempre da ajuda empenhada dos técnicos e funcionários dos diversos arquivos e bibliotecas. Sendo impossível mencioná-los a todos gostaria, contudo, de referir as Dras. Sílvia Sequeira e Maria Clara Assunção e a D. Clementina Gomes da área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal; as Dras. Maria

José Mexia, Fátima O' Ramos e Celina Bastos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, assim como a equipa sempre amável e prestável das salas de referência e de leitura; as Dras. Conceição Geda e Cristina Pinto Basto da Biblioteca da Ajuda; o Dr. Eugénio Vieira do Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa; a Dra. Teresa Ponces e o Dr. Ricardo Aniceto do Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa; e ainda os diversos funcionários do Arquivo Histórico do Tribunal de Contas e do Arquivo Distrital de Braga.

Reservo ainda um agradecimento muito especial ao meu amigo António Diegues Ramos que, não sendo musicólogo, demonstrou um grande interesse e entusiasmo pela temática da tese. Devo-lhe a revisão do texto, a disponibilidade que sempre foi conseguindo no meio da sua preenchida agenda, o incentivo constante e o estimulante debate de ideias. À Dra. Ana Cristina Rosa da Silva, amiga sempre prestável, agradeço a colaboração logística por ocasião da impressão final dos exemplares e à Dra. Susana Gaspar o simpático apoio na resolução de algumas alterações formais de última hora por ocasião da entrega da dissertação. Estou igualmente muito grata a colegas e amigos como os Doutores Rosana Marreco Brescia e Alberto Pacheco e os Drs. Marco Aurélio Brescia, Ricardo Bernardes, Rodrigo Teodoro e Andrea Luísa Teixeira pelo estímulo e forte entusiasmo que sempre manifestaram em relação ao meu trabalho e pelas sempre úteis trocas de informações.

Agradeço também a todos os restantes colegas e amigos que me encorajaram e se mostraram compreensivos em relação ao pouco tempo que tinha disponível nos últimos tempos, e à minha família. Durante todo o processo foi crucial o apoio incondicional dos meus pais, Maria Alice Videira Fernandes e Francisco Neta Fernandes. A eles e à memória das minhas avós, Josefina e Beatriz, que deixaram esta vida enquanto este projecto de investigação decorria, dedico este trabalho.

I. A REDE DE INSTITUIÇÕES DA MÚSICA SACRA DA CORTE

1. A Capela Real e a Patriarcal: história e definição institucional

1.1.A Patriarcal no período joanino

A figura de D. João V e a sua acção governativa foram desde o século XIX objecto de longas controvérsias e de fortes preconceitos ideológicos. O monarca foi descrito pela historiografia romântica como uma personalidade megalómana, dotada de um gosto estético que se orientava pela ostentação e pelo luxo e dominada por uma igreja conservadora e pelo fanatismo religioso. Um reinado “beato e devasso”, como lhe chamou Oliveira Martins, conduzido por “um Rei-Sol para franciscanos”, nas palavras de Carlos Malheiro Dias (1907: 186, *apud* Pimentel 2006: 152). Esta visão parcial, hoje ultrapassada, deu lugar a uma crescente consciência da importantíssima acção reformadora de D. João V em todos os domínios da cultura e das artes em Portugal e dos seus esforços de reabertura do país à Europa.

A tentativa de pôr em prática os modelos económicos, políticos, culturais e artísticos europeus que pessoalmente considerava mais avançados contou com meios financeiros excepcionais decorrentes da exploração sistemática das minas de ouro do Brasil. A preocupação de projectar no estrangeiro uma imagem cosmopolita de riqueza e esplendor concretizou-se, por exemplo, na famosa embaixada do Marquês de Fontes ao Papa Clemente XI, realizada em 1716, com os seus coches magníficos esculpidos a ouro, que muito contribuiria para que lhe fossem concedidos numerosos privilégios pelo Vaticano ao longo das décadas seguintes, e no mecenato artístico que promoveu na Cidade Pontifícia ¹.

Foi no plano artístico que a renovação de D. João V se revelou mais brilhante, pela possibilidade de aproveitamento das artes ao serviço do fausto-cortesão, de acordo com o conceito de “Estado-espectáculo” próprio do Absolutismo monárquico

¹ Entre a ampla bibliografia sobre as relações artísticas e diplomáticas de D. João V com Roma ver Pier Paolo Quieto (1988 e 1990), Angela Delaforce (1995) e Margarida Calado (1995).

característico do Antigo Regime. Todos os sectores da criação artística foram convocados para a complexa encenação que doravante iria rodear o exercício do Poder.

Para D. João V a concretização do Absolutismo Régio não poderia deixar de ter como referência o modelo francês herdado de Luís XIV, mas o contexto português, onde a Igreja tinha um peso extraordinário, levou-o a adoptar uma solução que promovia a fusão simbólica entre o poder civil e religioso. Ao contrário de outros monarcas absolutistas, como Luís XIV, que colocaram na ópera a principal função representativa da monarquia, o rei português preferiu antes tirar partido das potencialidades teatrais do ritual religioso, adoptando o aparato cerimonial e o esplendor litúrgico monumental da Cúria Papal e procurando transformar a sua Capela Real do Paço da Ribeira numa réplica do Vaticano.

Como demonstrou Rui Vieira Nery (1991: 84-87)², o Rei Magnânimo tinha plena consciência de que os principais obstáculos à plena implantação do poder absoluto eram a autonomia e os privilégios seculares que a Igreja tinha conseguido adquirir em Portugal desde a Contra-Reforma. Deste modo, preocupou-se estrategicamente em empreender uma acção política que submetesse à autoridade da coroa os diferentes corpos intermédios eclesiásticos. Foi neste âmbito que surgiu o colossal investimento na instituição do Patriarcado de Lisboa como cabeça da Igreja portuguesa, cujo titular era, contudo, o Capelão-Mór do Rei. Longe de ser um “capricho beato” do Rei Magnânimo, a Patriarcal era antes uma instituição controlada pelo poder e ao serviço do poder, correspondendo aos desígnios de uma política de prestígio a nível nacional e internacional solidamente arquitectada.

A realização deste objectivo processou-se especialmente através da obtenção de privilégios para a Capela Real. Logo em 1708, José Soares da Silva escreve na *Gazeta em forma de Carta* (Tomo I, 1701-1716) que “o rei decidiu fazer Sé a sua Capela Real, para o que tinha recorrido ao Papa e simultaneamente ia fazendo obras no edificio com nova capela mor”. Um decreto de 24 de Janeiro de 1709 (Cf. Torres 1796: 27) determinava que

² Uma panorâmica da vida musical em Portugal no século XVIII em correlação com uma profunda contextualização no âmbito político-cultural foi traçada por Rui Vieira Nery em *Sínteses da Cultura Portuguesa: História da Música* (1991: 84-109). O seu modelo de análise serviu-nos como orientação para traçar a síntese da acção do Rei no que diz respeito ao uso das artes e do cerimonial religioso como formas de afirmação simbólica do poder.

a Capela Real, “além da consignação que levava a dita Capella na Folha da Alfândega de Lisboa tivesse mais anualmente 1600\$000 reis na mesma Alfândega, ficando esta doação com a natureza de Tença.” Em 1710 a Capela Real seria promovida a Colegiada e, em 1716, a Basílica Patriarcal. Ao Capelão-Mor da Casa Real foi concedido simultaneamente o título de Patriarca, acabando por receber, em 1737, a dignidade cardinalícia.

As principais fases do processo podem sintetizar-se nas seguintes etapas:

1709 – Breve *Piis Catholicorum Regum votis*, do Papa Clemente XI, 24 de Agosto.

São concedidos vários privilégios à Capela Real. Entre estes a possibilidade de “pensionar os Bispos para Cónegos, e annexar lhe as Igrejas do Padroado, com 400 mil reis cada hum”³.

1710 – Bula *Apostolatus Ministerio*, Papa Clemente XI, 1 de Março.

A Capela Real é promovida a Colegiada de S. Tomé do Apóstolo com os seguintes lugares: 6 Dignidades (Deão, Chantre, Arcipreste, Arcediago, Tesoureiro Mor e Mestre de Escola), 18 Cónegos (6 Presbíteros, 6 Diáconos, 6 Subdiáconos), 12 Beneficiados Clérigos ou Presbíteros (*P-La* 51-II-72; Castro 1763: 182). Segundo João Baptista de Castro (1763: 182-183) “estabeleceo para congrua sustentação doze contos quinhentos e cinquenta mil quinhentos e sessenta reis; de forma que ao Deão competia quatrocentos mil reis de congrua, a cada hum dos cinco Dignidades trezentos mil reis, a cada hum dos dezoito Cónegos trezentos mil reis, a cada hum dos doze Beneficiados cento e cinquenta mil reis, e assim tomarão posse aos 16 de Mayo de 1710.”

1716 - Bula *In Supremo Apostolatus solio*, 7 de Novembro.

Elevação a Catedral Metropolitana e Patriarcal com a invocação de Nossa Senhora da Assumpção. Nesta ocasião dividiu-se a antiga metrópole de Lisboa em duas dioceses, ficando a Oriente a chamada Arquiepiscopal Oriental (actual Sé), que continuou a pertencer ao antigo arcebispo metropolitano, e a ocidente o Patriarcado, sob jurisdição do Patriarca. No mês de Dezembro foi nomeado primeiro Patriarca, o então bispo do Porto, D. Tomás de Almeida. Este foi confirmado no cargo pela constituição *Romani Pontificis* de 7 de Dezembro e tomou posse por procuração a 7 de Janeiro de 1717. Fez a sua entrada solene em Lisboa a 13 de Fevereiro do mesmo ano⁴.

³ Um resumo bastante detalhado sobre os privilégios concedidos ao Capelão Mor pela Bula de 1709 pode ler-se no *Compêndio do Código da Santa Igreja Patriarcal* de Manuel Teixeira de Torres (1796), *P-La* 51-II-72), pp. 27ss, e também em *P-Ln* Cód. 11103.

⁴ Esta entrada é um perfeito exemplo de Festa Barroca a exemplo das entradas régias, como a de D. Mariana de Áustria ou anos depois a de D. José e D. Mariana Victória (ver João Baptista de Castro e *P-Ln* Cód. 6205, publicado por José Fernandes Pereira em *A Acção Artística do primeiro Patriarca de Lisboa*).

1719-1720 – Outros privilégios e regalias atribuídos pelo Papa Clemente XI ao Patriarca, dos quais se destacam a faculdade de conceder bacharelatos e doutoramentos em Teologia e Cânones às dignidades e cônegos da Patriarcal (7 de Setembro de 1719) e de sagrar os reis de Portugal (Breve *Sacrosancti apostolatus* de 26 de Setembro de 1720).

1737 – **Bula *Inter Praecipus Apostolici Ministerii*, de Clemente XII, 17 de Dezembro.** Promoção do Patriarca à dignidade cardinalícia. O título de Cardeal fica definitivamente ligada ao de Capelão Mor e Patriarca.

1740 – **Bula *Salvatoris Nostri Mater*, pelo Papa Benedicto XIV, 13 de Dezembro.** Incorporação da igreja de Lisboa Oriental no Patriarcado, extinguindo a Sé arquiiepiscopal. Reunem-se assim de novo as duas dioceses de Lisboa estabelecendo-se uma só Igreja Patriarcal. Sobre a antiga Sé era expressamente declarado que se lhe retirava “todo e qualquer direito de catedral e metrópole” ficando reduzida ao título honorário de “Patriarcal” sob a invocação de Santa Maria. Com a Bula *Ea quae providentiae nostrae* de 14 de Julho de 1741, Bento XIV extinguiu o cabido da antiga Sé e erigiu o templo em Basílica com novos dignitários de apresentação régia subordinados ao Patriarca.

1746 – Sagração da Igreja Patriarcal (após grandes obras de ampliação no edifício da antiga Capela Real), na sequência da Bula *Congregani filiae Sion* (de 20 de Dezembro de 1745). Depois da sagração do Altar Mor pelo Patriarca a 13 de Novembro de 1746, as cerimónias prolongaram-se até dia 20, com a Sagração de um Altar por dia.

1748 – Por decreto do Cardeal Patriarca D. Thomas de Almeida, lavrado em Lisboa a 29 de Maio, foi estabelecida a forma do Serviço do Coro, para se observar pelos Ministros da Sta. Igreja Patriarcal ⁵.

O Patriarca era objecto de particular destaque no quadro da hierarquia social portuguesa, tendo precedência sobre todos os arcebispos e bispos do reino (posição antes atribuída ao *Primaz* de Braga) e encontrando-se no topo de um conjunto impressionante que a partir da década de 1740 passou a contar com mais de duzentos dignitários, divididos em numerosas hierarquias. De acordo com a descrição de João Baptista de Castro (1763: 185) depois da união das duas dioceses o colégio Patriarcal ficou constituído por “vinte e quatro Principais com habito Cardinalício, e setenta e dous Prelados, ou Ministros de habito Prelático, divididos em várias jerarquias a saber, Prelados Presbyteros com insignias Episcopae, e exercicio de Pontifical, Protonotarios, Subdiáconos, e Acolytos. Vinte meretissimos Conegos, doze Reverendos Beneficiados, trinta e dous Reverendos Beneficiados, e outros mais Ministros da Igreja Patriarcal,

⁵ Cf. *Compêndio do Código da Sta. Igreja Patriarcal*, P-La 51-II-72.

concedendo a todos grandes privilégios”. Os Principais trajavam de violeta e escarlate à maneira do camareiro papal ⁶ e os Monsenhores envergavam vestes roxas, episcopais, tendo direito à mitra. A este conjunto juntavam-se ainda cerca de trinta capelães cantores e cerca de setenta músicos (cantores).

O prelado podia envergar hábito purpúreo à maneira do Arcebispo de Salzburgo, primaz da Alemanha, usava sapatos bordados com uma cruz, camalha de veludo carmesim, chapéu preso por cordões e ostentava insígnias quase pontifícias (as suas armas eram coroadas por uma tiara e uma chave e, no tejadilho do seu coche, como no do Papa, brilhava um Espírito Santo de Ouro) ⁷. A figura do Patriarca foi rodeada de todo um séquito e cerimonial que faziam de cada ritual que oficiava, ou de cada uma das suas saídas em público, um verdadeiro espectáculo barroco ⁸.

⁶ “Constituída desta forma a insigne Collegiada de S. Thomé na Capella Real [em 1710], passou o mesmo Soberano a condecorar os seus Ministros com hum habito choral distinto do antigo, ordenando que os cónegos pudessem trazer sobre o roquete capa magna roxa com capello forrado de pelles brancas de arminho em tempo de Inverno, isto he, desde vésperas de Todos os Santos até Sabbado de Alleluia, e no Verão usariam das mesmas capas forradas de seda encarnada; e os Beneficiados trarião também capa magna roxa com capelo forrado de pelles cinzentas no tempo de Inverno, e no Verão andarão com a mesma capa e capelo forrado de seda roxa” (Castro 1763: 183).

⁷ D. João V concedeu ao primeiro Patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida, e a todos os seus sucessores “duzentos e vinte marcos de ouro todos os anos para sutentação da pessoa do Patriarcha, Casa e Estado, para que assim se aumentasse o esplendor e magnificência della” (doação de 1 de Abril de 1719). Outra doação foi a Lezíria da Foz de Almonda, de grande rendimento. (Cf. António Caetano de Sousa, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Tomo X, pp. 126-127).

⁸ Na sua tese de doutoramento (*Arte e Sociedade na época de D. João V*) Margarida Calado (1995: 1336-1339) dá-nos uma visão muito detalhada acerca do esplendor que envolvia o séquito, as deslocações e o cerimonial em torno do Patriarca: “Ainda Bispo do Porto, já D. Tomás dispunha de uma guarda de vinte e quatro criados de sala, vestidos de roxo, guarnecidos pelas costuras e agaloados de passamanes de veludo carmesim lavrado, que, quando o Patriarca saía de estado, levavam capas compridas também roxas, com bandas e galões de veludo carmesim e grandes cabeleiras. Além destes, acompanhavam-no outros vinte e quatro criados das cavaliças, vestidos de roxo, guarnecido e agaloado, mas sem capas; todos usavam meias encarnadas. Dois criados chamados da Cruz acompanhavam o Cruciferário, um em cada estribo da mula branca, e também um estribeiro e um viador.

Ao seu serviço estavam doze capelães e doze nobres seculares, que entravam de serviço semanalmente e usavam trajes de seda roxa, loba e sotaina de mangas caídas. Outros vinte e quatro elementos destas duas classes esperavam o Patriarca ou na Patriarcal ou em qualquer outro lugar onde ele desempenhasse as suas funções.

Quando o Patriarca saía, ia no seu coche de veludo carmesim, com galões de ouro por dentro, e tendo no tejadilho, no interior, o Espírito Santo em ouro, à imitação do Papa. Os cocheiros vestiam calções largos cobertos de ouro, véstias encarnadas tecidas de ouro, e por cima destas, outra de mangas perdidas, com ouro nos ombros, volta bordada, grandes cabeleiras, botas encarnadas e arreios da mesma cor e tecidos de ouro.

Seguia-se a liteira de estado, que era igualmente rica, e quatro coches com familiares, puxados por seus cavalos russos bem ajaezados, levados por outros tantos criados. Um outro coche levava quatro desembargadores da relação patriarcal.

Este conjunto de privilégios, e outros, foram concedidos à igreja portuguesa, em grande medida em consequência do auxílio prestado por D. João V ao Papa, quando da ameaça turca sobre a Itália, e que acabou por concretizar-se na vitória na Batalha de Matapão.

A elevação da Capela Real a Patriarcal conduziu a uma redefinição das hierarquias e dos estatutos no interior da sociedade de corte joanina e à reformulação dos rituais e práticas de legitimação da monarquia, dando origem a várias tensões e conflitos de classificação. Um dos mais conhecidos foi o que opôs os condes aos dignitários e cónegos da Patriarcal que, de acordo com o alvará então publicado, passaram a gozar das mesmas prerrogativas dos bispos, mas vários outros lhe sucederam ⁹. Antes do Patriarca

Quando havia funções na Patriarcal, ia um cortejo buscar o Patriarca à casa onde se paramentava, constituído por vinte e quatro principais e vinte e dois mosenhores. À frente iam dois meirinhos de capa e volta, com varas brancas, um do padroado real e outro do Patriarcado; seguia-se o escrivão da semana, de capa e volta, vinte e quatro nobres da família do prelado, com manteletes encarnados, os doze capelães do número e os supranumerários, também com manteletes encarnados e capelos forrados de arminho branco. Seguiam-se os mosenhores com hábitos prelaticios, dois capelães com as mitras, um mosenhor subdiácono com a cruz e dois custódios com as suas insígnias, as varas vermelhas alçadas.

A estes seguiam-se vinte e quatro principais com hábito coral, de capas magnas, e cada um com um caudatário levantando a cauda da capa e vestido de roxo, com capuz; cada principal levava o seu próprio estado, constituído por três nobres vestidos de preto, como eclesiásticos, e um escudeiro de capa e volta.

Depois vinham os parentes do prelado e um mosenhor assistente com o báculo. Abrindo alas estavam os masseiros do Patriarca, vestidos de roxo, com galões de veludo da mesma cor, com peitorais de malha e massas com o brasão do prelado.

Vinha finalmente o próprio Patriarca com pluvial de cauda, que era segura pelo seu parente mais próximo, vestido de capa e volta. O Patriarca usava no peito uma jóia que variava consoante a solenidade do dia. Acompanhavam-no dois principais diáconos, como assistentes, e dois mosenhores que pegavam nas fimbrias ou orlas da capa.

Na cauda do cortejo iam os ministros da relação Patriarcal e os mosenhores mitrados e protonotários. À porta da igreja estavam os cónegos, beneficiados e capelães cantores de cruz alçada. Quando o Patriarca entrava, ouviam-se os tímboles e charamelas.

Esta minuciosa descrição, devida a um anónimo, mostra-nos como as aparições públicas do Patriarca procuravam impressionar, não apenas pelo número de pessoas mobilizadas mas também pela opulência das cores, em que dominavam os roxos e vermelhos da pompa a que se juntavam os ouros da riqueza” (pp. 1336-1339).

⁹ As hierarquias dos dignitários da Patriarcal e o seu tratamento são também tema da correspondência do Cônsul espanhol em Lisboa, Jorge de Macazaga, que escreve em 11 de Janeiro de 1738 numa carta ao Marquês de La Quadra:

“(…) y con el motivo de participarse esta resolucion à los titulos, y à los Canonigos de la Patriarcal, mandó que a los primeros se les diesse el tratamiento de Excelencia Illustrissima, y à los segundos, el de Excelencia Reverendissima, ordenando que à los Capitanes de la Guarda que tenian señoria, se les dé Illustrissima, haviendo antecedentemente hecho al Duque de Cadaval la merced de Excelencia, por juro de heredad...”

A 21 de Janeiro regressa ao assunto: “Asseguram que estando formado el Decreto sobre los tratamientos que noticie en mi precedente, se há suspendido su declaracion, despues de lo que preguntado, han respondido en este assumpto dos Garnachas Consultores; en cuya vista dicen los satiricos que las preciosas reliquias de Jllustrissima, y Reverencia, que há dejado el Señor Patriarca ya Cardenal, y se querian repartir

ter obtido a dignidade cardinalícia em 1737, o Núncio e os mais embaixadores não queriam por esse motivo dar o melhor lugar ao Patriarca, pelo que deixaram de frequentar a Capela Real. As dúvidas sobre precedências abrangeram praticamente todas as instituições e cerimónias, incluindo o Conselho de Estado (Monteiro 2006: 34-35).

A importação do cerimonial e dos modelos musicais romanos

A adopção dos modelos rituais e estéticos das Capelas Pontifícias motivou a alteração dos rumos da criação artística. Não era apenas o esplendor arquitectónico e decorativo da Patriarcal que se devia equiparar a São Pedro de Roma. A aquisição de valiosas obras de arte sacra e de alfaias litúrgicas de origem romana foi acompanhada por um investimento na arte dos sons, que viria a transformar por completo a vida musical portuguesa, doravante marcada pela influência do barroco italiano. A música e os músicos constituíram um pilar fundamental da prodigiosa máquina cerimonial que alimentava a Patriarcal.

Por determinação real, procedeu-se à cópia integral dos manuais litúrgicos e livros de coro das Capelas Pontifícias e à contratação, em 1718, do Prelado Cimbali como primeiro mestre de cerimónias da Patriarcal (Cf. Doderer e Fernandes 1993: 90). Clérigos portugueses foram também instruídos em Roma sobre a execução do cantochão de acordo com a prática da Capela Giulia e de outras Capelas Papais como as das Basílicas de Santa Maria Maior e São João de Latrão. No *Gabinete Histórico*, Frei Cláudio da Conceição (1827: 288-289) fornece várias indicações a esse respeito:

entre la Fidalguia, y los Canonigos, es preciso que se depositen en el thesoro de la Jglesia, por si algun Bolonio las pretendiere para sufragio de su alma". Cartas do Cônsul Espanhol em Lisboa, Jorge de Macazaga (1738). Arquivo Geral de Simancas, Estado, Legajo 7185.

Em 10 de Fevereiro de 1739, Jorge de Macazaga dá conta do crescente número de dignitários e dos seus privilégios: "A los Grandes ecclesiasticos que son los Canonigos de la primera orden, ó mejor decir, Capelos in mente, se há de seguir la segunda con nombres de Monseñores, ó de Prelati domesticci, de que estàn ya provistos maes de veynte, y han de llegar asta treynta. Los Jndividuos de la tercera, se llamaràn Canonigos de la Basilica Patriarchal, y se comparàn con los de la Jglesia Lateranense.

Dicen que el Rey quiere extinguir la orden de Christo, y privar de sus Rentas à quatro Conventos, does de Benitos, y los otros does de Geronimos, y Bernardos, y aplicarlas con el producto de las encomiendas, para la manutencion de la Santa Jglesia Patriarcal." Idem (1739). Arquivo Geral de Simancas, Estado, Legajo 7186. Agradeço a Pedro Cardim ter colocado à minha disposição os excertos da correspondência do Cônsul espanhol, resultantes das suas pesquisas no Arquivo Geral de Simancas.

“Os principaes informadores das Cerimonias Romanas, e exactissimas circunstâncias do Cerimonial Pontificio forão Monsenhor Candido Cassini, o Monsenhor João Baptista Gambaruci, Mestres de Cerimonias de Sua Sanctidade: Francisco Bolsa da Capella Pontificia, e o Padre Fr. João Baptista Amadei, Sotto Sacristia da mesma, d’onde veio Gabriel Cimbali para a Patriarchal: além dos Ecclesiasticos Portugueses que El Rei mandou a Roma, para se instruirem neste ministerio, com grossos subsídios para satisfação da sua incomparavel curiosidade, e acerto das funcções do Culto Divino. Foi considerável a despeza que fez em Lisboa com a impressão dos Livros, e Solfas pertencentes ao Coro, assim para o tempo, como para o proprio dos Sanctos, não perdoando nesta materia a cousa alguma, que pudesse ser conveniente à perfeição do Culto Divino, e bom serviço da Igreja, e ainda o que dissesse só respeito à curiosidade e ao gosto.”

Na colecção Pombalina, depositada na divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal, ou na Biblioteca da Ajuda podemos encontrar referências à cópia de Livros de Solfa, Regulamentos do Serviço do Coro de proveniência romana ou correspondência trocada com eclesiásticos onde se colocam dúvidas específicas sobre a maneira de cantar as secções em cantochão ou as normas cerimoniais a que obedece cada uma das rubricas. É também na sequência desta preocupação que podemos encontrar nas Bibliotecas e Arquivos portugueses vários exemplares das *Ordini da Osservarsi da Cantori e Capellani della Capella Giulia* (In Roma 1723. Apresso Gio. Maria Salvioni Stampator Vaticano). Numa das suas cartas (e de Junho de 1739), o Cônsul espanhol Jorge de Macazaga, refere a obsessão de D. João V com o cerimonial da Patriarchal, dizendo que o Rei se levantava às 5h da manhã para estar na tribuna às 6h para poder “observar el modo de officiar”. Acrescenta ainda, certamente com exagero irónico, que para este fim o monarca tinha recebido de Roma “quatro mil, y tantos exemplares de Pontificales”¹⁰.

No que diz respeito à música polifónica, o canto de Vilancicos foi suprimido em 1716, adoptando-se o repertório do Barroco romano. Este coexistia com obras portuguesas mais antigas e com novas composições conforme é documentado num importante códice que se guarda na Biblioteca da Ajuda: *Breve Rezume de tudo o que se canta em cantochão e canto de orgão pellos cantores na Santa Igreja Patriarchal*¹¹.

¹⁰ Arquivo Geral de Simancas, Estado, Legajo 7186.

¹¹ P-La 49-I-59. Transcrição de João Pedro Alvarenga em <<http://www.ensino.uevora.pt/jpa>>. Último acesso: 30 de Julho de 2009. Segundo este investigador o documento data do período entre 1722 e 1724

Nele é feita referência a diversas cerimónias litúrgicas enumerando as obras e os compositores interpretados. Entre os nomes citados encontram-se Francesco Grassi, Baltezar Sanctoris, A. Melani, A. Stephani, Francesco Foggia, Alessandro Grandi, Caetano Mossi, Virgilio Mazzoti, Geronimo Berzi, Filippo Vitali, [Ottavio] Pitoni, Paolo Bencini e Domenico Scarlatti, além de compositores portugueses como Fr. Manuel dos Santos e Francisco António de Almeida. Outros músicos que deram a sua contribuição para as funções litúrgicas nos templos da capital foram também Cristóvão da Fonseca, Momo (mestre de capela da Igreja do Loreto), Gaetano Mossi e Giovanni Bononcini (Doderer e Fernandes 1993:78). O referido Códice fornece também indícios preciosos em relação a práticas de execução e às secções ou rubricas que deveriam ser cantadas em cantochão, em polifonia (tanto “a cappella” como “a capella reale”, ou seja, com órgão neste último caso), em fabordão e, ainda, em contraponto improvisado.

Além de obras escritas em Lisboa por compositores portugueses e italianos para ocasiões específicas e daquelas que foram trazidas informalmente por músicos ao serviço da corte, a importação de repertório continuou ao longo de todo o reinado de D. João V:

“Chegou de Italia hum navio, que trouxe caixam de solfas admiráveis para a S. Igreja Patriarcal, sendo muito celebrada entre ellas huma Missa; o principe Nosso Senhor andava tam dezejoso desta encomenda, q quando hia de Bellem perguntava se havia novas do referido navio, e tanto que teve notícia da sua chegada, mandou tirar delle o cayxão, o que custou muyto do lugar em que vinha; experimentando-se algumas obras, ficou muyto agradado de as ouvir cantar”¹².

Os modelos romanos estenderam-se também a outros templos de Lisboa como a Igreja de São Roque, pertencente aos jesuítas, onde tinha lugar a tradicional cerimónia de acção de graças no último dia do ano, com um solene *Te Deum*:

“Chegarão varios cantores italianos e um mestre de cerimónia, para a Santa Igreja Patriarcal. No ultimo de Dezembro deste ano de 1718, imitando-se o istilo de Roma, em que se dão graças a Deos por se ter chegado ao fim do ano, se armou magnificamente a igreja de São Roque dos Padres da Compa[nhia] aonde forão os muzicos que havia nas duas Lisboas, com todos os instrumentos...”

uma vez que menciona a Missa a 8 vezes de João Rodrigues Esteves e não faz referências a obras de Giovanni Giorgi, que só chegou a Portugal em 1725 (Alvarenga 2008: 41).

¹² *Folheto de Lisboa*, Sábado, 30 de Julho de 1740.

Na presença da Rainha, Infantes, Rei e Infante D. Antonio se entoou o *Te Deum* na capela mor, e já com ua ou duas horas da noite, se recolherão as pessoas reaes, tudo na mesma forma em que tinham ido, em muito magnificas e ricas carroças e tiros de cavalo, a oito e a seis”¹³.

Os relatos que o Núncio Apostólico enviava para Roma (Cf. Doderer e Fernandes 1993) e a *Gazeta de Lisboa* referem obras sumptuosas a vários coros de vozes e instrumentos, com uma disposição que pressupõe a especialização sonora. Por exemplo em 1720, a *Gazeta de Lisboa Ocidental* de 4 de Janeiro referia “um *Te Deum* a quinze coros, divididos por cinco coretos, composto por Cristovão da Fonseca, padre jesuíta na Casa Professa de São Roque.” Carlos Seixas e Domenico Scarlatti escreveram também versões do *Te Deum* a quatro coros para esta celebração, cujas partituras se perderam possivelmente no Terramoto de 1755.

Um *Diário da Patriarcal* da mesma época, que se guarda no Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, lança mais alguma luz sobre esse tipo de cerimónias:

Acção de Graças em São Roque Pós-Vésperas

“Acabada Completa foram os Ill. Cónegos a São Roque, Caza Professa dos Jesuítas, cuja função fez o Ill. Arcediago, expondo o Sacramento em hum pequeno trono, e depois se cantou o *Te Deum laudamus* a dois coros, hum de canto de órgão no coro com bastantes músicos, e instrumentos, o outro de cantochão, para o que se puzeram religiosos de várias Religioens junto da tarimba da parte esquerda da Igreja, e da parte direita, pela Igreja abaixo quantidade de estudantes, e estas duas ordens faziam um Coro de Cantochão, depois se encerrou o Sacramento, com benção dada com o Sacramento ao Povo assistirão S.S. Majestades e Altezas secretamente, estando no Coro o Sr. Patriarcha, os Illmos. Cónegos pelas janelas da Igreja, e a mais corte, tudo *particulariter*, ainda que os Illmos Cónegos podiam ter sua Quadratura no Cruzeiro, não para estarem como autênticos, se não para obsequiarem o Illmo. Capitulante, para que não haveria precidencia de lugares, se não dada como por cortesia, assistindo em capas que tomariam à porta da Igreja, e se tomará parecer se a capa será encarnada ou roxa”¹⁴.

Tendo em vista a mais elevada qualidade musical das cerimónias na Patriarcal foi essencial a contratação de um considerável número de músicos (a maior parte deles

¹³ Tristão da Cunha, 1º Conde de Polivide, *Memórias Históricas...*, fl. 184 (p. 314).

¹⁴ *Diário da Cap. Patriarcal Olissiponensis* [manuscrito]. *Diário escripto em 1719 o qual se atribui ao beneficiado Figueira Mestre de Cerimónias da Santa Igreja Patriarcal cujo Diário é o mais antigo que se encontra e que trata do rito desta Santa Igreja que consideramos ser muito necessário, foi agora copiado para instrução prática dos nossos litúrgicos*. Lisboa [cópia de] 1791. P-Lpa, s/cota, pp. 12-13.

oriundos de Roma), incluindo vários cantores que tinham trabalhado na Capela Papal, assim como o próprio mestre da Capela Giulia, Domenico Scarlatti (1685-1757), que chegou a Lisboa em 1719 e ocuparia o cargo de compositor da corte e de professor de cravo do Infante D. António (irmão de D. João V) e da Infanta D. Maria Bárbara ¹⁵.

Manuel Carlos de Brito ¹⁶ demonstrou como a presença diplomática em Roma permitiu contactos e colaborações com alguns dos mais importantes compositores da época e como esta seria decisiva no momento de contratar músicos para a corte portuguesa. Diversas Serenatas foram cantadas na embaixada ou no Teatro da Capranica em eventos promovidos pelo Marquês de Fontes e, mais tarde, pelo Conde de Galveias, com música de compositores tão ilustres como Nicolò Porpora, Alessandro e Domenico Scarlatti ou Francesco Gasparini. Por sua vez os libretos de algumas óperas de Antonio Bononcini, Giuseppe Orlandini e Alessandro Scarlatti, nesta época levados à cena em Veneza e em Roma, foram igualmente dedicados ao embaixador de Portugal e ao português Cardeal da Cunha.

Segundo João Pedro d'Alvarenga (2002: 179) um dos principais motivos da contratação de Domenico Scarlatti prendia-se com a direcção da música sacra na Patriarcal, cabendo-lhe introduzir o repertório polifónico romano. Uma carta do Núncio Apostólico, datada de 21 de Novembro de 1719, refere que D. João V aguardava “con impazienza” a chegada de Scarlatti para ocupar o lugar de “Capo, e direttore di tutta la musica della Patriarcale”. No mesmo ano chegaram a Lisboa nove cantores italianos entre os quais o tenor Gaetano Mossi e o soprano *castrato* Floriano Flori. Em 1730 havia já 26 cantores italianos na Capela Real e Patriarcal (que actuaram na Sagração da Basílica de Mafra) ¹⁷, número que se eleva progressivamente até 36 em 1733 e continuará a

¹⁵ Acerca do período português de Domenico Scarlatti ver o artigo de João Pedro d'Alvarenga (2008: 17-68) “Domenico Scarlatti in the 1720's: Portugal, Travelling and the Italianization of the Portuguese musical scene”, in *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death* (ed. Massimiliano Sala & Dean Sutcliffe), Ad Parnassum Studies 3. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.

¹⁶ Sobre esta questão ver os artigos “As relações musicais entre Portugal e a Itália no século XVIII”, in *Portugal e o Mundo – O Encontro de Culturas na Música* (1997: 115-124) e “Novos dados sobre a música no reinado de D. João V”, in *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner* (1992: 513-533).

¹⁷ Cf. *Monumento sacro da fabrica, e solemmissima sagração da Santa Basílica do Real Convento, que junto à Villa de Mafra dedicou a N. Senhora, e Santo António... / escrito por Fr. João de S. Joseph do Prado*. Lisboa : Off. Miguel Rodrigues, 1751. Segundo este autor os Ministros da Santa Igreja Patriarcal que assistiram à Sagração da Basílica de Mafra e ao seu Oitavário incluíam “9 Mestres de Cerimónias, 6 Penitenciários, 12 Acólitos Patriarcais, 22 Cantores, 6 Organistas, 1 Tesoureiro e seis adjuntos, 14 Moços

aumentar, distribuindo-se em 1734 pelas capelas de Lisboa, Braga, Évora e Porto (Doderer e Fernandes 1993:77).

A lista de despesas com a Igreja Patriarcal calculada a partir da folha da primeira mesada de 1754, publicada por João Baptista de Castro no *Mappa de Portugal Antigo e Moderno* (1763: 189-192) — a qual retoma um documento da Colecção Pombalina dos Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal ¹⁸ — refere 444 pessoas ao serviço da Patriarcal. Entre os cargos musicais encontramos 71 cantores italianos e portugueses (ou 67 se considerarmos apenas os efectivos e não os aposentados), 4 organistas, 1 compositor “de Solfa italiana” [possivelmente Giovanni Giorgi], 1 afinador de órgãos e 1 copista ¹⁹.

Giovanni Giorgi (? – 1762), compositor de origem veneziana que fora mestre de capela da Basílica de São João de Latrão, em Roma, tinha sido contratado em 1725 e viria a desenvolver uma intensa actividade em Lisboa durante as três décadas seguintes como compositor da Patriarcal e Mestre do Seminário de Música. A sua música seria certamente muito apreciada uma vez que, após ter trocado Lisboa por Génova (na sequência do Terramoto de 1755), continuou a enviar peças regularmente para Portugal. Outra prova de reconhecimento e importância reside no facto de Francisco Inácio Solano, o nosso mais influente teórico setecentista, ter usado 41 exemplos musicais de Giorgi no seu tratado *Nova Instrucção Musical ou Theorica Pratica da Musica Rythmica* (1764). O conjunto de obras que compôs para a Patriarcal é vastíssimo, conforme documentam as mais de três centenas de partituras (correspondentes a 326 obras diferentes), que se

de Sacristia, 8 Porteiros da Massa, 26 Músicos Italianos, 8 Cursores, 12 Armadores, 6 Varredores e 10 Faquinos” (p. 142).

¹⁸ *P-Ln*, Pba 141.

¹⁹ A lista completa refere 5 dignitários principais, 1 deão, 18 dignitários secundários, 72 prelados, 20 cónegos, 12 beneficiados, 32 segundos beneficiados, 32 beneficiados inferiores, 5 mestres de cerimónias, 7 acólitos, 29 capelães, 2 tesoueiros, 2 depositários da sacristia, 1 depositário do armazém da cera, 20 sacristãos, 17 capelães que celebravam missa na antiga Capela Real, 71 cantores italianos e portugueses, 4 organistas, 1 compositor italiano, 1 porteiro, 6 guardas, 12 provedores, 4 nuncios, 6 varredores, 2 carregadores de tochas, 1 ourives, 2 estofadores, 1 cabeleireiro, 2 sineiros com os seus assistentes, 1 afinador de órgãos, 1 copista, 1 iluminador e 1 gravador, 12 confessores e 4 pregadores (Castro 1763: 189-192). A mesma lista é posteriormente publicada por outros autores como acontece com James Murphy (1795:163-164).

guardam no Arquivo da Sé de Lisboa, bem como o catálogo temático e bibliográfico elaborado por L. Feininger²⁰.

Mas a acção de D. João V no sentido de dotar as estruturas musicais dependentes do poder real do mais alto nível artístico não se limitou à importação de músicos estrangeiros. O Rei Magnânimo preocupou-se também com a formação dos portugueses, sendo responsável pela criação da mais importante instituição de ensino da música no país no século XVIII: o Real Seminário de Música da Patriarcal, instituído em 1713. Nele se formaram os mais importantes compositores portugueses setecentistas mas também muitos músicos (sobretudo cantores e organistas) que ocuparam cargos noutras instituições do país. Fornecer músicos, em especial cantores, para a Patriarcal era o principal objectivo, pelo que a formação incidia sobretudo no domínio do repertório sacro, do canto, do acompanhamento e dos instrumentos de tecla (órgão e cravo). Esta seria também uma porta privilegiada de entrada dos modelos italianos graças à acção de Giovanni Giorgi e dos mestres entretanto formados em Itália (ver Cap. III).

Uma medida complementar na formação dos músicos portugueses foi o envio para Itália (mais concretamente para Roma) de bolseiros selecionados entre os discípulos mais dotados do Seminário da Patriarcal, nomeadamente João Rodrigues Esteves (c.1700- c.1751), António Teixeira (1707-1774), Francisco António de Almeida (c.1702-1755?) e Joaquim do Vale Mixelim. Não se conhecem provas documentais de quem teriam sido os seus mestres na cidade Pontificia, mas a produção destes compositores mostra influências diversas. Todos dominavam com proficiência as técnicas do *stile concertato* e a densa escrita coral do Barroco romano, ainda que com percursos e personalidades bem diferenciadas.

João Rodrigues Esteves, que viria a ocupar o lugar de professor do Seminário da Patriarcal após o seu regresso a Lisboa, legou-nos apenas música sacra (em geral para quatro ou oito vozes e baixo contínuo). A herança da tradição polifónica renascentista e o sólido domínio do contraponto presente nas suas primeiras peças seria mais tarde enriquecida através da hábil incorporação dos modelos italianos do *stile concertato* e das influências do barroco colossal romano, de que é exemplo o notável *Miserere* a três

²⁰ L. Feininger, *Catalogus thematicus et bibliographicus Joannis de Georgiis operum sacrorum omnium*, Repertorium liturgiae polychoralis, i, iii, (Trento, 1962-71). O mesmo autor editou algumas obras de Giovanni Giorgi em *Documenta liturgiae polychoralis*, xii, xiii, xix, xx (Roma, 1960-63).

coros. Obras como a Missa a oito vozes mostram uma escrita coral maciça, enquanto por exemplo o *Stabat Mater* denota mais traços do *stile moderno* nas suas intervenções solísticas ²¹.

A produção de António Teixeira é bastante mais diversificada, incluindo desde uma obra tão grandiosa como o *Te Deum* a 20 vozes (onde o Barroco colossal romano se cruza com a influência operática) à música para as “Óperas” de António José da Silva, o Judeu, no teatro de bonifrates do Bairro Alto, mas também uma cantata alegórica para três vozes e orquestra ou repertório vocal *a capella*. Os seus dotes musicais foram bastante precoces já que Teixeira terá viajado para Roma aos 9 anos. De regresso a Lisboa, tornou-se Capelão Cantor da Patriarcal e Examinador de Cantochão de todo o Patriarcado em 11 de Junho de 1728. Os últimos anos de Teixeira foram passados como organista da Patriarcal, tendo falecido a 20 de Novembro de 1774 ²².

Quanto a Francisco António de Almeida, é dos três o que parece ter gozado de maior reconhecimento em Itália e noutros pontos da Europa, encontrando-se algumas das suas obras em bibliotecas europeias (nomeadamente em Itália e na Alemanha: Berlim, Dresden, Kassel). A sua obra revela o domínio da linguagem musical do barroco eclesiástico romano e do *stile concertato*, mas também das convenções da ópera *buffa* napolitana nascente e do idioma da ópera séria. Mesmo que esta última não faça parte das criações do compositor, as suas principais características e convenções retóricas podem encontrar-se na oratória *La Giuditta* (estreada em Roma em 1726). É também o autor português que partilha talvez mais traços comuns com Alessandro Scarlatti ou Handel,

²¹ Uma antologia de obras de João Rodrigues Esteves foi publicada por Cremilde Rosado Fernandes e Gerhard Doderer (transcrição e estudo) na colecção *Portugaliae Musica* (Vol. XXXIII): *João Rodrigues Esteves: Obras Selectas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

²² Um documento que se guarda na Torre do Tombo (*P-Lant*, Patriarcal, Igreja e Fábrica, Maço 19, Doc. Nº373) refere alguns elementos da certidão de óbito de António Teixeira na sequência de um requerimento feito pelo sobrinho Domingos Teixeira, seu herdeiro, a reclamar o último ordenado que o tio não chegou a receber: “Aos vinte dias do Mez de Novembro de mil setecentos e setenta e quatro faleceo o P. António Teixeira, clérigo subdiácono com mais de sessenta anos de idade, natural desta cidade de Lisboa e filho de Manuel Teixeira e sua mulher Vicencia Maria, organista desta Santa Igreja Patriarcal. Morreo sem sacramentos. Não fez Testamento. Foi a enterrar na Freguesia de Santa Isabel desta cidade de que fez este assento que assinei. Patriarcal de Lisboa era ut supra – o Coadjutor Patrício Martins.”

tendo este último tido também a oportunidade de absorver os modelos romanos na sua estadia em Roma alguns anos antes de Almeida ²³.

Apesar da obsessão pela adopção dos modelos romanos na Capela Real (recém-promovida a Patriarcal), D. João V não descurou as outras estruturas musicais da corte, herdeiras do modelo de Luís XIV (e da organização interna das cortes europeias do Antigo Regime). Uma descrição de Johann Gottfried Walther no seu *Musikalisches Lexicon* (1732:469) refere a constituição da orquestra de corte em 1728, a qual incluía sete violinistas (dois dos quais podiam tocar oboé), dois violetistas, dois violoncelistas e um contrabaixista, todos eles estrangeiros (1 genovês, 2 florentinos, 3 romanos, 1 francês, 2 boémios, 3 catalães e 1 português de origem alemã) além do organista português Carlos Seixas. O genovês era Pietro Giorgio Avondano, que veio para Lisboa com apenas 19 anos e que seria o iniciador de uma autêntica dinastia de músicos ao serviço da Orquestra da Real Câmara e doutras instituições. Entre eles destacam-se o violinista e compositor Pedro António Avondano (1714-1782) e o violoncelista João Baptista André Avondano (fl. 1801).

A chamada “música alta” (música de ar livre com instrumentos de sopro) dentro e fora do espaço palaciano passou a ser garantida a partir do início da década de 1720 por 24 trombetistas alemães (número que não será alheio ao total de 24 instrumentistas da “Grand Écurie” de Luís XIV) e quatro timbaleiros, que formavam a Banda das Reais Cavalariças. O processo de contratação de 18 destes trombetistas e de três timbaleiros foi descrito por Gerhard Doderer na *Revista Portuguesa de Musicologia* nº 13 (2003). Uma boa parte deste músicos tinha formação de elevado nível e tocava outros instrumentos de sopro e de cordas. Os 24 trombetas são referidos em vários documentos posteriores por ocasião de procissões, baptizados, casamentos, exéquias e outros acontecimentos ao longo de todo o século XVIII. No Museu dos Coches guardam-se alguns dos instrumentos da Banda Real de D. José I.

²³ Sobre a música sacra deste compositor ver a tese de mestrado de João Paulo Janeiro, *Contributo para o Estudo da Música Religiosa de Francisco António de Almeida - Transcrição e Análise de Seis Obras Litúrgicas para Solistas, Coro e Orquestra*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2004.

A Patriarcal do Paço da Ribeira: espaço e música

O cronista Frei Cláudio da Conceição escreveu no *Gabinete Histórico* que a Igreja Patriarcal era “a mais rica, e magnifica, que se conhecia no mundo” (1823: 142). Outra fonte preciosa para a história da Capela Real e da Patriarcal de Lisboa — o *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*, de João Baptista de Castro — diz-nos que o Rei Magnânimo nela “exercitou novas grandezas, que já pareciam impossíveis à imaginação, e somente sondáveis e factíveis à dilatada esfera da sua idea” (Castro 1763: 185) e Ignacio Barbosa Machado refere que “he pois esta Igreja, como Capella Real, a mayor da Europa, e como Cathedral huma das mayores, e mais desembaraçadas Igrejas de Portugal” (Machado 1759: 145).

No contexto de uma sociedade do Antigo Regime é natural que os testemunhos contemporâneos ou imediatamente posteriores exaltem as instituições ligadas ao poder real. No entanto, também os viajantes estrangeiros foram em geral unânimes na descrição das grandezas da Patriarcal. No início da década de 1720, o médico naturalista Charles Frédéric Merveilleux diz-nos que “a magnificência com que o Patriarca de Lisboa officia ultrapassa a do Papa nos dias de maior solenidade”, podendo dizê-lo “com conhecimento de causa” por ter visto “oficiar um e outro”.

A construção de um novo edifício condigno que pudesse albergar esta imensa corte eclesiástica (e, como é evidente, também musical) e o seu complexo cerimonial foi uma ambição que acompanhou D. João V ao longo de todo o seu reinado, chegando a recorrer em 1719 a um dos mais famosos arquitectos do barroco final italiano, Filippo Juvara. Mas por múltiplos motivos (muitos deles ainda hoje objecto de discussão e especulação), este plano acabaria por não se concretizar talvez porque a proposta apresentada pelo arquitecto (que incluía uma Patriarcal e um Palácio Real a ser construído no sítio de Buenos Aires) seria demasiado morosa ou por não existir acordo quanto ao local.

No entanto, para além das preocupações estéticas e simbólicas do monarca abrangerem também as belas-artes (numa lógica de “obra de arte total” em conjunto com o cerimonial litúrgico e a música), o espaço mais exíguo da antiga Capela Real do Paço

da Ribeira colocava uma séria questão prática à concretização do “projecto Patriarcal” como um todo.

Nesta perspectiva o espaço da antiga Capela Real, integrado no Paço da Ribeira, foi objecto de um investimento artístico de grandes proporções, em conformidade com os modelos romanos do Vaticano (sendo por exemplo pedidos a Roma os modelos em madeira dos altares da Basílica de S. Pedro) e de numerosas obras de intervenção e ampliação. O facto do complexo formado pelo Paço da Ribeira e pela Patriarcal ter desaparecido com o Terramoto de 1755 fizeram com que a evocação desta última quase tivesse desaparecido do imaginário colectivo. No entanto, durante o século XIX ainda estimulou a imaginação de diversos autores. Nas últimas décadas, a investigação no âmbito da História de Arte tem permitido reconstituir essa memória com progressiva acuidade. A localização da Patriarcal joanina pode ver-se na tese de Luís Soares Carneiro (2002: 63), onde o autor apresenta uma planta onde se vê a Ópera do Tejo entre a Rua do Arsenal – antiga Rua do Arco dos Cobertos — e a Ribeira das Naus (a oeste do Palácio Real) e a Capela Real e Patriarcal do outro lado da Rua do Arsenal, a Norte do Palácio Real ²⁴.

Os vários artigos de Marie-Thérèse Mandroux-França consagrados à Patriarcal de D. João V ²⁵ bem como a tese de doutoramento de Margarida Calado *Arte e Sociedade na época de D. João V* (Lisboa, 1995) descrevem um intenso processo, que culmina na sagração da Igreja Patriarcal em 1746. Todo o esplendor arquitectónico e decorativo da Patriarcal se devia equiparar a S. Pedro de Roma. Por exemplo na ala sul do Palácio Patriarcal, construída entre 1740 e 1744, os apartamentos de aparato foram designados, à imitação do Vaticano, por “Escada Régia”, “Sala do Colégio”, “Sala Ducal” e “Capela Paulina” (Mandroux-França 1993: 41). A encomenda de obras de arte e alfaias litúrgicas

²⁴ Na realidade, trata-se de um redesenho do autor a partir de: SILVA, Augusto Vieira da, *As Muralhas da Ribeira de Lisboa*, Lisboa, Publicações Culturais da CML, 3ª edição, 1987, vol. II, p. 59, “Fragmento da Planta Topográfica no local da actual Praça do Município (Largo de Pelourinho) e das suas circunvizinhanças”.

²⁵ “La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal”, In *Colóquio Artes* 83, 1989, pp. 34-43; “A Patriarcal do rei D. João V de Portugal”, In *O Triunfo do Barroco*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993, pp.39-53; “La Patriarcale del Re Giovanni V di Portogallo”, In *Lisbona Romana, Roma Lusitana*, Roma: Argos, 1985. Este último artigo constitui, juntamente com a tese de doutoramento de Margarida Calado (*Arte e Sociedade na época de D. João V* (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1995, 12 vols., texto policopiado), o trabalho mais detalhado ao nível da História de Arte sobre a Patriarcal na primeira metade do século XVIII.

acompanharam também as que foram feitas para a Capela de São João Baptista, em São Roque.

A Marie-Thérèse Mandroux-França (1995: 93, 95) se deve também a divulgação de duas plantas que mostram a Patriarcal antes do Terramoto. A antiga Capela Mor e os imóveis adjacentes foram demolidos em 1746 de modo a dar lugar a uma nova cabeceira com uma amplidão igual à da nave principal e das naves laterais do século XVI. Este espaço permitiu a instalação dos dignitários num coro duplo especialmente criado para este efeito, utilizando ao mesmo tempo a nova Capela-Mor (reservada aos Principais e aos seus caudatários) e a nave central, destinada aos Beneficiados, Cónegos, Monsenhores e Capelães Cantores. O “Coro dos Músicos Italianos” situava-se na Capela de Nossa Senhora da Conceição a meio da Patriarcal, informação confirmada também por João Baptista de Castro ²⁶.

Paulo Varela Gomes (1989: 663-687) coloca num artigo a hipótese da localização do Coro na Capela de Nossa Senhora da Conceição estar errada, defendendo que este se situava a meio da nave central, uma tradição que se manteve nos edifícios que albergaram a Patriarcal depois do Terramoto e que deu origem a uma tipologia arquitectónica própria, que incluía também duas amplas capelas laterais. No entanto, o historiador não tem em conta que existem dois coros: um formado pelas dignidades eclesiásticas e pelos Capelães Cantores que tinham a seu cargo as secções de cantochão (esse sim situado no meio da Igreja conforme documenta a planta publicada por Mandroux-França) e outro constituído pelos cantores profissionais, frequentemente designado como “Coro dos Muzicos Italianos”. Os *Estatutos dos Capelães Cantores* e várias folhas de pagamentos documentam implicitamente esta separação, quando se referem aos Capelães Cantores que em determinadas cerimónias iam “cantar a Hora Terça do Ofício Divino ao Coreto dos Italianos”, recebendo remuneração adicional por essa tarefa.

No seu extenso tratado manuscrito sobre os sinos da Patriarcal ²⁷, António Rodrigues Lages não menciona a Capela da Conceição, mas as pistas que dá em relação à

²⁶ Uma descrição possível do interior da Patriarcal foi feita por Margarida Calado (1995: 50ss) a partir das várias fontes e testemunhos conhecidos. No ANEXO C.1. transcrevemos alguns excertos.

²⁷ *Altissonancia Sacra Restaurada, e Relaçam armonica do Methodo e Regulaçam com que as vozes dos Sinos das duas Famosas Torres do Relógio, e Ordinária, regiam o governo, e Funções constituídas em a S. IGREJA PATRIARCHAL Lisbonense*. Obra curiosa e não menos necessária para com a promissam do

localização do Coro dos Músicos são compatíveis com as dos restantes autores, já que informa que este era contíguo à Capela da Sacra Família. Efectivamente, como se pode ver nos planos sobreviventes, esta situava-se ao lado da entrada da Capela da Conceição. A legenda da planta da Patriarcal que se guarda na Biblioteca da Ajuda (ver Mandroux-França *op. cit.*) indica uma “Porta grande com ricos cancellos de bronze e tribuna por cima que dava entrada para a magnífica Capella da Conceição” (nº 40), donde se depreende a existência de um coro alto. A propósito do acidente causado pela queda do sino grande em 1754, Rodrigues Lages dá várias indicações em relação ao espaço que seria ocupado pelos cantores profissionais no templo da Capela Real e Patriarcal do Paço da Ribeira e fornece a importante informação da existência de dois órgãos, um pequeno e um grande:

“Foi o caso em que o Dia do Corpo de Deos, que cahiu em dia de S. António porque era o anno 1754. Ao Sahir o SSm. Sacramento da Igreja, e toda a comitiva, que costuma acompanhar. Depois do palio a Procissam, e estando este grande sino dobrando, desfechou, e se desapareceu da porca o grande Chapuz de Chumbo, que rompendo o telhado da Igreja, só se se fosse uma teia de aranha veio dar no Coreto dos músicos, q. ficava para a ditta Capela da Sacra Família, coorrombou todo fazendo-o incapaz de servir e aos dois órgãos grande, e pequeno. E logo dando no lagedo em o cham da Capella que fés assento com ruína ali parou. O Sino logo parou da dobraçam porque lhe faltou este peso, que lhe fazia o equilibrio para dobrar, e como os homens que o moviam sobressaltados com o caso entendendo alguns, q. a torre e sino vinhão a terra se precipitarão três homens, morreu hum, e dous ficaram maltratados. O Estrondo foi tal, que assustou todos os que hião na Procissam. (...) os músicos de tarde cantaram o *Te Deum* em açam de graças porque a Elles chegaria o maior estrago se estivessem no lugar ou occasiam do seo exercício, que era o sobredito coreto que se arrombou” (Lages 1769:106-108).

Uma outra passagem do relato de Lages complementa a localização do Coreto dos Músicos e remete para o uso de diferentes espaços do templo, tanto pelos membros do clero como pelos cantores, de acordo com o cerimonial como é o caso das chamadas

tempo, se restituir o primitivo, e mais acertado Regulamento. Tratase em particular dos Sinos do Relógio, seo Systema em preconizar as Horas; e sua forma de repicar em Funções Eclesiásticas, e Urbanas. Do mesmo modo se descreve toda a instrução theorica e necessária para a modulaçam dos mesmos Sinos Ordinários, e praticamente insinuada em dois Diários annuaes, hum do ano de 1750, e outra de 1751. Dase noticia no progresso da Obra de algumas antiguidades, Reformas e Alteraçoes hovidias sobre o ditto Methodo. //Dedicada ao /R.S. Victorino Carlos Martins/ Digníssimo Beneficiado e Mestre de Cerimonias da mesma S.I.P.L. Por seu Author/ O R.P. António Rodrigues Lages./Escripta em o anno de 1769. *P-Ln*, MM 5999.

“funções de Capela” e das “funções de Basílica” (ver Cap. IV.2.), bem como de outros serviços litúrgicos e práticas devocionais:

“A corda desta sineta [vulgarmente chamada garrida] pendia da Torre e vinha parar a sua extremidade da parte de dentro dos Cancellos da Capella da Sacra Família, lugar óptimo para se verem as funções, e ouvir o Coro da Basílica, e estar contígua à Capela Patriarchal, e à vista da porta da Sacristia; e deste lugar he que se puxava, excepto para a elevaçam nas Missas de Capela, porque como ahi não houvesse campainha manual, era percizo lançar-se a corda da sineta ao Coreto dos Muzicos, para que os Seminaristas, vendo de lá o Altar, a tempo competente, puxassem a corda para dar sinal à Torre, e era o cazo este em que q. era percizo esta cautela porque era occasiam de silencio, e só se via a aççãm do dito lugar. Também vinha a focar defronte da Capela de Tertia, ou Hora da preparação Solene do Emo. Patriarca” (Lages 1769: 140).

1.2. A Patriarcal e o impacte do Terramoto de 1755

A actividade musical da Patriarcal em meados do século XVIII tem ficado na sombra na maior parte dos estudos musicológicos portugueses, ofuscada pelo investimento colossal feito por D. José em torno da criação de um luxuoso estabelecimento operático de corte. O seu pai, D. João V, tinha preferido aproveitar as potencialidades teatrais do cerimonial religioso em proveito de uma imagem fortalecida do poder mas, pouco depois de ter subido ao trono, em 1750, D. José mudou completamente de orientação, aproximando-se assim do modelo laico da generalidade dos Absolutismos europeus. As suas energias concentram-se na construção da Ópera do Tejo, onde dispendeu avultadas quantias monetárias. Contou com a colaboração de um dos mais ilustres arquitectos e cenógrafos teatrais setecentistas (Giovanni Carlo Sicini da Bibiena), contratou alguns dos maiores cantores e bailarinos italianos da época e um compositor reconhecido internacionalmente como figura de topo da cena operática europeia: o napolitano David Perez, que chega a Lisboa em 1752²⁸.

Durante o sombrio período dos últimos anos do reinado de D. João V — após o ataque que o deixou hemiplégico em 1742 o Rei Magnânimo foi acometido por um terror religioso que o levaria a proibir todas as representações teatrais e outras formas de entretenimento em Lisboa — a correspondência da futura rainha D. Mariana Victória²⁹ para a sua família em Espanha deixa bem claro que D. José não gostava tanto da Patriarcal como o pai. Tal como o marido, a princesa espanhola era uma apaixonada pela ópera e pela caça. Queixava-se do tédio de uma corte onde tinha deixado de haver bailes, festas e representações teatrais ou operáticas e da obsessão do sogro pela Patriarcal. “Se o seu Pai vier a morrer, o que Deus não consinta, isto mudará muito de aspecto, pois que ele não gosta da Patriarcal”, escreveu à mãe em Março de 1743 (Cf. Beirão 1936: 203).

²⁸ Deve-se a Manuel Carlos de Brito o mais importante estudo sobre a ópera em Portugal no século XVIII (*Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989), indispensável para traçar o desenvolvimento da ópera em Portugal nesta época, bem como para cruzar a actividade operática com os restantes domínios musicais dependentes do poder real.

²⁹ As cartas de D. Mariana Victória para a sua família em Espanha referentes ao período entre 1721 e 1748 foram publicadas por Caetano Beirão em 1936 (Empresa Nacional de Publicidade). Estava previsto um segundo volume com a correspondência dos anos posteriores (que se prolonga até 1776), mas este nunca se chegou a concretizar. Os originais das cartas encontram-se no Arquivo Histórico Nacional de Madrid e no Arquivo Geral de Simancas. Agradeço a Nuno Gonçalo Monteiro a cedência de resumos das cartas não publicadas por Beirão.

Não se enganava em relação à mudança de rumo que deu lugar à explosão da ópera e dos divertimentos profanos, mas tal não quer dizer que a Patriarcal passasse a ser negligenciada.

Na verdade, durante os cinco anos que precedem o Terramoto de 1755 a Patriarcal beneficiava de excelentes condições para continuar a exercer o seu cerimonial em todo o esplendor e tudo indica que assim fosse. Algumas das principais descrições do interior do templo, como a de Chevalier de Courtils, datada de Junho de 1755, referem-se precisamente a essa época. As complexas obras de ampliação do antigo espaço da Capela Real do Paço da Ribeira (que se prolongaram por vários anos e motivaram intervenções urbanísticas nas imediações) estavam praticamente concluídas e a maior parte dos cantores de alto nível contratados por D. José para a ópera cantavam também na Patriarcal. O trabalho acrescido e intenso que esta última instituição implicava foi, de resto, um tema frequente de discussão no momento de acertar contratos ³⁰.

Embora tivesse entre as suas principais funções a composição de óperas para os teatros reais, David Perez era também um conceituado autor de obras sacras. Não só trouxe para Portugal várias composições religiosas anteriores como continuou a produzir nesta área. Paralelamente, Giovanni Giorgi manteve os cargos de compositor da Patriarcal e de professor do Real Seminário de Música e os compositores portugueses que tinham estudado em Roma (João Rodrigues Esteves, Francisco António de Almeida e António Teixeira) encontravam-se no auge da maturidade e em plena actividade. A Patriarcal podia não estar no centro das atenções do monarca reinante mas as condições criadas anteriormente e o forte investimento musical na ópera acabaria por reverter em seu benefício. Talvez se trate mesmo do único período de todo o século XVIII em que a música sacra e a música profana atingiram um equilíbrio como componentes essenciais da representação simbólica da poder régio. Seria porém um momento breve, que durou apenas cinco anos e foi interrompido de forma abrupta por uma inesperada catástrofe natural de enormes proporções.

³⁰ Veja-se por exemplo, a correspondência trocada entre o Secretário de Estado Sebastião de Carvalho e Melo e o embaixador em Roma a propósito da contratação de cantores em 1751 e 1752 que se guarda na Biblioteca da Ajuda (*P-La*, 51-XIII-24). Um caso emblemático é o do *castrato* Giziello, sendo desenvolvido por Manuel Carlos de Brito no artigo “A contratação do *castrato* Giziello para a Real Câmara em 1751” (1989 a: 127-138).

A 1 de Novembro de 1755, Dia de Todos os Santos, a cidade de Lisboa foi atingida por um violentíssimo terramoto, com consequências profundas e irreversíveis a nível local, nacional e internacional, que se prolongaram no tempo. Não foi apenas uma grande capital europeia que se viu reduzida a ruínas e cinzas. O impacto da tragédia provocou mudanças radicais na economia, na política, no quotidiano, nas relações sociais, na cultura, nos valores e crenças face à religião e à morte. Provocou o colapso da mais básica confiança no mundo e pôs à prova o pensamento filosófico europeu do século XVIII, gerando reações e reflexões de Voltaire, Rousseau ou Kant, entre muitos outros.³¹

Segundo João Baptista de Castro quando ocorreu o Terramoto, os Ministros da Patriarcal tinham acabado de rezar a Hora Terça e preparavam-se para começar a Missa:

“Desampararão com presteza o Coro, que era no meyo da Igreja, procurando cada hum em confusa desordem escapar de tão próxima ruína, ameaçada por um violento e continuado tremor, que fazia horrorosamente abalar todo o edificio. Taes houve naquelle subitaneo conflicto, que sofregos do seu damno, achando as passagens entupidas com o tumulto da gente, querendo fugir à morte, pretenderão antecipalla, lançando-se inconsideradamente das janellas ao pateo chamado da Capella, onde posto que livrarão a vida, ficarão todavia estropeados” (1763: 200-201).

São múltiplos os testemunhos da catástrofe, imediatos e posteriores, que dão conta da devastação e das imensas dificuldades do quotidiano que se seguiram. A correspondência do Núncio Apostólico, Filippo Acciaiuoli, é particularmente tocante e elucidativa. Logo a 4 de Novembro escreve ao seu irmão, em Roma, relatando o sucedido e as condições miseráveis em que se encontrava:

³¹ A literatura sobre o impacte do Terramoto de Lisboa nas mais diferentes vertentes (políticas, sociais, urbanísticas, filosóficas, culturais, artísticas, etc.) é imensa e foi largamente enriquecida por ocasião da passagem dos 250 anos da catástrofe em 2005. Entre outras obras recentes de natureza diversa úteis à contextualização que se faz neste capítulo salientam-se: Rui Tavares, *O Pequeno Livro do Grande Terramoto*. Lisboa: Tinta da China, 2005; Helena Carvalhão Buescu e Gonçalo Cordeiro (coord.), *O Grande Terramoto de Lisboa: Ficar Diferente*. Lisboa: Gradiva, 2005; Susan Neiman, *O Mal no Pensamento Moderno: Uma História Alternativa da Filosofia*. Lisboa: Gradiva, 2005; Helena Carvalhão Buescu, Manuela Carvalho, Fernanda Gil Costa e João Almeida Flor (Org.), *1755: Catástrofe, Memória e Arte* (ACT 14: Actas do Colóquio organizado pelo centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: Colibri/Centro de Estudos Comparatistas, 2006; Ana Cristina Araújo, José Luis Cardoso, Nuno Gonçalo Monteiro, Walter Rossa e José Vicente Serrão (Org.), *O Terramoto de 1755: Impactos Históricos*. Lisboa: Livros Horizonte: 2007.

“Amantissimo Irmão e Senhor (Caríssimo Irmão)

De uma tenda no campo do mosteiro dos Beneditinos feita com duas travessas (tábuas) de madeira e coberta com tapetes e outros tecidos dos monges, estou a escrever-vos, mísero avanço da morte, nu, pobre e miserável, mas são por milagre. Sábado, festa de Todos os Santos, às dez horas de França, surpreendeu-nos um terramoto que destruiu Lisboa toda em oito minutos. Acendeu-se logo o fogo, que queimou muitíssimas casas, e passando de uma a outra percorreu toda a cidade, e dura ainda, e está mesmo próximo da minha, e vê-se que não há remédio até que tudo passe pelo fogo. A Patriarcal, o Palácio Real e o grande Teatro novo, como a Alfândega e os armazéns, foram todos engolidos, e tudo se incendiou. Em Belém arruinou o Palácio Real, e o Rei escapou em camisa, e dorme no campo numa carroça, e está de dia na tenda com toda a família real (...)”³²

Uma carta de autor não identificado, datada de 18 de Novembro de 1755 e citada por Judite Nozes (1990: 176), dá-nos também um quadro muito vivo acerca do impacte destrutivo do Terramoto de Lisboa nas duas principais infraestruturas da prática musical ligadas ao poder real, a Ópera do Tejo e a Patriarcal:

“Daqui [do convento irlandês do Corpo Santo] dirigi-me à rua das traseiras que levava ao Paço, e que tem de um dos lados o estaleiro naval, mas encontrei a passagem que dá para a rua principal impedida pelas ruínas do Teatro de Ópera, um dos mais sólidos e magníficos edifícios do género em toda a Europa e recém-acabado de construir a um custo prodigioso. (...) Daqui voltei para trás e tentei ir pelo outro lado, pela grande praça do Paço, duas vezes mais ampla do que a de Lincolns Inn Fields, da qual um dos lados fora ocupado pelo nobre cais a que já me referi e que agora tinha deixado de existir. Mas esta passagem estava igualmente obstruída pelas pedras que tinham caído do arco, e não pude deixar de reparar que os aposentos em que a Família Real costumava residir tinham desabado por completo e que se ela ali estivesse no momento do abalo teria inevitavelmente morrido toda, salvo por um milagre extraordinário. Verificando que este caminho estava impraticável, dirigi-me ao outro arco, que dava para a nova praça do Paço [= Terreiro do Trigo], com menos do oitavo do espaço da outra, da qual um dos lados era ocupado pela Patriarcal, que também servia de Capela Real, e outro por edifícios magníficos de arquitectura moderna, ainda não completamente terminados. Quanto à primeira, o telhado e parte da fachada tinham sido deitados abaixo, e no que respeita aos segundos, apesar da sua solidez, tinham sido tão sacudidos que várias pedras grandes tinham caído do cimo deles e todas as partes pareciam desconjuntadas.”

Com a efémera Ópera do Tejo, inaugurada apenas sete meses antes do Terramoto, caía também a efémera aposta de D. José I no espectáculo de Ópera como estratégia de

³² A correspondência do Nuncio Filippo Acciaiuoli, que se guarda no Arquivo Secreto do Vaticano, foi transcrita e publicada por Arnaldo Pinto Cardoso em *O Terrível Terramoto da Cidade que foi Lisboa*. Lisboa: Aletheia, 2005.

representação do poder régio. Durante oito anos não se representou ópera em Lisboa e, depois disso, abandonou-se a ideia da criação de um teatro de Estado. A reconstrução da Ópera do Tejo não foi contemplada pelo Marquês de Pombal, pelo que a ópera passou a ser sobretudo um entretenimento de natureza semi-privada nos teatros régios, relativamente pequenos, da Ajuda, de Salvaterra e, mais tarde, de Queluz. A cultura operática de corte foi assim remetida para uma zona periférica relativamente aos centros de decisão política, passando a funcionar mais como diversão aprazível do que como dispositivo de exibição de poder.

Apavorados pelo Terramoto, alguns dos músicos contratados para a Ópera do Tejo abandonaram a capital portuguesa logo que foi possível. É o caso do compositor Antonio Mazonni e do célebre *castrato* Giziello. Charles Burney conta que este famoso cantor ficou tão impressionado com a calamidade que se retirou para um convento até ao fim dos seus dias. O tenor Anton Raaff já tinha abandonado Lisboa, mas mandou construir uma capela na sua terra natal (Holzen bei Bonn) como gratidão por ter escapado (Brito 1989: 30-31).

Numa das suas cartas para o Cardeal Secretário de Estado (27 de Janeiro de 1756), o Núncio Apostólico relata a despedida do *castrato* Cafarelli, a quem D. José ofereceu uma tabaqueira de ouro e fez escoltar até à fronteira³³. Cerca de um mês depois (24 de Fevereiro), refere que o arquitecto e cenógrafo Giovanni Bibiena foi convidado pelo rei a ficar mas com um salário muito menor, “tendo partido já todos os músicos, tocadores, bailarinos, mestres, pintores, alfaiates, e outros artistas que em número considerável e com grandíssimas pagas anuais sua Majestade Fidelíssima tinha feito vir de Itália e de outras partes da Europa” (Cf. Cardoso 2005: 82-83). Uma outra carta (16 de Março) volta a testemunhar a partida de músicos, desta vez da Patriarcal: “Partiram na semana passada alguns músicos italianos desta capela Patriarcal, que não quiseram

³³ Uma vez que o Núncio confunde Giziello com Caffarelli, mencionando os dois nomes não é claro a qual dos dois se referia, embora o nome Majorana se refira ao último: “O Rei, na despedida do célebre músico Majorana, dito Giziello [?] Caffarello, fê-lo presentear com uma tabaqueira de ouro de feitura finíssima e, dentro, um brilhante de mais de 30 graus, de suma beleza. Este músico partirá no fim da semana, escoltado até à fronteira por dois soldados de Sua Majestade, que lhe foram atribuídos por segurança da sua pessoa...” (Correspondência do Núncio para o Cardeal Secretário de Estado, 27 de Janeiro de 1756; Cf. Cardoso 2005: 73).



continuar neste país, ou seja por temor ou por outros motivos caprichosos, naturais a tal sorte de gente” (idem: 85-86).

Entre a documentação relativa à Patriarcal que se guarda na Torre do Tombo encontram-se referências a outros cantores que abandonaram Lisboa e que solicitam posteriormente ajudas de custo e pagamentos em atraso. É o caso de Nicolini (ou Nicola) Palmazi, cantor da Patriarcal que se tinha retirado para Madrid “com o temor do Terramoto” até Março de 1756, que solicita o pagamento de duas mesadas e meia relativas ao tempo de ausência³⁴.

Não sabemos exactamente quantas vítimas fez o Terramoto entre os músicos ao serviço da corte. Está por exemplo por averiguar se compositores como Francisco António de Almeida ou João Rodrigues Esteves teriam mesmo perecido com a catástrofe. O compositor Giovanni Giorgi também abandonou Lisboa, mas manteve o seu vínculo à corte portuguesa, continuando a enviar partituras de música sacra, via Génova, até à sua morte em 1762. Das inúmeras obras do compositor que se guardam no Arquivo da Sé de Lisboa, umas boas dezenas têm datas compreendidas entre 1755 e 1761 e indicações como “Ad uso della Basilica Patriarcale e Capella Reale di Lisbona” ou similares. A sua numerosa produção pós-Terramoto, toda ela constituída por partituras sacras que sobrevivem em várias cópias, faz supôr que foi um dos compositores mais interpretados em Lisboa nos anos que seguiram à catástrofe.

Mas se Giorgi tinha sido sempre um compositor vocacionado para o repertório sacro, a contratação em 1752 de David Perez inseria-se claramente na política de investimento na ópera feita por D. José antes do sismo. A análise da sua produção posterior é bem ilustrativa de que o cataclismo determinou uma mudança de percurso. Das 14 óperas escritas para Lisboa, nove foram apresentadas entre 1752 e 1755 e as restantes cinco entre 1765 e 1768. Depois de 1755, Perez dedica-se sobretudo à música sacra, compondo para a maior parte das situações do calendário litúrgico e para as efemérides da corte, frequentemente num estilo de pendor expressivo de influência pietista, que difere bastante da sua produção religiosa anterior (Cf. Dottori 1997: 95-102).

A legitimação simbólica da monarquia continuou assim a ter a sua maior visibilidade pública no âmbito do cerimonial litúrgico-musical, que se manteve como

³⁴ *P-Lant*, Patriarcal-Igreja e Fábrica, Maço 2, Docs. n.ºs 2 e 4.

importante ferramenta ao serviço da realeza e veio a ser amplamente reforçada no reinado de D. Maria I, de quem é conhecida a obsessiva religiosidade. Seria impossível prescindir da dimensão sacra do poder e dos rituais religiosos numa sociedade cujos ritmos de vida se pautavam pelo calendário litúrgico e para quem a complexidade do culto barroco, nas suas mais variadas manifestações, bem como os mecanismos institucionais em que este se apoiava, eram elementos indissociáveis do quotidiano de todas as classes sociais. A catástrofe, interpretada por muitos como castigo divino, viria a acentuar ainda mais o sentimento religioso, sendo frequentes os relatos que descrevem o canto de Ladainhas entre os escombros. Frei Cláudio da Conceição menciona no *Gabinete Histórico* (1829, Tomo XIII: 79-80) várias penitências públicas e procissões, algumas delas decorrentes de directrizes do Patriarcado:

“Cap. VII: Em que se dá notícia do Terramoto do 1º de Novembro (...) O Cardeal Patriarcha, por huma Pastoral de 11 de Novembro, feita por insinuação do Senhor Rei D. José I, ordenou que no dia 16 do mesmo mez se fizesse uma Procissão de graças, acompanhada do Collegio Patriarchal, Basilica de Sancta Maria, Clero, Communidades, e Senado da Camara, que sahiria da Ermida de São Joaquim, e se recolheria na Igreja de Nossa Senhora das Necessidades, e que por voto com jejum se repetiria nos annos seguintes na segunda Dominga de Novembro, dedicada oa Patrocinio de Nossa Senhora.”³⁵

Tal como a Ópera do Tejo, a Patriarcal ficou em ruínas e foi consumida pelas chamas, mas pouco mais de um mês depois do Terramoto os seus serviços litúrgicos já tinham sido retomados, ainda que em situação precária e com uma diferente organização interna dos Ministros e Músicos, que a partir deste momento tiveram de se repartir por dois locais de culto diferentes: a Capela Real, que acompanhou a família real à sua nova

³⁵ Também o Nuncio Apostólico, na sua correspondência para Roma, dá conta desta mesma procissão: “Domingo de manhã, mediante um prévio Edital do Sr. Cardeal Patriarcha, manuscrito, porque nenhuma tipografia é em condições de poder funcionar, fez-se a Procissão de penitência, sendo o Decano dos Principais a levantar o lenho da Santa Cruz sob o baldaquino, cujas hastes foram levadas pelo Rei e pelos três Infantes e por quatro dos primeiros Gentil-Homens da Câmara: na procissão participava o Clero regular e secular e o povo em geral; a Rainha, com todas as filhas Princesas, seguiu a Procissão a pé; chegados à igreja chamada da Santíssima Virgem das Necessidades dos Padres do Oratório de São Filipe de Neri, o Rei entou na igreja depois da relíquia e numa cadeira sem baldaquino no *cornu Evangelii* e com outras três cadeiras para os três Infantes, assitiu às preces que se cantaram e a seguir uma Missa solene de Nossa Senhora cantada pelo referido Principal Decano; no final, entoadas por músicos da capela, foram entoadas solenemente as Ladainhas da Santíssima Virgem; a Rainha com as Princesas assistiu num coro da igreja. A corte tomou toda a Belém nas carroças... (Cf. Cardoso 2005: 39-40; ASV, S.S. Portogallo 195, ff. 185-190, carta para o Cardeal Secretário de Estado datada de 18 de Novembro).

residência no sítio da Ajuda, e a Patriarcal, que teria a partir de 1755 uma atribulada história de sucessivas mudanças de instalações.

A Capela Real e a Patriarcal não voltariam a funcionar no mesmo espaço durante 37 anos ainda que em determinadas datas do calendário litúrgico ou em ocasiões especiais existissem colaborações e o Patriarca fosse “oficiar” aos dois locais na sequência de complexas normas rituais.

Duas semanas depois do Terramoto estavam tomadas as medidas imediatas no sentido de garantir os Ofícios Divinos na Patriarcal e nos templos que não tinham sido destruídos pelos abalos ou pelo incêndio que se seguiu. Frei Cláudio da Conceição refere no Tomo XIII do *Gabinete Histórico* uma carta do Cardeal Patriarca datada de 16 de Novembro, “em resposta ao Aviso que Sua Majestade lhe havia mandado para se estabelecerem na Santa Igreja Patriarcal, os Offícios Divinos, em que lhe diz achar-se a Igreja de São Bento sem ruína, por informação do Engenheiro Carlos Mardel.” O próprio Sebastião José de Carvalho e Melo escreve no dia seguinte ao Abade do Mosteiro de São Bento com a finalidade de transferir os serviços litúrgicos da Patriarcal para aquele local, ainda que esta diligência acabasse por não ter efeito. Uma missiva posterior (18 de Novembro) do Patriarca para Secretário de Estado chama a atenção para o facto de o exame feito à Igreja de São Bento pelo arquitecto Eugénio dos Santos ser diverso do de Carlos Mardel, donde se depreende que o templo não oferecia as melhores condições de segurança³⁶.

A ideia foi abandonada e a Patriarcal acabou por ser instalada interinamente na Ermida de São Joaquim e Santa Anna (contígua ao Palácio do Marquês de Abrantes no sítio de Alcântara)³⁷, onde se deu início aos Ofícios Divinos com as primeiras Vésperas da Conceição de Nossa Senhora, a 7 de Dezembro, “assistindo igualmente divididos por

³⁶ Frei Cláudio da Conceição (1829, Tomo XIII: 122-124) conta que depois de terem sido tomadas várias medidas com a finalidade de instalar a Patriarcal na Igreja do Mosteiro de São Bento, uma Carta de 18 de Novembro do Cardeal Patriarca para o Secretario de Estado Sebastião José de Carvalho e Melo, vem alterar o processo devido ao parecer de Eugénio dos Santos. A correspondência entre o Principal Leitão e o Secretário de Estado sobre este assunto continua até Dezembro, acabando por se optar pela Ermida de São Joaquim e Santa Ana.

³⁷ Segundo Jordão de Freitas (1909: 4) a Ermida de S. Joaquim e Sta. Anna foi demolida em 1908, tendo-se construído um prédio no seu lugar. A rua respectiva conserva o nome de S. Joaquim ao Calvário. A capela estava edificada “segundo o gosto moderno da arquitectura” (Cf. Calado 1995: 2281) e tinha três altares com pinturas de Vieira Lusitano e paramentos preciosos (Cf. Castro 1763: 202).

turmas, segundo a possibilidade dos Ministros, Principais, Monsenhores, Cónegos, Beneficiados, e Capelães Cantores” (Castro, 1763: 202).

No dia de S. Tomé deu-se um novo abalo enquanto se rezavam as Matinas. Ainda que este não tenha causado danos na Ermida, foi construído um Altar dentro do jardim onde se concluíram os serviços litúrgicos daquele dia e dos dias seguintes: “com taboado, e lonas, se formou huma barraca em o terreno mais plano do jardim, na qual desde 24 de Dezembro se começou a officiar, servindo de Sacristia a da mesma Ermida” (idem).

A “Barraca de São Joaquim”, conforme aparece designada na documentação coeva, era decorada com tafetá, damascos e veludos pelo Armador João Franco e contava com órgãos positivos alugados a diversas pessoas, entre as quais Manoel Francisco Veloso, o Pe. D. Alexandre Jozé Pereira ou Henrique da Costa Serra pelo valor de 9\$600. Só alguns meses depois, em Junho de 1756, a Patriarcal adquiriu um órgão a João da Cunha por 240\$000 ³⁸.

A estas instalações precárias seguiram-se várias outras antes da Patriarcal se reunir novamente à Capela Real, em 1792, moradas temporárias ou de recurso que incluíram a construção de um templo próprio no Sítio da Cotovia (hoje Praça do Príncipe Real), que acabaria por ser destruído por um incêndio (1756-69); a igreja de S. Roque (1769); a igreja do Convento de S. Bento (1769-72) e a igreja do Mosteiro de S. Vicente de Fora (1772-1792).

Também as instalações do Real Seminário de Música da Patriarcal, na época do Terramoto a funcionar na Rua da Calçetaria, próxima do Paço da Ribeira, foram destruídas e queimadas. Transferido inicialmente para uma casa na Rua Nova de São Bento, passou em Junho de 1756 para a Rua Nova dos Cardaes. Em 1759, após a expulsão dos Jesuítas, ocupou as casas do Noviciado dos Padres Jesuítas no Sítio da Cotovia e, presumivelmente, em 1774 o Mosteiro de São Vicente de Fora, onde a Patriarcal funcionava desde 1772 (ver Cap. III).

³⁸ *P-Lant*, Patriarcal-Igreja e Fábrica, Maço 1, Doc. n.º 403.

1. 3. A Capela Real da Ajuda

As contingências do Terramoto tornaram impraticável a continuidade imediata do modelo de fusão da antiga Capela Real com a Patriarcal idealizado por D. João V. No quadro de emergência da catástrofe e na nova conjuntura política decorrente da acção do Marquês de Pombal, esta não foi sequer uma preocupação. Se por um lado a Patriarcal tinha de continuar a manter as suas funções públicas na qualidade de catedral, a família real não podia prescindir da sua Capela Real, um dos pilares legitimadores da própria monarquia. Por definição, esta deveria acompanhar o rei para onde quer que fosse, assumindo sempre que necessário uma forte componente de itinerância. Mesmo com a criação ou adaptação de templos próprios, mais ou menos sumptuosos, esta é uma dimensão que se mantém até ao final do Antigo Regime.

Quando após o Terramoto a família real se refugiou na Ajuda, primeiro em tendas e depois na sumptuosa “Real Barraca” concebida por Bibiena, uma das prioridades foi garantir o funcionamento da Capela Real. A solução foi repartir os meios humanos (eclesiásticos e musicais) por dois locais, ainda que obedecendo a normas rituais semelhantes. Nesta perspectiva, uma parte dos Ministros e Músicos da Patriarcal foi destacada para acompanhar a família real à sua nova residência, constituindo a Capela Real, que ficou provisoriamente instalada na Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Ajuda, defronte da Real Barraca ainda em construção. Os primeiros Ofícios Divinos realizaram-se na Véspera da Conceição da Virgem do mesmo ano de 1755, mas um novo abalo de terra fez com que se tentassem apressar as obras da futura habitação, que devia contar também com uma Capela ou com um espaço destinado a essas funções (*P-Ln Cód.* 10982; Castro 1763: 208):

“No dia seguinte [8 de Dezembro] desceo El Rey à Igreja, com toda a Corte, assistindo a Raynha, Princeza, e Infantas no Coro alto da mesma Igreja como em tribuna. Succedeo na manhã deste mesmo dia ao tempo da Missa hum tremor de terra, que fez assustar grandemente a todos os circundantes; de que procedeo mandar El Rey que se abreviara a construção da sumptuosa Barraca, ou casa de campo régia de madeira, a qual se andava fazendo junto desta Paroquia para habitação interina das Majestades. Concluído com toda a diligência este novo, e espaçoso aposento, se transferiram para elle as Majestades Fidelissimas, e maes Pessoas Reaes. A primeira função que se celebrou

nesta nova, e Regia morada, forão as primeiras Vésperas do Natal do mesmo anno de 1755, assistindo El Rey na Tribuna da Capella, que se fez da parte da Epístola.”

Também a correspondência do Núncio Apostólico para o Cardeal Secretário de Estado no Vaticano dá conta da construção da Real Barraca e da nova igreja de madeira que serviu de Capela Real na festa de Natal:

“O Rei encontra-se ainda na habitual tenda e, como Sua Majestade, toda a família e a Corte: acometido por isso de maior temor, fez construir uma ampla igreja de madeira próxima da igreja da Santíssima Virgem chamada da Ajuda, paróquia da Real habitação de Belém e a essa, apesar de incompleta, foi fazer as suas devoções no dia de Natal. Entretanto agora constrói-se num plano grande por cima do Palácio de Belém uma barraca de madeira que será de 7 em 800 passos para serviço e habitação de toda Corte, a qual estará, sem dúvida, mais comodamente e com muito menos humidade do que agora nas tendas postas no jardim que se encontra no plano inferior ao Palácio, enquanto a outra (se faz) no alto e em campo livre.”³⁹

A morosidade das obras é frequentemente mencionada pelo Núncio e por D. Mariana Victória, que apenas no final de Julho comunicará à sua família espanhola a muito aguardada instalação na Real Barraca⁴⁰. As obras na nova Capela Real continuaram nos anos seguintes conforme se pode verificar através de um carta do architecto G. C. Bibiena⁴¹ para a sua família, datada 14 de Fevereiro de 1759: “agora trabalha-se com toda a força para aumentar e erigir a dita Capela Real a qual por dentro será forrada de madeira, e por fora de pedra, e tudo se deve fazer durante o tempo que Sua Majestade se diverte em Salvaterra” (Cf. Carvalho 1979: 15).

João Baptista de Castro (1763: 209) refere que na Capela Real da Ajuda havia “Coro todos os dias ordinariamente rezado pelos Capellães, e cantado nos dias solemnes, Domingos e dias Santos, celebrando-se a liturgia pelos Ministros da Patriarcal; sendo que

³⁹ Correspondência do Núncio para o Cardeal Secretário de Estado, 30 de Dezembro de 1755 (Cf. Cardoso 2005: 64-65).

⁴⁰ Arquivo Histórico Nacional [Espanha] Legajo 2512, nº 63. Carta de 27/7/1756. Várias cartas anteriores da Rainha, bem como a correspondência do Núncio Apostólico para o Cardeal Secretário de Estado, em Roma (Cf. Cardoso 2005) referem o atraso nas obras da Real Barraca. O que deveria ser uma residência provisória acabaria por alojar a família real durante quase 40 anos, ainda que esta alternasse a sua estadia com outras habitações reais em Lisboa e arredores.

⁴¹ Segundo Jordão de Freitas (1909: 5-6) a Bibiena, autor do risco da Igreja da Memória, sucedeu Elias Sebastião Pope em 20 de Janeiro de 1761; Freitas refere também um documento de 7 de Março de 1755 existente no Arquivo Paroquial onde se diz que a imagem de Nossa Senhora da Ajuda teria sido transportada por ordem régia para a Capela Real construída na Real Barraca.

os que Sua Majestade nomeou para officarem alli quotidianamente forão quatorze Capellães, nove Muzicos, hum Mestre de Cerimónias para assistir somente às Missas e Vésperas Solemnes; quatro Moços de Capella, e hum Tesoureiro, que também serve de Altaneiro”. O Rei e a Corte assistiam publicamente às cerimónias nos mesmos dias em que o costumavam fazer na Patriarcal, sendo nessa ocasião “servidos” por “um Principal em hábito de murzeta e manteleta”. Depois de descrever detalhadamente o cerimonial Castro (idem: 210) faz questão de sublinhar que “toda esta formalidade” se destinava a “suprir deste modo na ocasião presente o pio intuito do magnanimo Fundador, em quanto outra vez materialmente se não incorpora ao Palácio Régio a MetropoliPatriarcal, como fora supplicada, e concedida pelos Summos Pontifices”.

O Terramoto provocou a separação da Capela Real e da Patriarcal em termos de espaço físico, mas o funcionamento das duas continuaria a ter subjacente o modelo estrutural e cerimonial implantado por D. João V. A união destas instituições não parece ter sido uma prioridade no reinado de D. José, já que se procedeu à construção de um novo templo para a Patriarcal no centro da cidade, longe da residência real. Só por iniciativa de D. Maria I, em 1792, se voltaria a retomar plenamente a fusão da Capela Real com a Patriarcal.

1.3.1. A recuperação do repertório após o Terramoto

O Terramoto não provocou apenas a perda das instalações da Patriarcal e de muitas vidas humanas, mas também a destruição do rico espólio musical que se interpretava nas cerimónias litúrgicas e outros actos solenes da monarquia. Poucas semanas depois da catástrofe recorreu-se à Capela Real de Vila Viçosa com a finalidade de recuperar e angariar partituras para a Capela Real da Ajuda uma vez que as existentes tinham sido destruídas pelo incêndio. O arquivo (ou “Casa das Solfas”) da Patriarcal e a valiosa Biblioteca do Paço da Ribeira arderam também a seguir ao Terramoto, perdendo-se assim não só grande parte da música da Capela Real e Patriarcal como o precioso legado de D. João IV, que tinha reunido a maior biblioteca musical da Europa. Uma perda irreparável que nos priva de muitas peças do incompleto puzzle da história da música portuguesa.

Algumas cartas de Alexandre Delgado Janeiro (mestre de música do Colégio dos Reis de Vila Viçosa) dirigidas a Secretário de Estado Diogo Mendonça de Corte Real documentam pedidos frequentes de cópias de partituras destinadas a suprir as cerimónias do calendário litúrgico mais importantes que se aproximavam. Parte dessa correspondência foi publicada por Henrique de Campos Ferreira de Lima e por Mário Sampayo Ribeiro na Revista *História*⁴² e, posteriormente, por José Augusto Alegria, que cita esta fonte nas Notas ao *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses de José Mazza* (1947: 43-45).

“Illmo. Exmo. Sr.

“Depois dos 3/4 para as 8 horas deste dia sexta-feira 12 do corrente mez, recebi a carta de V. Exa. e sem examinar se havia na Capella Real o contheudo na Carta de V. Exa. Porque tinha a certeza de o haver, cuidei logo de ir buscar os Responsórios de Estevão Ribeiro Francês discípulo que foi do meu mestre Pedro Vaz Rego, os quaes remeto a V. Exa. sem copialos, porque ha outros que d’ordinariamente cantamos com mais de quatropeada extensão, e podemos este anno passar sem estes, ainda que em alguns cantamos também alguns do dito Francês, mas nunca todos. Também há nesta Real Capella o Livro de Hymnos do insigne Philipe Vital Florentino do qual usamos quase todos os dias, e delle farei copiar o Hymno da dita festa dos Reis, que irá muito a tempo; e também se copiarão todos os maes do dito Livro, do modo que V. Exa. Me manda insinuar.

Deus guarde a V. Exa. por muitos annos
Villa Viçosa, 12 de Dezembro de 1755
Illmo. Exmo. Sr. Diogo de Mendonça Corte Real
Do V. Exa.
Inutil creado
Alexandre Delgado Janeiro”

Outra carta, datada de 13 de Dezembro, menciona o pedido do “hymno” que “a Real Capella [de Vila Viçosa] usa nas Vésperas de Natal”, ao qual Alexandre Delgado Janeiro corresponde enviando a cópia do *Livro de Hymnos* [Roma, 1636 ??] de Vitale mencionada na carta anterior, com algumas indicações sobre a autoria das peças e acerca do seu uso na Capela de Vila Viçosa, na Patriarcal e em Mafra⁴³. Uma terceira carta, de

⁴² “A propósito de alguns Documentos sobre Alexandre Delgado Janeiro”, in *História*, vol.II, série a, 1935, p. 7ss.

⁴³ “Illmo. Exmo. Sr.

Pelas 10 horas da manham deste dia 13, estando na hermidã de Sta. Luzia, para se entoar a festa da mesma santa com os meus collegiaes porque he obrigação da Capella, e depois de cantarmos à Padroeira deste Reyno a sua solemne missa chamada dos sabbados, recebi a carta de V. Exa. de 11 do corrente mez em

13 de Fevereiro de 1756, ⁴⁴ diz que Alexandre Delgado Janeiro enviou também “huma Missa a 4 de estante em vozes separadas de Duarte Lobo e que se intitula *Hic est vere Martyr*”, seis Hinos e um *Index* de música para a Semana Santa para que Diogo de Mendonça Corte Real ou o “Director da Música” possam escolher as que se devem mandar copiar.⁴⁵ A 27 de Fevereiro Janeiro acusa a recepção de “hu crédito de quatro contos duzentos e outenta mil reis para pagamento dos Ministros, Fábrica e Serventes desta Real Capella até o ultimo de Dezembro de 1755” e comunica o envio da Missa a 4

que me manda lhe remata o hymno que esta Real Capella usa nas vespas do Natal, o qual vai no Livro que mando por este mesmo Portador a V. Exa., que certamente he compostura de Vitale, e por este cantamos só o hymno das Matinas que he o mesmo que de vésperas em tudo, e cá nos fica o mesmo Livro dos hymnos de Vitale, por onde cantaremos o de vespas e matinas; e como neste que remeto se achão também os hymnos de Laudes, assim do Natal como dos Reys e pelo mesmo cantochão feitos de que usa esta Capela Real, Patriarchal, Mafra e poderá ser que lá sejam também necessarios, se quizerem uzar da solemnidade que uzamos; porem advirto a V. Exa. que estes dois hymnos das Laudes não são de Vitale, porque no seu livro só se achão os hymnos de vespas; só se for compostura da mesmo avulsa, ou será de Manoel Soares, ou de outro mais antigo. Se S. Mag. quizer que fique lá o Livro que remeto, para servir nas seguintes duas solemnidades eu cuidei em copiar e os meus collegiaes os ditos dous hymnos de laudes em borrão para cá se porem em melhor forma, e de modo que não haja falta. No que respeita ao hymno das vespas dos Reys já disse a V. Exa. que o remeteria a bom tempo, e entretanto pode certificar V. Exa. a S. Mag. que he compostura de Vitale e pelo mesmo cantochão desse hymno das laudes da mesma festa, que he o mesmo cantochão que de vespas. Gostarei muito que vá e seja do agrado de S. Mag. e de V. Exa. Que Deus guarde muitos annos.

Villa Viçosa, Collegio dos Reys 13 de Dezembro de 1755

Ilmo. Exmo. Sr. Diogo de Mendonça Corte Real

De V. Exa. Inutil creado

Alexandre Delgado Janeiro” (Cf. Alegria 1944-45: 43-44)

⁴⁴ Também publicada por Ernesto Vieira no 2º vol. do *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, pp. 447-448.

⁴⁵ “Ilmo. e Exmo. Sr.

Sabbado 7 do corrente mez recebi por um proprio carta de V. Exa. Em que me recommendava os Improperios de 6ª feira santa nos quaes fico cuidando como no mais que me tem ordenado.

Agora remeto a V. Exa. huma Missa a 4 de estante em vozes separadas de Duarte Lobo e que se intitula — *Hic est vere Martyr*. Também remeto seis hymnos; o 1º he das vespas de Sabbado, posto que já remeti outro porém este poderá servir nos seguintes dois sabbados em que se reza da Conceição, e por isso se deve cantar por differente canto e com mudança do último verso do modo que vae, e o outro pode servir como v. g. amanhã, e em outros sabbados em que não se reza da Conceição e que se dividem as vespas com algum semiduplex. O 2º nas Chagas de Christo na 1ª Sexta feira da Quaresma. O 3º he de S. Gabriel a 18 de Março. O 4º de S. Joseph. O 5º para as ditas da Paixão e Ramos. O 6º para a festa das Dores, e ficão completados os hymnos da Quaresma se não me engano.

Como nesta Real Capella ha boas Solfas de Semana Santa, porque escolhidas dos melhores auctores, fiz o incluso *Index* de todas para que Sua Majestade possa escolher o que lhe parecer melhor, ou mandar ao Director da musica o fassa do que he preciso, e no mesmo *Index*, ou á parte se pode notar o que se deve copiar para se ir pondo prompto, porque os copistas além de serem muito occupados no coro, não teem muito exercicio destas copias.

Como V. Exa. me tinha mandado falar em Missas de Affonso Lobo e em um Livro de Semana Santa está uma que vae no *Index*, já a mando copiar. Deus guarde a V. Exa. por muitos annos.

Villa Viçosa 13 de Fevereiro de 1756

D. V. inutil creado,

Alexandre Delgado Janeiro” (Cf. Alegria 1944-45: 44)

vozes *Simile est regnum coellorum*, de Affonso Lobo de Borja, e de “5 Magnificas de Aguillar: “com 3 que já mandei deste A. se completa o jogo inteiro, para as haver de todos os tons”.

Na sequência do pedido de Motetes para a primeira Sexta-feira da Quaresma dá-se um episódio curioso: o próprio Janeiro envia prontamente um exemplar que diz ter composto naquele mesmo dia para o efeito na falta de disponibilidade de outra pessoa ou do Mestre de Capela ⁴⁶. Segundo José Augusto Alegria (Op. Cit., p. 45) mais tarde descobre-se que se tratava de uma fraude, sendo a referida composição — um Motete sobre o texto da Antífona *ad Benedictus* “de extraordinário efeito”, “uma maravilha da técnica e da inspiração” segundo José Augusto Alegria (1947: 45) — da autoria de Diogo Dias de Melgaz!

Destas indicações se depreende que uma parte do repertório usado na Capela Real (e possivelmente também na Patriarcal) logo a seguir ao Terramoto era bastante antigo,

⁴⁶ “Ilmo. e Exmo. Sr.

Recebi neste correio duas cartas de V. Exa., em hua vinha hum credito de quatro contos duzentos e outenta mil reis para pagamento dos Ministros, Fabrica e Serventes desta Real Capella até o ultimo de Dezembro de 1755, por cujo cuidado e lembrança todos os interessados bejam reverentemente as mãos de V. Exa., e cuido em avisar ao Administrador dos Tabacos de Estremoz para que ponha a dita quantia prompta, porque tem os Ministros della necessidade.

Em outra recebi o extracto das Solfas necessárias, tiradas do Catalogo que mandei, pertencente só à Semana Santa, e pelo meu cuidado fica dar satisfação de tudo notado e pedido. Agora remetto a V. Exa. 5 Magnificas de Aguillar, que com 3 que já mandei deste A. se completa o jogo inteiro, para as haver de todos os tons. Vae também hua Missa a 4 vozes de Affonso Lobo de Borja, que se intitula — *Simile est regnum coellorum* — e esta he a unica que ca ha deste A. e já he das que vem notadas no extracto que agora recebi. No mesmo se diz ha falta de Motetes para 4^{as} e 6^{as} feiras da Quaresma; eu já tinha remettido os que cá havia da Quaresma, excepto os da Semana Santa, e que não havia mais do que para as Domingas e para 4^{as} feiras, que tudo foi, porém como no mesmo extracto se diz, que se não os houver, se compõem e se remetão logo, e vejo ha de servir o primeiro na primeira 6^a feira, e não vae a tempo no seguinte correio, nem o Mestre da Capella, nem outro dos compozitores desta Villa, o poderia compôr hoje, eu me resolvi fazê-lo e o remeto a V. Exa., e quando não agrade, ao menos com elle se pode suprir a falta deste anno, que, pola não haver, quiz hoje ter mais este pequeno trabalho, e porque dezejo empregar-me no serviço de S. Mag. com todas as forças e prendas taes e quaes ellas são. Todos quantos sabem da resolução de S. Mag. Sobre a segurança do dinheiro da Fabrica e cera, a estimão muito, e a minha comunidade e u mais que todos, pelo amor que tenho a esta Igreja, que me parece he minha, e da parte della dou os agradecimentos a V. Exa. e bejo prostradamente as mãos de S. Mag. Eu já mandei dar aviso ao novo Thesoureiro, porem ainda não lhe falei depois da ordem, mas julgo, segundo me dizem, não estará muito contente, se assim for não quer o que he justo, porque em dinheiros alheyos deve haver toda a segurança e cautella, e isto mesmo ha de querer os que delles se encarregão para maior credito das próprias pessoas. Tambem farei se execute tudo o que mais que V. Exa. me ordena assim pelo que respieta à Fabrica como com as contas do Thesoureiro defuncto, que estão promptas e boas.

Deus Guarde V. Exa. muitos annos.

Villa Viçosa 27 de Fevereiro de 1756

Ilmo. e Exmo. Sr. Diogo de Mendonça Corte Real

De V. Exa. Inutil criado

Alexandre Delgado Janeiro” (Cf. Alegria 1944-45: 44-45).

remontando ao século XVII. No entanto, não parece tratar-se apenas de uma contingência imposta pela catástrofe. A coexistência de música mais antiga com obras de composição recente está bem expressa no *Breve Rezume de tudo o que se canta em cantochão e canto de órgão pellos cantores na Santa Igreja Patriarchal*⁴⁷ — documento que data provavelmente de cerca de 1720 e que menciona por exemplo o uso de composições de Frei Manuel Cardoso — ou na existência de várias cópias da segunda metade do século XVIII de obras de polifonistas portugueses do século XVII (e também de uma grande quantidade de composições de Palestrina) em vários arquivos portugueses.

Em relação à Patriarcal, a documentação em depósito na Torre do Tombo (Patriarcal-Igreja e Fábrica) é particularmente elucidativa das dificuldades e condições de sobrevivência da instituição nos meses que se seguiram ao Terramoto. Uma das preocupações essenciais foi precisamente a recuperação da música escrita. A partir de Janeiro de 1756 encontramos praticamente todos os meses, extensas listas de despesa com cópia de música pagas ao Padre Jozé Lopes. Entre as suas funções encontrava-se a de “buscar muzicas para se copiarem para a Santa Igreja”, dando-se-lhe essa incumbência “não só por ser cientissimo na matéria de muzica e saber o que havia mandar copear — mas também por lhe pagar a Rev. Fábrica anualmente vinte mil reis, por terem boa arrecadação todos os papéis e livros de muzica, tudo pertencente à dita Igreja”⁴⁸.

Muitas dessas listas incluíam a cópia de Livros completos (de Missas, Vésperas, Missas de Defuntos, Responsórios, Antífonas, Livro de Fabordão, etc.), o restauro de livros danificados ou queimados ou, ainda, o investimento na compra de partituras em segunda mão. Infelizmente, neste caso, os documentos não indicam os autores das obras, mas enumeram todo o tipo de géneros litúrgicos-musicais⁴⁹.

A folha era paga a 140 réis e o total de cada nota de despesa oscila entre os 15 000 e os 22 000 réis. A partir de Junho (mês em que a Patriarcal passou para o sítio da Cotovia) é frequente surgirem livros completos (de Missas, de Vésperas, de Missas de Defuntos, Antífonas, Livro de Fabordão) além de peças soltas bem como manuais de cantochão. Em Agosto os Principais mandam avaliar um *Rol de Livros de Música*

⁴⁷ P-La 49-I-59.

⁴⁸ P-Lant, Patriarcal-Igreja e Fábrica, Maço 1 (1756), Doc. nº299.

⁴⁹ P-Lant, Patriarcal-Igreja e Fábrica, Maço 1 (1755-56) e Maço 2 (1757).

(incluindo Livros de Coro, Missais, Livros de Solfa, etc.) que se tinham mandado restaurar. Possivelmente teriam sobrevivido ao terramoto, já que a dada altura se fala em “conserto de livros que estavam queimados” na sequência da negociação da conta apresentada pelo livreiro José da Mota, considerada excessiva (o recibo do Pe José Lopes, de 23 de Julho foi de 68 960 reis). Investiu-se também em livros usados, como nos diz a seguinte nota de despesa:

“Recebi do Rev. Pe. Matheus Simoens, Thesoureiro dos gastos miúdos catorze mil e quatrocentos reis para Compra de cinco Livros de Música usados ao Pe. Manoel Soares, organista desta Santa Igreja que he falecido; e os ditos Livros foram para o Seminário para uso dos Seminaristas. Hum dos taes Livros que he de Magnificats se mandou comprar para uso da Santa Igreja.
Lisboa, 3 de Outubro de 1756
Pe. Jozé Lopes”

1. 4. A nova Patriarcal no sítio da Cotovia

O projecto de construção de um novo edifício para a Patriarcal era já uma ideia antiga, que não se tinha concretizada no reinado de D. João V – em 1719 o monarca tinha pensado erigir um sumptuoso templo delineado por Juvara junto ao sítio de Buenos Aires. Com o Terramoto a necessidade de instalações condignas para a Patriarcal tornou-se mais urgente. Da Barraca de São Joaquim passou-se ao edifício que tinha sido começado nas terras do Conde de Tarouca, no sítio da Cotovia (onde fica hoje a Praça do Príncipe Real), que teria capacidade para compreender a Igreja, mas também as suas oficinas adjacentes.

A partir de 16 de Junho de 1756 passaram a fazer-se os Offícios Divinos neste local, onde se começavam as obras da nova Patriarcal, num Altar ali edificado e abençoado ⁵⁰. No *Livro segundo dos Assentos do Colégio da Igreja de Lisboa* (1755-1819) registam-se as orientações relativas ao funcionamento dos serviços litúrgicos:

⁵⁰ “Igual à urgência e empenho foi a celeridade com que se trabalhou em a nova fábrica, decretada na Cotovia: e apenas se concluiu a Caza, que havia de servir de Paramentos a sua Ema., se levantou nella hum Altar, que benzeu Mons. Perym, em 16 de Junho de 1756, em cujo dia se principiarão aly os Offícios Divinos; e se continuarão ate 8 de Junho do anno de 1757, no qual, concluida a nova Igreja, e feita a

(...) “Que o serviço continuasse no sítio da Cotovia da mesma sorte que se fazia na Ermida de S. Joaquim de Alcântara servindo os Ministros todos por turmas sem dias comuns; mais que as Vésperas se cantassem sempre de tarde, para que se designasse hebdomadário para as capitular, dous beneficiados para as casas, e três Clérigos Beneficiados para ceroferários e hum (...?) os quais não seriam obrigados a hir ao coro de manhã, e que os Capellães Cantores cantassem as Vésperas, as quais e juntamente a Completas seriam sempre cantadas, como também as Missas e a Hora de Terça, a que foi immediata à Missa, que todas as mais horas fossem rezadas excepto nos Domingos e Dias Santos de preceito em que seria o Coro cantado de Te Deum para diante; o que contém a observância nas festas clássicas; e que nos dias (...?) algum dos Exmos. Principais Primários fosse todo o coro cantado, as Matinas Oficiadas Pontificalmente; que em todos os ditos dias de preceito, festas clássicas e duples maiores sobre a Missa de Pontifical e que nas Vésperas de Capela assitissem todos os da turma da semana. Assim se observa desde as Vésperas do Corpo de Deos, em que se fez a mudança de Alcântara para o sítio da Cotovia, celebrando-se os Officios Divinos em huma casa contígua à nova Igreja que se estava edificando, e em outra casa immediata se colocou o Santíssimo Sacramento e se erigiram mais dois altares para as Missas privadas athe à festa do Corpo de Deos do ano seguinte, em que pela manhã se benzeu a igreja nova e de tarde se celebrarão as Vésperas e d’ali por dias todos os Officios Divinos.” [14 de Maio de 1756]⁵¹

Até à conclusão da Igreja no ano seguinte, a Patriarcal funcionaria nestas instalações provisórias, cuja concepção tinha sido disputada pelos architectos Eugénio dos Santos e Matheus Vicente de Oliveira, cabendo o desenho da planta ao primeiro⁵².

“Exmos. e Revs. Senhores,

Por Avizo que tive do Secretário de Estado Diogo de Mendonça Corte Real me comette Sua Majestade a decizão do Requerimento de Matheus Vicente de Oliveira em que pretende executar a planta da nova Igreja de Madeira que hade servir de Patriarcal, com o fundamento de ser elle o architecto da mesma Santa Igreja, porem como para a dita obra se achava já nomeado pelo mesmo Sr. e por mim o Cap. Eugénio dos Santos não pode ter lugar o ditto Requerimento; e poderão V.V. Exas. remetter-lhe logo a dita planta para que elle entre na execução della com a maior brevidade. Deos guarde a V.V. excelências. Campolide, 24 de Abril de 1756, Patriarca de Lisboa”⁵³.

cerimonia da benção por Mons. Bernardes, presidente da Turma, disse no seu Altar Mor a primeira Missa rezada Mons. Guimarães” (*P-La 51-II-72*, p. 129).

⁵¹ *Livro segundo dos Assentos do Colégio da Igreja de Lisboa (1755-1819)*, Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Livro 713, p.4-4v.

⁵² Segundo Paulo Varela Gomes (1989: 665) o Capitão Eugénio dos Santos (1711-1760) foi inspector das obras até 1758, sucedendo-lhe Mateus Vicente de Oliveira (1706-1785). Em 1761 os trabalhos estavam quase concluídos mas a torre já ameaçava ruína em 1764.

⁵³ *P-Lant, Patriarcal, Igreja e Fábrica – Avisos*, Cx. 59.

A nova Igreja começou a ser usada a 14 de Julho de 1757, embora não estivesse ainda completamente concluída. Segundo João Baptista de Castro (1763: 204) “observava-se a mesma formalidade da liturgia que antes do Terramoto, excepto a forma de residencia dos Ministros na Basílica, porque atendendo à sua possibilidade permitiu o Eminentíssimo Prelado, com consentimento Regio, se dividissem por duas turmas na conjuntura presente”. O mesmo autor fornece uma descrição relativamente detalhada do interior do edificio:

“Consta esta nova Igreja Patriarcal de tres naves; a primeira de quarenta palmos de largo, e cada huma das duas de dezoito. Tem de comprido cento setenta e hum palmos até a Capella Mór, e esta onde está a Quadratura dos Principaes, tem de largo cincoenta palmos, e noventa de comprido. O seu Cruzeiro, que é summamente alegre, fórma a figura, ou zimbório oitavado com oitenta palmos de largura. Nelle há duas Capellas, que proporcionam a Cruz da Igreja, cada huma com quarenta palmos de largo, e sessenta e cinco de fundo. Serve a da parte do Evangelho para deposito do Santíssimo, e a da Epístola he dedicada à sagrada, e devota Imagem de Nossa Senhora da Piedade. No meyo da Igreja ha mais duas Capellas fundas; huma que fica para a parte da Epistola, e tem quarenta palmos de largo, e noventa e hum de comprido, e serve de Basílica; e a que lhe corresponde tem trinta e seis de largo, e sessenta e cinco de comprido. Consta mais a Igreja de quatro Capellas pequenas de cada lado, que ao todo fazem treze Altares, além do que está na Sacristia, e outro na Capella interior dos Monsenhores.

Fizeram-se também vinte e quatro cubículos para os Excellentissimos Principaes, casas de paramentos para o Eminentíssimo Patriarca, casas de fabrica, da Congregação, de thesouro, de armarios, e para outras officinas precisas. Fizeram-se três Coretos para Música; huma tribuna para as Majestades, outra para as Damas; e sobre o portico, ou atrio da Igreja, que consta de trinta e seis palmos de largo, e noventa de comprido, ha outra Tribuna, que ocupa o mesmo espaço, a qual serve para verem della as Majestades as funções da Igreja, e a Procissão de Corpus Christi. Em o angulo da parte do Nascente, e dentro do recinto, ha de ficar a torre, que constará de duas ordens de sineiras, e no alto dellas, para firmeza da mesma torre, o sino grande, que escapou da ruina só com a perda de uma asa” (Castro 1763: 203-204).

As avultadas quantias gastas com bordadores de paramentos, ourives, douradores, alfaiates, etc., testemunham a preocupação em retomar o esplendor dos tempos anteriores ao Terramoto. Investiu-se também em obras de arte, jóias e alfaias litúrgicas das quais se destaca a valiosíssima custódia coberta de pedras preciosas da autoria de Joaquim Caetano de Carvalho ⁵⁴.

⁵⁴ Manuel Teixeira de Torres descreve esta peça no *Compêndio do Código da Santa Igreja Patriarcal (P-La 51-II-72, p. 130-131)*: “Reduzida a Capella Real ao estado proposto fizeram-se logo muitos e custozos

Em 1757 foi solicitado a Pietro Antonio Boni o orçamento para construção de um novo órgão mas o valor (4000\$000) foi considerado excessivo, pelo que continuou a usar-se um órgão antigo que tinha sido comprado a Joaquim Feitore por 350\$000 réis. É possível que este organeiro romano tenha feito depois um outro instrumento para a Patriarcal, mas a documentação sobrevivente não é inteiramente explícita. O aluguer de órgãos positivos, a aquisição e as intervenções nos instrumentos existentes continuam nos anos seguintes a constar frequentemente dos pareceres da Congregação Camarária da Patriarcal. Entre os organeiros e afinadores citados, o que trabalhou mais de perto com a instituição foi Pietro Antonio Boni, mas não é claro se ocupou um cargo oficial (ver Capítulo II. 2.6.).

A documentação relativa à Patriarcal que se guarda na Torre do Tombo reflecte também os crescentes problemas com habitações em redor da Patriarcal no sítio da Cotovia, vindo a ser desalojadas várias pessoas de forma a poder dar lugar à instalação dos numerosos Ministros da instituição.

A quantidade de dignidades eclesiásticas diminuiu substancialmente após o Terramoto, não apenas devido às consequências do cataclismo, mas também à política do Marquês de Pombal no sentido de limitar o poder da igreja. Sem fazer uso de uma acção sistemática e tomando, por vezes, medidas contraditórias, Sebastião José de Carvalho e Melo procurou reduzir e racionalizar os ingressos na vida religiosa bem como o número de conventos e mosteiros. Na sua biografia do rei D. José, Nuno Gonçalo Monteiro (2006: 208) refere que “também é evidente a sua hostilidade à Patriarcal, com as suas dezenas de cónegos a receberem elevadas rendas dos seus benefícios, embora não a tenha extinto”. Numa memória atribuída a um secretário do 6º Conde de São Lourenço⁵⁵ diz-se que o mesmo “sentia, que a Igreja Patriarcal de Lisboa não tivesse procurado extinguir o

Ornamentos, Joyas preciosas, Alfayas de toda a qualidade, Tapeçarias, etc. porque a violencia do fogo em 1755 tudo havia consumido, e se não salvou delle maes que alguma prata derretida, da qual se fundiu para cima de 30\$000 marcos, tudo com o melhor gosto e abundância e conforme à sua grandeza.

Entre outras joyas que neste tempo se fabricaram a mais especioza, e na superioridade talvez unica em todo o Orbes, foi uma riquíssima custódia, doada á sua Capella pelo grande Rey, o Sr. D. José I, a qual sendo de altura de 4 palmos e meyo he toda de ouro guarnecida com muitos avultados, e preciosos, Diamantes, Rubins, Safiras, Esmeraldas, e jacintos em numero de 4\$120 pedras, tão bem collocadas e distribuidas, que longe de diminuir o subtil da configuração, realção o brilhante do admirável artefacto, etc.” O ourives Joaquim Caetano de Carvalho levou cinco anos e meio a fazê-la, tendo-a apresentado ao Rei a 22 de Mayo de 1760. “O seu feitio importou 18 000\$000 reis; pesa uma arroba, sete onças e outava e meya e se estima mais de 320 000\$000 reis”.

⁵⁵ Biblioteca dos Condes de São Lourenço, A-4-30 (*apud* Monteiro 2006: 208).

Marquez de Pombal por meios Canónicos competentes, e directos, por quanto a sua erecção, e Dotação tinham sido perniciosíssimas à Igreja Lusitana e ao Estado, o que provava com argumentos valentíssimos e exemplos de incontrovertida verdade muito notórios.” Uma outra fonte, também citada por Nuno Monteiro (2006: 208-209), explica de forma indirecta a actuação do ministro. Em 1755 e 1757 tinha havido muitas nomeações e promoções para aquela instituição, que era considerada o destino normal dos filhos segundos da primeira nobreza da corte, mas rapidamente se tentou inverter esta tendência.

“Foi crescendo com os dias em Sebastião José o conhecimento de que, sendo Portugal um Reino tão pequeno, tão falto de dinheiro, e de gente, era a cabeça da Igreja muito grande, em forma que o corpo do Estado não podia com ela; buscou todos os meios de extingui-la, e de resuscitar a antiga Cathedral; e como o não conseguiu de El-Rei, lembrou-se de outros meios, de não nomear Ministros, para que a Morte dos existentes, desse fim àquelas Hierarquias, chegando aos termos de não poder officiar o Patriarca, por falta de Ministros; (...) lembrou-se de lhe não mandar pagar Juros Reais, repetindo muitas vezes que a Igreja os comprou com dinheiros da Coroa, que os Reis são puros administradores do Património Real.”⁵⁶

Este depoimento dá a entender que, na prática, Pombal tentou bloquear o funcionamento e a renovação da Patriarcal sem a ter eliminado. No Quadro da pág. 53 pode ver-se a drástica diminuição dos dignitários eclesiásticos em comparação com o reinado de D. João V.

Em Março de 1769 um novo regulamento veio impôr novas regras em relação à administração e distribuição das rendas e bens — *Letras do Eminentissimo Senhor Cardeal Patriarcha de Lisboa Nas quais com conselho, e consentimento Regio estabelece o regimento, que para a arrecadação, e distribuição das rendas da mesma Santa Igreja se havia determinado pelas outras Letras de dous de Janeiro de mil setecentos e quarenta e oito. Franciscus Cardinalis Patriarcha III Libonensis*⁵⁷ — reveladoras de um maior controlo sobre a instituição e da preocupação por um funcionamento mais

⁵⁶ MINDLIN, fls. 37-37v (*apud* Monteiro 2006: 209).

⁵⁷ *P-Lant*, Ministério do Reino, Livro 101, p. 121-215. Estas normas foram também objecto de uma versão impressa (Na Officina de Miguel Rodrigues, Impressor de Sua Eminência, 1769).

eficaz e metódico, onde os desvios e inobservâncias fossem suprimidos ⁵⁸. Conforme se lê no título, o último regulamento do género datava dos últimos anos do reinado de D. João V (1748) ⁵⁹ e nem sempre tinha sido cumprido. Procedeu-se assim à simplificação da contabilidade e à centralização das rendas e despesas a partir do Erário Régio, passando o controlo do dinheiro para a Coroa e diminuindo a margem de manobra da administração da Patriarcal:

“O sobredito Thesoureiro Geral appresentará no primeiro dia de cada hum dos meses do anno ao Thesoureiro Mor do Erário Régio as Folhas das respectivas mesadas, que costumão vencer naquelles dias os Exmos. e Rvmos. Principaes, os Illmos. Rvmos. Monsenhores, os Reverendos Cónegos, os Beneficiados antigos, e modernos, Clérigos Beneficiados, Capellaens, Capellaens Cantores, Mestres de Cerimónias antigos e modernos, Cantores Portugueses e Italianos existentes ou jubilados, e apozentados, Compozitores, Escriptores, Organistas, e Instrumentistas, Armadores, e mais Ministros e Pessoas, que até agora cobrarão por mezadas: fazendo-se de tudo uma única Folha Geral, dividida nas diferentes Classes, e Ordens que até agora constituíram as muitas folhas separadas, que não podião servir senão para a confusão. E isto a fim de que o Thesoureiro Mor do mesmo Herário Regio faça entregar ao sobredito Thesoureiro Geral as quantias de dinheiro, que necessárias forem para o effectivo e prompto pagamento das mezadas e despezas conteúdas nas sobreditas folhas; e de sorte a que todas sejam exactamente pagas a seus devidos tempos na sobredita forma.” ⁶⁰

⁵⁸ (...) “E que da falta delle [regimento] se tem seguido não haver methodo, que regulasse até aqui a perceção, e distribuição das referidas rendas; e que estabelecesse o despacho de tudo o que pertence a arrecadação dellas; vindo assim a faltar inteiramente até agora o meyo mais essencialmente necessário para obviar aos atrasos dos pagamentos dos Rendeiros, aos descaminhos, e quebras dos Thesoueiros e Depozitarios; e às desordens, e negligências dos procuradores: Considerando que da falta do referido Regimento, e regular arrecadação, que até agora não houve, tem rezultado muitas, e muito manifestas desordens, fallencias de Rendeiros e de Depozitarios, e consequentemente muitos descaminhos, e excessivas perdas de fazenda em grave prejuízo não só da Fábrica e da subsistência das Dignidades, Prelados, e mais Ministros da mesma Santa Igreja; mas também das applicações a que pellas sobreditas Letras de dous de Janeiro de mil setecentos e quarenta e oito e pela Bula = Nuper = de tres de Março do anno de mil setecentos sincoenta e hum foram destinados os sobejos ao Real Arbitrio do dito Senhor” (*P-Lant*, Ministério do Reino, Livro 101, pp. 121-122). O texto cita de seguida outras leis, alvarás e decretos do início da década de 1760 relativas à “arrecadação e administração das rendas” da Patriarcal pela Coroa a saber: duas Leis de 22 de Dezembro de 1761; Alvará de 2 de Janeiro de 1765; Decretos e Ordens de 23 de Maio, 2 e 21 de Junho, e 1 de Agosto de 1766 e de 1768 (*idem*, p. 123).

⁵⁹ *Letras do Eminentissimo e Reverendissimo Cardeal de Almeida, Patriarca Primeiro de Lisboa, expedidas a trinta de Mayo de mil setecentos e quarenta e sete, e dous de Janeiro de mil setecentos e quarenta e oito, confirmadas por Alvarás Régios dos mesmos dias.*

⁶⁰ *P-Lant*, Ministério do Reino, Livro 101, *Letras...Capitulo V*, 3, p. 127-127v.

Todos os cofres e documentos que se encontravam na Fábrica da Igreja Patriarcal foram transferidos para o Erário Régio ⁶¹ e sistematizaram-se as hierarquias eclesiásticas e os ordenados:

"Primeira Planta da referida Folha" ⁶²		
<i>1ª Divisão</i>		
Principais	4800\$000 ano	400\$000 mesada
(mais 200\$000 pelo S. João e outros 200\$000 pelo Natal a favor das cinco primeiras Dignidades)		
<i>2ª Divisão</i>		
Monsenhores	1600\$000	133\$333
<i>3ª Divisão</i>		
Cónegos da Basílica	1000\$000	83\$333
<i>4ª Divisão</i>		
Beneficiados antigos	700\$000	58\$400
<i>5ª Divisão</i>		
Beneficiados modernos	500\$000	41\$666
<i>6ª Divisão</i>		
Clérigos Beneficiados	250\$000	20\$000
		(sendo a última mesada de 30\$000)

Os salários dos músicos não são referidos, provavelmente porque apresentavam bastantes discrepâncias entre si, mas podem ser consultados na colecção de Livros e Folhas de Pagamento que integra do fundo da Patriarcal de Lisboa (Repartição dos Contos e Cofre) na Torre do Tombo e se inicia precisamente em 1769 (alguns exemplos podem consultar-se no Anexo C.2.). Esta documentação mostra claramente como as directrizes que constam das *Letras* de 1769 foram seguidas de perto ⁶³.

⁶¹ "Todos os Cofres, que prezentemente se achão no Exmo. Rmo. Collegio, na Reverenda Fabrica, e em todas as maes Repartições da Fazenda, pertencentes à mesma Santa Igreja; com quais quer quantias de dinheiro, e papeis das receitas e despesas, que nellas se acharem; serão transportados para os depozitos do dito Real Erário com as devidas e costumadas arrecadações, no termo de dez dias contados da data destas Letras: cobrando-se conhecimentos de entrega do Thesoureiro Mor do mesmo Erario, a quem Sua Majestade tem mandado passar as Ordens necessarias para os expedir" (Idem, Cap. VI, 2, p. 128v) (...). "Porem do primeiro dia do mez de Abril proximo futuro em diante não haverá mais do que hum só Cofre e hum só Livro de Caixa para a receita e despeza dos bens da mesma Igreja; como se está praticando com as Rendas da Coroa destes Reinos (idem, Cap. VI, 4, p. 128v-129).

⁶² Idem, Cap. VI, 7 a 12. Ordenados, p. 129-130.

⁶³ Além dos pagamentos às dignidades e aos músicos determina-se que se faça uma "folha para o Cura, CoAdjutor, cantores aposentados, varredores, sineiros, ourives (...); outra para as "despesas miúdas"

Os vencimentos dos dignitários eclesiásticos são iguais aos praticados antes do Terramoto coincidindo com os valores da Folha de Despesa de 1754 publicada por João Baptista de Castro (1763: 189-190), mas as multas por faltas, atrasos e outros incumprimentos disciplinares diminuem de valor ⁶⁴. Entre o período anterior ao Terramoto e 1769 (o primeiro ano para o qual dispomos de registos completos) dá-se uma quebra brutal no número de dignidades eclesiásticas das primeiras hierarquias: os principais passam de 24 para 12 e continuam a diminuir, os Monsenhores passam de 72 para 21, os Cónegos de 20 para 12 e os Beneficiados da 1ª criação de 12 para 7. No entanto, é interessante verificar que o número total de cantores (italianos e portugueses) se mantém constante (71), o que mostra uma continuidade no investimento musical, e que os Capelães Cantores quase aumentam para o dobro: de 29 passam a 66 (ver Quadro das págs. 53 e 54).

Em 1754 a Patriarcal tinha 4 organistas e 71 cantores (no caso de a expressão “cantores antigos” não ser sinónimo de aposentados) de acordo com a lista publicada por João Baptista de Castro (1763: 189-192). Logo a seguir ao Terramoto de 1755 foram nomeados nove “Músicos” (os cantores eram na época habitualmente designados por músicos) para a Capela Real da Ajuda mas não sabemos quantos ficaram ao serviço da Patriarcal, até porque, como se disse atrás, muitos cantores abandonaram Lisboa.

No entanto, a recuperação parece ter sido bastante rápida. A primeira lista conhecida (que engloba cantores das duas instituições) refere-se ao baptizado do Príncipe da Beira, D. José, em 1761, e enumera 46 cantores italianos ⁶⁵. Destes, segundo Manuel Carlos de Brito, só o nome de oito consta dos libretos de ópera publicados na época, donde se depreende que os restantes tinham uma actividade centrada na música sacra. Dois anos depois, em 1763, os Anuais da Irmandade de Santa Cecília contabilizavam 72

como por exemplo “do que vencem os que cantam Matinas no coro dos Muzicos, do que se paga às ordens Religiosas, que costumam pregar os Sermoens no discurso do anno; da Trezena de Santo Antonio; (...) “cópia de papéis de Muzica”, “despesas do Seminário”, etc.

⁶⁴ “Ordenamos por huma parte, que não obstante a Tabella estabelecida pellas Letras de 29 de Maio de mil setecentos e quarenta e oito, todos os pontos, que na referida Tabella se achavão determinados a cento e cincoenta réis sejam somente de cincoenta reis; os de cem reis a trinta e cinco reis; os de oitenta reis a vinte e cinco reis; os de cincoenta reis a quinze reis; e os de vinte e cinco reis a oito reis” (...) (Idem, Cap. VI, 13, p. 130v).

⁶⁵ Esta lista, cujo original se encontra no Arquivo da Casa Real, na Torre do Tombo (Cx. 3584) foi pela primeira vez publicada por Manuel Carlos de Brito na sua tese *Ópera em Portugal no século XVIII* (1989: 35-36).

músicos (cantores e organistas), número que se mantém relativamente constante até finais da década de 1760.

Depois do Terramoto a corte deixou de contratar cantores apenas para a ópera, tendo estes que servir também na Capela Real. Esta medida teve certamente a ver com questões de economia, mas reflecte também uma opção de fundo — a preocupação com um funcionamento regular e eficaz da componente musical associada ao cerimonial litúrgico. Aliás, como já foi mencionado, o mesmo acontecia já antes de 1755, como se pode comprovar através da correspondência trocada entre Sebastião de Carvalho e Melo e o embaixador em Roma, com vista à contratação do célebre *castrato* Gizziello. As exigências do cantor eram múltiplas, tendo uma delas a ver com o facto de se recusar também a cantar na Capela Real. Nalguns casos, a participação dos cantores de ópera na interpretação de obras sacras restringia-se aos solos mais elaborados como se pode constatar a partir da análise da correspondência relativa à contratação do tenor Tibaldi em 1764. Face à sua recusa de participar em todas as actividades musicais da corte (Capela Real, Patriarcal, Real Câmara e teatros reais) é-lhe comunicado que na música de igreja teria de cantar “apenas em solos com orquestra” e não nos “cheios e ripienos da mesma música” (Cf. Brito 1989: 127-138).

1. 5. Da Patriarcal na Cotovia à Igreja de São Vicente de Fora

A Patriarcal e instituições anexas pareciam ter voltado à normalidade após o Terramoto e adquirido mesmo um novo vigor, quando um incêndio criminoso veio abalar novamente as suas estruturas. Este deflagrou a 10 de Maio de 1769, sendo seu responsável o armador Alexandre Franco Vicente, que pretendia assim evitar que descobrissem os roubos que fazia e que incluíam os materiais com que trabalhava: tecidos ricos, damascos, veludos, franjas em fio de ouro, docéis, etc. (Conceição 1831: 87-98). Manoel Teixeira de Torres (1796: 131) fala do prejuízo de um milhão de cruzados. O evento e o posterior incêndio da torre a 25 de Agosto ficaram recordados em duas telas de Joaquim Manuel da Rocha (1730-1786), hoje no Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo em Lisboa. No século XIX foi também escrito um romance sobre o tema: *O Incendiário da Patriarcal*, de Leite Bastos (1841-1886).

Por ordem do Patriarca, D. Francisco de Saldanha, a Patriarcal passou então para a Igreja de São Roque (desde 11 de Maio, durante 14 dias) e, a partir do dia 24 de Maio de 1769, para a Igreja do Convento de São Bento⁶⁶. Para se fazerem “as competentes acomodações” gastaram-se mais de 72 000\$000 réis (Torres 1796: 131). Na madrugada de 31 de Outubro de 1771 um outro incêndio (soube-se mais tarde que tinha sido posto pela mesma pessoa) deflagrou no Mosteiro de São Bento mas o fogo não ultrapassou o claustro, queimando apenas as habitações de madeira que nele se encontravam. Por este motivo os serviços litúrgicos da manhã seguinte tiveram lugar na Igreja do Convento das Francesinhas⁶⁷.

Segundo uma memória manuscrita⁶⁸ o incendiário conseguiu fugir para Espanha mas “um traidor” convenceu-o a regressar prometendo-lhe uma quantia em dívida. Franco Vicente foi preso e conduzido a Lisboa onde o persuadiram a confessar. Fr. Cláudio da Conceição relata o sucedido no *Gabinete Histórico* (1831, Tomo XVII, Cap. X: 87ss). Depois de terem descoberto que tinha vendido mercadoria roubada que se julgava ter ardido no incêndio da Patriarcal de 1769 Alexandre Franco Vicente foi acusado de ter sido também autor do incêndio para esconder as faltas “ateando o fogo em uns papéis onde se encontrava esculpida a figura da morte. Em 1771, na véspera do dia de Todos os Santos reincidiu, incendiando também o Mosteiro de S. Bento, para onde tinha sido transferida a Patriarcal.” Acabou por confessar “dizendo que o fogo da Cotovia o pusera para encobrir os roubos, que havia feito das armações confessadas (...) e que a S. Bento o pozera por ter roubado os franjões das sanefas de hum docel de télla branca, que a mesma Patriarcal havia pedido por empréstimo à Igreja da Basílica de Santa Maria, cujo docel se devia armar para a função do dia de Todos os Santos.” A primeira

⁶⁶ Em anexo às *Letras do Eminentissimo Senhor Cardeal Patriarcha de Lisboa Nas quais com conselho, e consentimento Regio estabelece o regimento, que para a arrecadação, e distribuição das rendas da mesma Santa Igreja...* de 1769 (*P-Lant*, Ministério do Reino, Livro 101, p. 135v-137) encontram-se requerimentos do Conde de Oeiras a solicitar ao Abade da Congregação de São Bento a instalação da Patriarcal.

⁶⁷ “Com as primeiras Vespuras da festividade do Corpo de Deos, a 24 de Mayo de 1769, solemnizarão os Ministros da Sta. Igreja Patriarcal a sua entrada no Mosteiro de São Bento; aonde permaneceram quase dous anos, à excepção da manhã de 31 de Outubro de 1771, que officiarão no Templo das Francesinhas. Deste evento foi causa a repetição do atentado com outro incêndio, acontecido na madrugada do referido dia: mas não excedeo o fogo o recinto do Claustro do mencionado Mosteiro, queimando só as habitações de madeira, que nelle havia” (Torres 1796: 132).

⁶⁸ *P-Ln Res.*, Cód. 8604.

sentença (ser arrastado pela cauda de um cavalo até à Cotovia e aí garrotado) foi depois modificada. Franco Vicente foi queimado vivo em 28 de Janeiro de 1773 ⁶⁹.

Na sequência dos incêndios determinou-se que a Patriarcal fosse instalada no Mosteiro de São Vicente de Fora em 1772 onde permaneceu durante “20 anos, 5 meses e 19 dias” (Torres 1796: 132). A 30 de Abril de 1772, em execução do breve *Sacrosanctum Apostolatus Ministerium* de Clemente XIV (datado de 4 de Julho de 1770) os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho foram transferidos para o Convento de Mafra no âmbito da união de nove mosteiros da Congregação de Santa Cruz de Coimbra ao citado Mosteiro. Em 1773, pelo Breve *Alias nos decori*, dado em Roma a 8 de Maio, o referido papa concedeu a igreja e Mosteiro de São Vicente de Fora à Igreja Patriarcal e os rendimentos e direitos ao Mosteiro de Mafra, para sustento do Colégio nele instituído. Os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho ficaram em Mafra até 1792, data em que a Patriarcal se uniu à Capela Real na Ajuda, deixando o edifício novamente livre.

A primeira cerimónia na Patriarcal em São Vicente foram as Vésperas de Reis, a 5 de Janeiro de 1772. Nas mesmas instalações passou também a funcionar o Real Seminário de Música da Patriarcal para onde foi trasladado, provavelmente, em 1774 ⁷⁰ (Ver Cap. III). Segundo José da Felicidade Alves (2008: 32), na Academia Nacional de Belas-Artes existe um grupo de quatro desenhos, de autor desconhecido, relativos à Patriarcal sediada em São Vicente de Fora. Trata-se de quatro plantas ⁷¹, das quais o referido autor reproduz uma em anexo, onde podemos ver o local do Coro da Basílica e da Quadratura (respectivamente atrás e à frente do baldaquino), a “Capela em que se

⁶⁹ Descoberto e preso o incendiário confessou o delito sendo julgado quatro anos mais tarde e assim condenado: “com baraço e pregão seja arrastado á cauda de um cavalo e açoitado e conduzido ao sitio e largo da Cotovia, e levando aí um poste, a ele preso seja queimado vivo”. Uma segunda sentença determinou que “o réu morra de garrote morte natural; e depois de morto seja queimado o seu corpo” (Cf. Mário Costa 1959: 8).

⁷⁰ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábirca, Avisos, Cx. 59, 1774, Doc. 59.

⁷¹ As plantas são identificadas por Felicidade Alves através do título, cota e tamanho: “Planta da Sta. Igreja Patriarcal no Mosteiro de Sm Vicente e mostra todas as officinas, q. ha neste Pavimt.”, Gaveta 2, Pasta 19, nº 565 – 61 x 40 cm; “Planta dos primeiros Dormitórios do Mosteiro de Sm Vicente, e mostra todas as mais officinas que ha neste Plano”, Gaveta 2, Pasta 19, nº 566 – 50,5 x 40 cm; “Planta dos Segundos Dormitórios do Mosteiro de Sm Vicente, e mostra todas as mais officinas que ha neste Plano”, Gaveta 2, Pasta 19, nº 562 – 50,5 x 40 cm; “Planta dos subterrâneos da Sta. Igreja Patriarcal no Mosteiro de Sm Vicente, as suas accomodações, se mostra por numaros Arismethicos o huzo dellas”, Gaveta 2, Pasta 19, nº 564 – 73 x 50,5 cm.

paramentam os Exmos. Peincipais” e as suas “Pouzadas”, bem como os aposentos do Patriarca (“Quarto de Sua Eminencia”).

Uma boa parte dos relatos dos viajantes estrangeiros que descrevem visitas e cerimónias na Patriarcal e na Capela Real datam precisamente desta época. Ainda não teria passado muito tempo da transferência para a Igreja de São Vicente de Fora, quando Richard Twiss (membro da Royal Society, associação dedicada ao avanço do conhecimento científico em todas as suas formas) a visitou em 1773, ficando impressionado com o grande órgão construído em 1765 por João Fontanes de Maqueixa.

“The patriarchal church stands on the top of one of the seven hills on which Lisbon is built; the great altar is placed under the dome, and has a baldachino, or canopy over it, supported by four spirally twisted columns of wood gilt, like that in St. Peter’s at Rome. There is a very large organ with horizontal pipes in this church. Indeed all the organs I afterwards saw in this peninsula (as the natives call Portugal and Spain) are built in the same manner” (Twiss 1775: 8; NeryVE).

Alguns anos mais tarde, já na década de 1780 e, portanto, no reinado de D. Maria I, o embaixador francês Marquês de Bombelles e o viajante e escritor britânico William Beckford frequentavam a Igreja de São Vicente de Fora com alguma assiduidade.

“Les matines de Noël, composées par David Peres, ne sont pas moins estimées que ses autres ouvrages; depuis longtemps on nous avait recommandé de les aller entendre chanter à l’église de São Vicente, devenue l’église patriarcale depuis l’incendie de celle qui était sur la place qui sépare le quartier de Cotovia du Collège des Nobles. Cette église de São Vicente servait ci-devant à des prêtres qu’on a placés dans le fameux monastère de Mafra. La patriarcale est distincte de la cathédrale quoique le patriarche réunisse à cette dignité celles d’archevêque de Lisbonne; sa cathédrale est entre le nouveau quartier de la place du Commerce et l’ancien quartier nommé Alfama, reste difforme de la ville de Lisbonne du temps des Maures. La patriarcale est la chapelle du roi, comme le patriarche est son grand chapelain, dignité qui l’emporte ici sur celle de grand aumônier, celui-ci n’ayant, ainsi, que le porte le titre de sa charge, qu’à distribuer les aumônes du prince” (Bombelles 1979: 71, 24-12-1786; NeryVE).

Enquanto Bombelles, no seu estatuto de diplomata ocupa uma tribuna e mantém uma atitude de maior distanciamento, Beckford, estabelece uma relação de maior familiaridade com os músicos, ainda que a sua presença cause alguma sensação e deferência. Ambos elogiam a música interpretada (ou parte dela no caso do escritor

britânico) emblemática do gosto e do forte investimento de D. José em compositores italianos da craveira de David Perez e de Jommelli, cujas obras continuaram a ocupar um lugar central no repertório da Patriarcal e das várias Capelas Reais portuguesas até ao século XIX.

“At nine, off in state to the Patriarchal. Verdeil, Bezerra and that turkey poult Mr. Sill with me. We mounted into the music gallery. Singers settled about me like flies upon sugar and yet I give them no encouragement. Polycarpo begged me to return tomorrow to hear one of the boys play, marvellously as he pretends. Well, we shall see. The music of the mass indifferent, except two sublime motets of Jommelli, worth going two leagues in the sun to hear. I was exalted into heaven whilst they were executing it, and will certainly return tomorrow. Much staring at me as I went out and great demonstrations of respect, etc. etc” (Beckford 1954: 40, 27-5-1787; NeryVE).

O período em que a Patriarcal ficou instalada na Igreja de São Vicente de Fora compreende os últimos cinco anos do reinado de D. José e os primeiros 15 anos do governo efectivo de D. Maria I, uma vez que a partir de 1792 a loucura impossibilitou a soberana de continuar a exercer funções. Mas a primeira etapa do seu reinado foi determinante, revelando uma preocupação clara de retorno às aspirações do seu avô D. João V. Com o Marquês de Pombal afastado do governo, restabeleceram-se poderes e privilégios ao clero e voltaram a apoiar-se comunidades religiosas que Sebastião Carvalho e Melo tinha procurado extinguir.

Logo depois da subida ao trono de D. Maria I, em 1777, a Capela Real e a Patriarcal sofreram um novo impulso, influenciado pela profunda devoção religiosa da soberana. A Rainha dotou-as de novos regulamentos, com apertadas normas disciplinares, e reuniu esforços para que as duas instituições voltassem a funcionar no mesmo templo (o que ocorreu em 1792). Por Alvará de 16 de Dezembro de 1780 fez promulgar novos Estatutos a fim de solidificar a disciplina do Coro da Patriarcal (que foram impressos em 1781 e sistematizavam as Letras prévias de 1748, 1750 e 1769) e em 1788 fez publicar na Officina Patriarcal os *Estatutos dos Padres Capelães Cantores*:

“Achando-se a Jerarquia dos Padres Capellães Cantores da Sta. Basilica Patriarcal, desde a originária instituição, sem determinados Estatutos, por onde se regulassem as suas açções, defeito que produzia algumas desordens: S. Majestadde querendo prover para o futuro o mínimo inconveniente, e perpetuar na sua Igreja o decoro, e perfeição com que

sempre se celebraram nella os Officios Divinos, foi servida a 7 de Março de 1788 ordenar hum novo Regulamento privativo à dita Jerarquia; o qual se divide em 8 Capítulos, e se deu à Estampa no referido anno de 1788” (Torres 1796: 134).

De 1788 são também as *Constituições p^a governo do Coro dos Muzicos da Cappella Real e Patriarchal*, que subsistem em diferentes cópias manuscritas em italiano e em português na Biblioteca da Ajuda ⁷². Ao contrário dos Estatudos de 1781, destinados primordialmente às dignidades, e aos *Estatutos do Capelães Cantores*, responsáveis pelo cantochoão, o regulamento que diz respeito aos músicos profissionais nunca chegou a ser editado. É assinado por D. Gasparo Mariani, vice-apontador, que diz ter escrito as referidas *Constituições* por ordem do Inspector dos músicos da Casa Real (D. Lucas Giovine). D. Gasparo Mariani, tenor natural de Bolonha ao serviço da Patriarcal desde 1765, é ainda o autor de um dos documentos mais importantes relativos à história e ao funcionamento da Capela Real e da Patriarcal, também com data de 1788: *Osservazioni Correlative alla Reale, e Patriarcal Cappella di Lisbona fatte da D. Gasparo Mariani Bolognese per unico suo profitto, e commodo*⁷³.

Há da parte de D. Maria I uma clara vontade de retomar o modelo anterior ao Terramoto para a Patriarcal, que se traduz na preocupação pelo bom funcionamento e rigor extremo do cerimonial litúrgico segundo as normas cerimoniais romanas. No início da década de 1780 manda vir de Roma uma série de partituras e livros litúrgicos para os mestres de cerimónias. A correspondência trocada entre o embaixador em Roma, D. Diogo de Noronha, e João António Pinto da Silva (director dos teatros reais) dá conta dos pedidos de oratórias e obras sacras, com a intenção de diversificar os autores e os estilos:

Para D. Diogo de Noronha

(...) “Agora que considero a Vossa Excelência já descansado nessa Corte do seu distinto, vou participar-lhe que a Raynha Nossa Senhora tendo notícia das muitas Muzicas Sagradas que ahi se cantam, tanto nos Padres da Congregaçam, como em outras partes,

⁷² *Constituições p^a governo do Coro dos Muzicos da Cappella Real e Patriarchal já approvadas, e autorizadas do Fedelissimo Rey o Sr. D. José I e confirmadas também da sempre Augusta Nossa Fedelissima Soberana Reinante a Sra. D. Maria I, as quaes se exporão no Coro p^a lembrança de todos, athé Sua Real Magestade não ordenar o contrário P-La 54-XI-37 n°195. O documento P-La, 54-IX-37, n° 194, é uma versão breve do regulamento em italiano que contém apenas cinco capítulos; a versão em português (P-La 54-XI-37 n°195) assinada por D. Gasparo Mariani é mais completa, contando com XVII capítulos e um Apêndice acrescentado por D. Lucas Giovine; no documento P-La 54-XI-37 n°196 temos novamente o Regulamento em italiano, agora com 18 capítulos.*

⁷³ P-La 54-XI-37, n°192.

quer que Vossa Exa. me remeta por via de João Piaggio de Genova as de que V. Exa. Ahi tiver melhor informação; porque bem sabe que sempre na Quaresma temos os dias de S. José e de São Bento, e estamos totalmente desprovidos de Oratórias e Muzicas proprias daquelle tempo. Também igualmente me manda recomendar a mesma Sra. a Vossa Exa. que havendo ahi algumas Serenatas boas, mas remeta pella dita via, porque, V. Exa. bem sabe as muntas que aqui se gastão, e será justo diversificar de Mestres e Estilos (...)
Nossa Senhora da Ajuda, 17 de Junho de 1782
João António Pinto da Silva”⁷⁴

Na cartas seguintes continuam a dar-se indicações em relação à escolha de partituras, que seriam depois seleccionadas pela Rainha, mas elogia-se também a produção de compositores portugueses como João de Sousa Carvalho e o seu aluno António Leal Moreira, disponibilizando o seu envio de obras destes autores para Roma se necessário. Procede-se também à cópia de Missas de David Perez, em Lisboa, na sequência do pedido que um “Cavalheiro Romano” fez ao embaixado. A correspondência dá conta também de uma certa decadência nas arte da composição e do canto em Roma, que se traduz numa aposta nos cantores e nos compositores formados em Portugal⁷⁵. Ainda que a importação de cantores não cesse até à partida da corte para o Brasil e prossiga no Rio de Janeiro, é a partir desta data que se nota um descréscimo progressivo no número de italianos ao serviço da Capela Real e da Patriarcal.

Para D. Diogo de Noronha

(...) “aqui recebi por via de João Piaggio o Caixote da Muzica, que V. Exa. Mandou, a qual passando logo ao poder de Suas Altezas a examinaram com a sua costumada curiosidade, e acharam o mesmo que V. Exa. tem avisado, e que aqui se experimenta, de que já em Itália se tem perdido o gosto de compor, e que presentemente não há Mestres tão bons como os que Nos aqui temos.
Chegarão também os dous últimos supranos no mesmo navio em que veyo o caixote das Muzicas dos quaes he hum muito ordinario; porém o outro chamado Vicente Marini, tem muito boa voz, e tem bom gosto de cantar (...).
Nossa Senhora da Ajuda, 19 de Mayo de 1783
João António Pinto da Silva”⁷⁶

⁷⁴ *P-Lant*, Casa Real, Livro 2989, *Registo do Expediente do Particular desde 27 de Outubro de 1776 athe 9 de Agosto de 1784*, p. 87v.

⁷⁵ *Idem*, pp. 89v-90v e 94v-96v.

⁷⁶ *Idem*, pp. 98-98v.

Em 1784 chega a Lisboa uma grande quantidade de cerimoniais e de livros litúrgicos provenientes de Roma ⁷⁷. A lista, com data de 19 de Agosto, é impressionante na dimensão. Poucos anos depois, em 1789, a Rainha decretou também uma nova impressão dos Livros de Coro em Lisboa ⁷⁸.

Paralelamente foram promovidas novas dignidades eclesiásticas, pondo fim ao cerceamento operado pelo Marquês de Pombal no reinado anterior:

“Esta piissima sobrena [D. Maria I], cheia de um santo e ardente zelo de Religião, precioza herança de seus Augustos Progenitores, dilatou e ainda fez prosseguir a grandeza, aparato e magnificência da sua Capella.

(...) Propagando a nossa soberana o antigo Culto com uma numerosa promoção de Ministros, que logo fes na sua Capella; e tem annualmente prosseguido mais e menos em todo o tempo de seu governo.

(...)Por Carta Régia, em 24 de Novembro de 1783, e diregida ao cardeal Patriarca D. Fernando 1º, foi servida resolver de que as Congruas, que então recebiam os Penitencieiros do numero da sobredita Capella (que era 50\$000 reis cada hum por anno) se lehes acrescentassem até à quantia de 300\$000 reis annuais a cada hum delles: reservando-se desde aquelle dia toda a nomeação de Penitencieiros assim do Numero, como Supranumerários, da Sta. Igreja, à Sua Real Pessoa” (Torres 1796: 133-134).

Durante o reinado de D. Maria I, a Capela Real contava com uma média de 24 a 28 cantores, enquanto a Patriarcal tinha cerca de 50. Cada uma das instituições possuía 6 ou 7 organistas e havia ainda os Capelães Cantores, responsáveis pelo cantochão, para além de uma monumental quantidade de pessoal eclesiástico ordenado em dois conjuntos hierárquicos distintos, que pressupunham também diferentes tipos de cerimonial, donde decorrem as designações “funções de Capela” e “funções de Basílica”. Não obstante algumas quebras pontuais, este conjunto mantém dimensões de grandes proporções até à partida da família real para o Brasil em 1807, na sequência das Invasões Francesas. Não actuava porém em conjunto, a não ser em cerimónias especiais. O Quadro da página que

⁷⁷ *Catálogo de vários Livros de História Eclesiástica, Direito Canónico e Liturgia, que por ordem de Sua Majestade, se compraram para uso dos Mestres de Cerimónias da Santa Igreja Patriarcal, P-Lant, Patriarcal-Igreja e Fábrica – Avisos, Cx. 59.*

⁷⁸ “Sendo presente á nossa Soberana a grande falta, que havia de Livros para o exercicio do Coro da sua Capella, e também das mais Igrejas do Reino e Conquistas: Sua Majestade decretou a 18 de Abril do anno de 1789, que pella Fábrica da Sta. Igreja Patriarcal se fizesse uma nova Impressão dos ditos Livros; e incumbio esta vigilância ao Beneficiado José Rebelo Siabra, dando-lhe a faculdade de nomear pessoas inteligentes para a rectidão de hum tal desempenho, a quem satisfaria o trabalho emerecimento a seu arbítreo: e ao Beneficiado Manuel Jozé da Silva Moreira, Thesoureiro dos Gastos Miudos da mesma Sta. Igreja destinou para cumprir todas as despezas a este respeito” (Torres 1996: 135).

se segue mostra como evoluiu ao longo do tempo o número de dignidades eclesiásticas, de músicos profissionais e de capelães cantores.

DIGNITÁRIOS ECLESIÁSTICOS, CANTORES E ORGANISTAS (PATRIARCAL + CAPELA REAL DA AJUDA) *

	Principais	Monse- nhores	Cónegos	Benef. 1ª criação	Benef. 2ª	Clérigo s	Capelães Cantores	Cantores Italianos	Agregad. Coro Italianos	Cantores Portugueses	Total Cantores	Organistas
1747								34		2+1 pupilo	37	2+1 supl.
1754	24	72	20	12	32	32	29	-	-	-	67	4
1761							7	46	-	-	46+Pt.?	6
1769	12	31	12	7	29	25	66	56	11	14	71	8
1772	11	24	10	7	24	23	70	50	21	12	64	9
1776	9	22	8	5	19	18	94	54	17	8	69	11
1784	14	33	13	11	26	30	63	51	13	16	80	10
1789	13	34	13	12	33	31	65	44	27	15	86	11
1793	9	33	12	10	23	27	70	46	24	15	85	11
1796	10	29	11	8	21	26	65	42	20	15	77	12
1799	13	23	12	10	21	24	61	38	24	16	78	12
1804	11	31	15	7	24	26	54	32	28	14	74	10
1808	11	35	15	12	29	32	55	32	28	22	81	10

* Valores totais, incluindo conjuntamente os dignitários e os músicos com exercício na Capela Real da Ajuda e na Igreja Patriarcal, conforme surgem nos Livros de Mesadas da Patriarcal. Antes de 1755 e a partir de 1792, a Capela Real e a Patriarcal funcionaram no mesmo local, por vezes com a designação de "Real Capela Patriarcal". Na contagem não foram considerados os cantores e organistas aposentados.

FONTES:

- 1747 - *P-Ln*, Pba 141.
- 1754 - João Baptista de Castro, *Mapa de Portugal Antigo e Moderno* (1763: 189-192).
- 1761 - *P-Lam*, Casa Real, Cx. 3584 ("Relação dos Ministros da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa a quem S. Mag. Fidelíssima mandou dar prepina pela ocasião do Baptismo do Sereníssimo Príncipe da Beira no dia 28 de Agosto de 1761").
- 1797-98 - *P-La*, 51-II-72.
- Restantes anos - *P-Lam*, Patriarcal de Lisboa - Repartição dos Contos e Cofre, Mesadas.

O exemplo de dois dos estrangeiros que viveram em Lisboa e nos deixaram testemunhos muito ricos em relação à música (o já citado escritor William Beckford e o embaixador francês Marquês de Bombelles) revelam também, indiretamente, as diferenças de estatuto e de públicos em ambas as intuições.

Beckford, a quem o embaixador britânico Robert Walpole, tinha impedido a apresentação oficial à Rainha D. Maria I, na sequência do escândalo associado à partida do escritor de Inglaterra, nunca chegou a ter acesso ao circuito restrito da corte. Desenvolveu, no entanto, relações próximas com membros da alta aristocracia e do clero e com músicos da Patriarcal e da Capela Real, que tocavam e cantavam regularmente em sua casa (principalmente com o organista e compositor Jerónimo Francisco de Lima, o tenor Policarpo da Silva e o jovem aluno do Seminário de Música da Patriarcal Gregório Franchi). É, no entanto, sintomático, que não mencione nas muitas páginas que escreveu sobre Portugal ter assistido a cerimónias na Capela Real da Ajuda. Em contrapartida era frequentador assíduo da Patriarcal e ouvia os cantores da Capela Real quando estes se apresentam noutros templos de Lisboa. Em contrapartida, o Marquês de Bombelles, membro do corpo diplomático perfeitamente integrado no circuito cortesão, relata frequentemente no seu *Diário* deslocações à Patriarcal e visitas à Capela Real.

1.6. A Patriarcal na Ajuda

Em 1792, por ordem de D. Maria I, a Patriarcal foi transferida para a capela anexa à residência real, na Ajuda. A fim de poder albergar as numerosas dignidades eclesiásticas e um maior número músicos o arquitecto Manuel Caetano de Sousa foi encarregado da ampliação do templo da Capela Real e de outras obras adjacentes⁸¹.

⁸¹ Um documento da colecção Pombalina (*P-Ln*, Pba 464, p. 224) datado de 3 de Março de 1792 dá conta da transferência da Patriarcal para a Ajuda, dá indicação para se fazerem as obras necessárias, a cargo do arquitecto Manuel Caetano de Sousa e autoriza a compra de algumas casas próximas à Real Capela que foram do Beneficiado António Jozé Vaz Velho. Mais à frente ordena-se um novo percurso para a Procissão do Corpo de Deus. Ficando agora a Patriarcal tão distante do centro da cidade, esta passa a sair da Igreja de S. Domingos “e dirigindo-se pelo Rocio e Rua Augusta hade voltar pela Rua dos Capelistas e Rua Aurea, e recolher-se na mesma Igreja” (p. 353).

“Quis ainda [D. Maria I] que esta [Patriarcal] se restituísse ao Paço Régio, aonde fora instituída, e de que havia mais de 36 annos se achava separada. Para este fim, S. Magestade resolveu que a Sta. Igreja Patriarcal se tresladasse para a Capella do palácio de Nossa Sra. da Ajuda, aonde se fizeram as obras interinas, e totalmente necessárias para a devida acomodação: projectando na Mente Real construir um soberbo edificio, e Magestoso Templo competente á grandeza do objecto, e da sua conhecida Liberalidade” (Torres 1796: 136).

Pela bula *Expositum nobis*, concedida pelo papa Pio VI em 3 de Abril de 1792⁸² os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho puderam assim regressar ao Mosteiro de São Vicente de Fora (bem como aos Mosteiros de Grijó e Refoios) e os franciscanos ao Convento de Mafra depois de um processo que parece ter sido algo conturbado⁸³. O facto de a prometida doação da Igreja e do Mosteiro de São Vicente de Fora à Patriarcal nunca se ter chegado a formalizar legalmente vinha agora facilitar a transferência conforme o embaixador D. Alexandre de Sousa Holstein explica numa carta ao Papa:

(...) Nota-se para cabal informação de Sua Santidade, que pela Bulla *Allias Nos Decorati atque utilitate*, dada em Roma *apud Sanctam Mariam Majorem die octava Maii MDCCLXXIII Pontificatus Nostri, Anno Quarto*, e setença do Cardeal Delegado foi a Igreja e Mosteiro de São Vicente aplicado e julgado à Igreja Patriarcal fazendo-lhe o Sr. Rey D. José Doação: com effeito entrou na posse da dita igreja e mosteiro e desde então athé ao presente a Igreja Patriarcal; pois é, ainda athé ao presente, nem pello Sr. Rey D.

⁸² A bula "Expositum nobis" foi executada por 3 sentenças de D. José Maria de Melo, bispo do Algarve e Inquisidor Geral, nomeado Juiz Comissário e Delegado para proceder com todas as faculdades apostólicas, recebendo também beneplácito régio. A primeira, dada em Lisboa a 10 de Maio de 1792, mandou remover os Cónegos Regrantes do Mosteiro de Mafra para outros mosteiros da sua Congregação, restituindo-o aos religiosos da Província de Santa Maria da Arrábida, e estabeleceu que a união e distribuição dos mosteiros extintos, cujas rendas tinham estado unidas a Mafra, se fizesse em beneficio dos que continuassem a existir, restituiu-lhes os mosteiros extintos de São Vicente de Fora, de Grijó e o de Refóios de Lima.

⁸³ O processo de mudança dos Franciscanos de Mafra e dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, acompanhado pela intenção da extinção de alguns dos mosteiros pertencentes as estes últimos, não foi pacífica e parece ter sido objecto de vários avanços e recuos, conforme se pode depreender de alguns documentos reunidos no Livro 307 dos "Papéis Avulsos" do Conselho Geral do Santo Officio (catalogada na Torre do Tombo com o nº49 do Núcleo Antigo) "Cópia da minuta que se escreveu para Roma ao Ministro de S. Magestade D. Alexandre de Sousa Holstein": "O Senhor Rey Dom José que Santa Gloria haja impetrou do Santo Padre Clemente XIV a Bula *Sacro Sanctum Appostulatus Ministerium*, dada em Roma, *apud Sanctam Mariam Majorem sub annulo Piicatoris die quarto Julii MDCCLXX Pontificatus Nostri, Anno Secundo*, para a extinção de alguns Mosteiros dos Cónegos Regrantes da Congregação de Santa Cruz de Coimbra: e juntar os cónegos destes Mosteiros, e as rendas delles no Real Convento de Mafra, fundado pelo Sr. Rei D. João V para os Religiosos Franciscanos da Reforma de Sam Pedro de Alcantara, que delle por esta Bulla deviam ser removidos para os outros conventos da sua Provincia" (...) No mesmo texto diz-se que D. José "não tinha outras razões políticas para esta mudança que não foram mencionadas na Bula" e que causaram "desprazer à familia real". Fala-se ainda da possível fundação de outro templo na vila de Mafra para os religiosos franciscanos como uma solução "dispendiosa." "Para remover todos estes embaraços" devolvem-se os cónegos regrantes a São Vicente."

José nem por Sua Majestade se fez a dita doação mencionada na Bulla, e na setença, como acção que ellas supõem dever proceder para legalmente ficarem Igreja e Mosteiro unidos à Patriarchal, sendo disto consequência o estarem as couzas mais desembaraçadas para a mudança dos Cónegos Regrantes para lá, e da Patriarchal para a Capella da Nossa Senhora da Ajuda”⁸⁴.

Em 26 de Maio de 1792 realizaram-se os primeiros Offícios Divinos na Patriarchal da Ajuda, correspondentes às Vésperas do Espírito Santo (Conceição 1829 Tomo XIII: 128). A Capela Real e a Patriarchal voltaram assim a coabitar num mesmo edificio, fechando-se um ciclo, que seria novamente abalado com a ida da família real para o Brasil em 1807 e interrompido com o advento do Liberalismo. A mudança provocou algumas alterações nas cerimónias, pelo menos na fase de instalação, que se encontram expressas no Aviso Régio de Março de 1792⁸⁵:

“Eminmo. e Rev. Snr. Sua Majestade he Servida, que a Santa Igreja Patriarchal se haja de transferir do templo de São Vicente de Fora, em que estava estabelecida, para a Real Capella de Nossa Senhora da Ajuda, ficando e ahi permanecendo segundo a sua Instituição. Porém não podendo satisfazer a todos os Offícios Divinos, com a mesma solemnidade e frequencia de Ministros, com que o fazia, enquanto não tiver os estabelecimentos e acomodações necessárias: he a mesma Senhora outrossim Servida, que a Residencia, e serviço da Igreja se faça interinamente do modo seguinte. Só haverá Capella, e Quadratura nos dias de Primeira e Segunda Ordem, e em mais alguns que se não-se declarar em huma Tabela, nos quaes se farão as funções eclesiásticas todas na forma do costume.

Em todos os maes dias porem, à excepção dos referidos, só assistirá a Basilica Patriarchal por turmas, que serão tres dos Monsenhores, e Conegos, e duas dos Beneficiados e Clérigos Beneficiados, os quais servirão alternativamente por semanas, sem haver dia comum, a que sejam obrigados, os que não estiverem de semana; porem também não poderá faltar Ministro algum na sua semana de Residencia, sem mandar outro da Sua Ordem, que o substitua por qualquer motivo que seja, ainda o de querer tomar Estatuto, a excepção unicamente de quando se apontar por doente.

Os Principaes continuarao a celebrar os Pontificaes, assim os Primarios, como os Presbyteros nos dias que lhes competir, segundo o costume athé aqui praticado; porém quando não forem dias de Primeira, e segunda Ordem, o farão com assitencia só da Basilica. Em tudo o mais se observarão as Leys, estatutos e mais ordens, até aqui emanadas sem alteração.

Em quanto às procissões e mais funções extraordinárias, e também sobre as dúvidas todas, que se excitarem, V. Ema. depois de ouvir a esse respeito os Mestres de

⁸⁴ “Cópia da minuta que se escreveu para Roma ao Ministro de S. Majestade D. Alexandre de Sousa Holstein” (*P-Lant*, Núcleo Antigo 49, Livro 307, op. cit.).

⁸⁵ *P-Lpa*, s/cota.

Cerimonias, dará parte do resultado, para ser presente a Sua Majestade, e resolver o que for Servida.

A mudança do Thesouro, Banquetas, Ornamentos, e todos os mais moveis da Santa Igreja Patriarcal, assim como das Secretarias do Collegio e Congregação, Cofre desta, e papeis respectivos, para as casas que lhe forem destinadas; se fará por ordem, e direcção da Congregação Camarária, que tomará á sua conta a segurança e reguardo de tudo, assim na mesma mudança como na sua guarda, e depozito; dando para isso as providencias necessarias, e deixando só na sobredita Real Capella de Nossa Senhora da Ajuda, o que for mais necessario para o serviço, e ahi se poder accomodar.

O que tudo V. Emcia. Participará ao Collegio e Congregação, dando as Ordens necessarias para a sua execução.

Deos guarde a V. Ema. Paço em 8 de Março de 1792

José de Seabra da Silva ”

Da Patriarcal na Ajuda, que albergou um grande órgão de Machado e Cerveira⁸⁶ subsiste hoje apenas a torre, um dos elementos architectónicos prioritários por ocasião da ampliação, com vista a alojar um conjunto de sinos digno da principal Igreja do reino:

“Ao tempo da entrada da Sta. Igreja, e Bazilica Patriarcal em a Real Capella de Nossa Sra. da Ajuda, havia nesta alguns sinos em hua pequena torre de madeira, a qual Sua Majestade julgando ser incompetente à grandeza da sua Igreja, ordenou se construísse logo hua nova torre, em que houvesse armoniozos sinos e hu Relógio; tudo na conformidade, e direcção do Coronel Manoel Caetano de Souza, Architeto das Obras Reais e da mesma Sta. Igreja” (Torres 1796: 154-155).

No *Compêndio do Código da Santa Igreja Patriarcal* (Op. Cit.), Teixeira de Torres descreve a torre e os sinos — “8 sinos novos e 3 sinos de relógio que tocaram pela primeira vez no nascimento da princesa D. Maria Thereza, Princeza da Beira, a 29 de Abril de 1793” — e indica o seu peso em arrobas.

As intervenções inicialmente programadas para o templo que deveria albergar a Capela Real e Patriarcal, toda a sua corte eclesiástica e os músicos foram pouco tempo depois objecto de alguma contenção. Um aviso de Junho de 1793 manda suspender “as obras extraordinárias” e fazer “somente as ordinarias, porque as despesas têm excedido a

⁸⁶ *P-Lant*, Patriarcal-Igreja e Fábrica, Maço 25 (1792).

conta líquida dos rendimentos cobráveis⁸⁷. Entre as despesas suspensas inclui-se a impressão de Livros para o Coro⁸⁸.

Em 10 de Novembro de 1794 um incêndio destruiu a parte oriental da Real Barraca. Segundo a *Gazeta de Lisboa* (14 e 15 de Novembro de 1794, supl. N° 45) o fogo, devido a um descuido, começou num dos “quartos de baixo”, cerca das 8 horas da noite, propagando-se rapidamente. O bacharel e Beneficiado Feliciano Marques Perdição impediu que as chamas atingissem a Patriarcal e Real Capela e a Biblioteca, graças ao expediente de cortar o passadiço de comunicação com o Palácio. Só então se decidiu construir um novo palácio na Ajuda.

Nos anos imediatos ao incêndio a família real passou a habitar principalmente o Palácio de Queluz (que era já bastante utilizado no período anterior, sobretudo como residência de Verão) bem como outras residências da monarquia como a Bemposta e Mafra. A presença mais assídua da família real nestes espaços levou à valorização do cerimonial e ao reforço do investimento musical da parte do Príncipe Regente, D. João, sobretudo na Capela da Bemposta — a Capela da Casa do Infantado que dispunha de um grupo autónomo de cantores profissionais assalariados — e em Mafra, onde se instalou de forma permanente em 1806 e onde encontramos uma prática musical com características próprias centrada nos seis órgãos da Basílica.

Os serviços litúrgicos da Patriarcal continuavam, contudo, a decorrer no templo da Ajuda, podendo funcionar em simultâneo com outras Capelas Reais como a de Queluz, quando a corte se encontrava naquele palácio. Várias convocatórias guardadas no Arquivo da Casa Real solicitam músicos para os dois locais no mesmo dia (Ver Cap. I. 1. 7.)

Dá-se assim uma curiosa inversão, mais uma vez motivada por um acidente de percurso. Pouco depois de a Patriarcal ter voltado finalmente a unir-se à Capela Real da Ajuda, retomando o ideal original de D. João V, o incêndio na Real Barraca e a deslocação da família real para outros espaços desencadeou uma actividade mais intensa noutras Capelas Reais, enquanto o templo da Ajuda assumia agora as funções de catedral.

⁸⁷ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica – Avisos, Cx. 60, Junho de 1793.

⁸⁸ As publicações de música sacra eram bastante dispendiosas caso incluíssem trabalho gráfico, como é o caso do *Novum Manuale Chori* (ed. 1793) que, para 331 páginas impressas a duas cores, contendo notação quadrada preta sobre tetragrama vermelho, apresentava o preço de 4800 réis (Albuquerque 2006: 70).

Um *Guia de Lisboa* de 1800, destinado a turistas ingleses convalescentes que procuravam os ares amenos da capital portuguesa, menciona a Patriarcal da Ajuda e o esplendor do seu cerimonial como um dos itinerários possíveis:

“On some principal festivals, the Patriarch officiates as Pope in the church of the *Ajudas* at Belem ; and this ecremony [sic], by the pontifical splendour employed on the occasion, is rendered the most interesting of all the religious spectacles. Processions without number may be seen at Easter, under the guidance of your valet de place, and sometimes when the opera singers are employed, the music in the churches is worth hearing” (Anónimo 1800: 15-16; NeryVE).

As obras na Capela Real e Patriarcal da Ajuda continuaram até finais do século XVIII e inícios do século XIX conforme se pode verificar em vários documentos ⁸⁹. Além de recibos relativos à cópia de música nestes primeiros anos do século XIX (pelo menos entre 1801 e 1804) encontramos também despesas com a manutenção dos órgãos:

P-Lf, A II 5

Dezembro 23 de 1801

Mestre meio dia	800
Oficial meio dia	300
Sege meio dia	1200

	2300

O organeiro da Real Capela de N. Sra da Ajuda
Joaquim António Peres Fontanes

Folha do organeiro que trata do órgão da Real Capela de Nossa Senhora da Ajuda

Anno de 1802

Pela Conceição Mestre meyo dia	800
Oficial meio dia	300
Sege meio dia	1200

	2300

O Organeiro da Real Capela de N. Sra. da Ajuda
Joaquim António Peres Fontanes

A ideia de que os efectivos da Capela Real e da Patriarcal foram diminuindo significativamente à medida que nos aproximamos do final do século XVIII é um mito

⁸⁹ Por exemplo os pagamentos aos operário que fizeram as obras na Real Capela da Ajuda em 1802 (*P-Lf A II 5*, Contas da Sta Igreja Patriarcal).

contrariado pelas listas de músicos que constam dos Anuais da Irmandade de Santa Cecília e por outras fontes como por exemplo o *Compendio do Código da Santa Igreja Patriarcal* redigido por Manuel Jozé Teixeira Torres, que dá conta de um total de 94 cantores ao serviço das duas instituições (agora no mesmo local), 12 organistas e 67 capelães cantores em 1797. Os Livros de Pagamentos da Patriarcal do mesmo ano apresentam números um pouco inferiores no que diz respeito aos cantores efectivos, mas é possível que Torres tenha incluído também os aposentados na contagem. Não obstante algumas pequenas quebras na quantidade nos anos seguintes, quando a corte partiu para o Brasil a 27 de Novembro de 1807 a Patriarcal contava com 81 cantores (ver Quadro pág. 53). A principal diferença não está tanto no número total, mas na percentagem de italianos, que vai diminuindo em favor dos portugueses. Mesmo assim, os músicos transalpinos continuam a ter uma presença significativa e a ser contratados regularmente (ver Cap. II.2.3.).

O período conturbado que antecedeu as Invasões Francesas parece não ter perturbado demasiado a actividade musical. Mafra, onde D. João se refugiara depois da conspiração dos fidalgos, vivia um dos seu períodos mais activos e originais e a Patriarcal na Ajuda continuava a funcionar dentro da normalidade. Mas os acontecimentos precipitaram-se e nada voltaria a ser como antes. Com a partida da família real a dimensão simbólica de representação do poder que a Capela Real e Patriarcal legitimavam, em coordenação com as restantes Capelas Reais, ficava agora esvaziada dessa função de prestígio. Em conjunto com a corte, também a carga simbólica de afirmação da monarquia atravessava o Atlântico e viria a recriar-se posteriormente no Rio de Janeiro.

Três dias antes da partida, após a deliberação definitiva do Conselho de Estado, o Príncipe Regente convocou Joaquim José de Azevedo, tesoureiro da Casa Real, e nomeou-o superintendente-geral do embarque. Entre as suas numerosas tarefas incluíam-se as providências para transportar os tesouros régios, nomeadamente os que estavam guardados no Palácio das Necessidades e na Patriarcal, para bordo dos navios que se encontram no cais de Belém (Schwarcz 2007: 210). Mas no meio do tumulto caótico da partida, toda a prataria da Igreja Patriarcal, trazida por catorze carros, foi esquecida na beira do rio e só alguns dias depois voltou para a igreja, tal como uma série de pacotes,

caixas e baús abandonados na última hora (Schwarcz 2007: 214). Para trás ficavam também os caixotes de livros, documentos, gravuras e outras preciosidades da Real Biblioteca. Abandonados no porto debaixo de sol e chuva, tal como as alfaías litúrgicas da Patriarcal, só mais tarde regressariam ao Palácio da Ajuda. D. João só tomou conhecimento do infortúnio algum tempo depois da chegada ao Rio de Janeiro e apenas em Janeiro de 1809 daria ordem para que os livros começassem a ser encaixotados e fossem embarcados para o Brasil ⁹⁰.

O Príncipe Regente deliberou que os ministros de Estado e empregados do Paço viajassem com a família real e também deixou claro que todos os súbditos que quisessem eram livres de o acompanhar. No entanto, em Novembro de 1807 parecem ter sido raros os músicos que o embarcaram para terras de Vera Cruz. De acordo com uma lista existente no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro (Cf. Marques 2004: 66), aparentemente só dois músicos seguiram na companhia de D. João: José do Rosário Nunes, que veio a ocupar o lugar de organista na Capela Real ⁹¹, e o padre Francisco de Paula Pereira, encarregue de “deregir a Muzica e instroir os cantochanistas” ⁹². Só depois de estar instalado, o Príncipe Regente começou a convocar alguns dos músicos que tinham ficado em Lisboa e a proceder à organização da Capela Real do Rio de Janeiro, processo abordado na tese de doutoramento de André Cardoso (2001), publicada em livro em 2005. Conforme demonstrou Alberto Pacheco (2007, 2009), os cantores chegados da Europa, e em particular os *castrati*, contribuíram para mudanças profundas na prática musical.

⁹⁰ Sobre a história e as vicissitudes da Biblioteca Real vez Lilia Moritz Schwarcz (com Paulo César de Azevedo e Ângela Marques da Costa), *A Longa Viagem da Biblioteca dos Reis – Do Terramoto de Lisboa à independência do Brasil*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

⁹¹ José do Rosário estudou no Seminário da Patriarcal, onde entrou em 12-5-1802 com a idade de 16 anos. No Livro de Matrículas (*P-Ln*, Cód. 1515) pode ler-se a seguinte anotação: “Vindo por ordem de S. A. o Príncipe Regente do seminário daquela vila [Vila Viçosa] para neste se aperfeiçoar na música e contraponto. Saiu para o Rio de Janeiro onde faleceu organista da Real Capella., que veio a ocupar o lugar de organista na capela real.”

⁹² Em 1797 Francisco de Paula Ferreira solicitava à Irmandade de Santa Cecília uma licença para cantar *triple* na Capela da Bemposta. Em Novembro de 1807 foi admitido como da Patriarcal com 20\$000 mensais.

D. João continuou a preocupar-se à distância com o bom funcionamento da Patriarcal de Lisboa ⁹³, mas a situação era difícil na ausência da corte. O beneficiado António Pedro Garcia escreve-lhe frequentemente para o Rio de Janeiro, relatando a situação e as crescentes faltas de pessoal eclesiástico e de músicos ⁹⁴. Mesmo assim, viajantes estrangeiros como Samuel Broughton continuavam a ficar fascinados com as cerimónias que se realizavam na Patriarcal da Ajuda nas primeiras décadas do século XIX:

“A Música, que raramente se interrompia ao longo do ritual, era solene e de grande efeito. A tribuna do coro está equipada com um órgão de superior qualidade, o qual, juntamente com um conjunto de cantores italianos, produzia uma dos mais belos coros que alguma vez ouvi. Este conjunto incluía, nessa ocasião, vários executantes vocais do mais alto nível, que interpretaram belos duetos, solos, etc., um dos quais era considerado o maior cantor da Europa e tido como igual a Madame Catalani.” [Carta IV, Belém, Dezembro de 1812] (Broughton 1815: 37-38; NeryVE).

Com o regresso da Família Real do Brasil em 1821 deu-se novamente um reforço da actividade e dos quadros da Real Capela Patriarcal, mas o contexto das Lutas Liberais não era propício e o grande símbolo do Antigo Regime acabaria por sucumbir. A Patriarcal funcionou na Ajuda durante 41 anos e três meses e meio. Entre 9 e 16 de Setembro de 1833 foi trasladada para a antiga Sé arquiépiscopal, ao Limoeiro, mas poucos meses sobreviveria a esta mudança. Por decreto de D. Pedro IV, de 4 de Fevereiro de 1834, foi extinta, aposentados os Principais e Monsenhores, e restituída a Sé arquiépiscopal metropolitana à sua condição anterior a 1716. Conservou-se, todavia, ao Patriarca as honras que tinha e aos seus sucessores o título de Patriarca de Lisboa com o de Arcebispo Metropolitano. Este decreto foi confirmado por D. Maria II em 10 de Janeiro de 1835. Outros três decretos do mesmo dia de Janeiro de 1835 revogaram e anularam todas as mercês antes conferidas às Dignidades da Sé, com excepção do Deão. O segundo decreto nomeou para a mesma Sé 1 Deão, 24 Cónegos, 16 Beneficiados e 24 Capelães

⁹³ Apesar do limite temporal deste estudo ser 1807, inclui-se no final deste Capítulo, com mero carácter indicativo, um brevíssimo resumo com algumas linhas do destino posterior da Patriarcal, que viria a ser extinta com o Liberalismo. O período 1807-1834 carece, contudo, de uma futura pesquisa aprofundada.

⁹⁴ *P-Lant*, Patriarcal-Papéis Diversos, Maço 10, Cx. 243.

Cantores e o terceiro aposentou 7 Cónegos, 7 Beneficiados e 6 Clérigos Beneficiados, uns da Igreja Patriarcal e outros da Basílica de Santa Maria Maior (Freitas 1909: 14).

Quanto ao edifício da Capela Real, deixado quase ao abandono, foi-se arruinando pouco a pouco com a passagem do tempo. Depois de obras sucessivamente adiadas o ministro do reino Costa Cabral ordenou a sua demolição a 29 de Agosto de 1843, depois de orçadas as despesas em 2049\$600 réis. Foi porém poupada a já referida torre que ainda hoje existe junto ao Palácio da Ajuda.

Jordão de Freitas (1909: 15) refere também que na noite de 14 para 15 de Julho de 1843 foram roubados os tubos do órgão. Diz ainda, sem citar fontes, que a um país estrangeiro, provavelmente à Inglaterra, “foi parar o grande órgão do templo, o qual havia sido concedido por el-rei D. Luiz em maio de 1864 à Junta de parochia da freguesia de S. Pedro em Alcântara, mas que annos depois o trocou pelo actual, já usado, dando ainda cerca de 400\$000 réis em dinheiro!”

1.7. A dimensão itinerante da Capela Real e da Patriarcal

“The Queen of Portugal's chapel is still the first in Europe, in point of vocal and instrumental excellence; no other establishment of the kind, the papal not excepted, can boast such an assemblage of admirable musicians. Wherever Her Majesty moves they follow; when she goes a hawking to Salvaterra, or a health-hunting to the baths of Caldas. Even in the midst of these wild rocks and mountains, she is surrounded by a bevy of delicate warblers, as plump as quails, and as gurgling and melodious as nightingales. The violins and violoncellos at her Majesty's beck are all of the first order, and in oboe and flute players her musical menagerie is unrivalled” (Beckford 1834 II: 123, 26-8-1787; NeryVE).

Esta saborosa descrição de William Beckford, relativa ao reinado de D. Maria I, testemunha bem a dimensão itinerante da Capela Real e do seu conjunto de músicos. Longe de constituir uma situação excepcional ou específica da época em que o escritor britânico viveu em Portugal, a itinerância é uma qualidade intrínseca à própria natureza das capelas de corte. Como pilar essencial da legitimação da monarquia, a Capela tinha necessariamente que acompanhar a família real nas suas principais deslocações. Quer no plano simbólico, quer hierárquico, a importância do espaço físico é crucial na sua definição institucional, mas não se restringe à ligação única a um templo religioso específico ou a um edifício normalmente adjacente ao palácio real. Restringir a noção de Capela Real às suas instalações mais habituais é uma visão redutora e difícil de aplicar em numerosas situações.

Destinada a um sistema de aparato cerimonial, tornado particularmente visível por ocasião das festas da monarquia, mas também presente no dia-a-dia, a Capela Real funcionava como um espaço simbólico de representação, que era passível de ser recriado noutros locais, tanto em edifícios convencionais como através do recurso a arquiteturas efémeras. Para além da sua função estética, as decorações delimitavam e definiam espaços hierárquicos e rituais.

No ensaio introdutório às actas do seminário internacional *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Juan José Carreras (2001: 24) distingue três modelos principais de capela ao longo da história da música: a capela medieval (com uma concepção sobretudo eclesiástica), a primeira capela moderna (já com uma sólida estrutura musical) e a capela institucionalizada e fortemente

regulamentada dos séculos XVII e XVIII, associada a espaços específicos, controlada por normas cada vez mais eficazes e sujeita a uma integração no ritual sacro do Estado moderno. Tal como as cortes a que estavam associadas, as duas primeiras tinham um forte carácter itinerante mas a última fase não excluiu totalmente essa dimensão, que se manteve até ao final do Antigo Regime.

O termo Capela foi aplicado desde a Idade Média tanto a um “lugar” como a um “grupo de pessoas” (capelães). A associação a um local (ou locais, pois são geralmente vários) remete de imediato para práticas e normas que nele tomam forma, quer ao nível material (reliquias, ornamentos, obras de arte, mobiliário, decorações, disposição das pessoas, acústica, etc.) quer das relações pessoais que acontecem nesse espaço altamente simbólico onde tinha lugar um complexo protocolo. A eficácia do significado político e religioso da Capela Real, que condensava simultaneamente o culto divino e o culto do monarca, tinha nas artes visuais e na música um poderoso auxiliar que se liga directamente às questões rituais mas também à dimensão estética. Uma das vertentes das Capelas é pois a representação sonora do poder, daí o forte investimento associado à componente musical e ao complexo sistema produtivo necessário à sua manutenção.

Carreras (2001: 29) chama também a atenção para o facto de não se poderem descrever adequadamente as Capelas Reais tendo em mente um conceito de instituição musical mais tardio de natureza burguesa que, entre outros aspectos, tem implícita uma certa estabilidade e continuidade. Ao contrário do que uma boa parte da historiografia musical tem dado a entender (ao restringir o estudo ao emprego de compositores célebres e a listas de músicos e ao negligenciar a terminologia exacta dos cargos, a sua dinâmica interna e o contexto institucional e urbano), as Capelas Reais eram em geral organizações muito mais flexíveis e variadas na estrutura do que se poderia supor à partida.

Um bom exemplo dessa flexibilidade são as complexas transformações que a Capela Real e a Patriarcal de Lisboa sofreram desde o reinado de D. João V até ao final do Antigo Regime, sejam elas decorrentes da sua organização interna, da vontade dos monarcas reinantes ou da igreja, de factores políticos, religiosos, cerimoniais, sociais ou artísticos, bem como de contingências externas como o Terramoto de 1755 e os vários incêndios na Patriarcal e na Real Barraca da Ajuda.

Outro aspecto relevante é que a maior parte das Casas Reais não tinham apenas uma Capela mas várias, podendo estas assumir perfis distintos. Na segunda metade do século XVIII, a monarquia portuguesa dispunha de várias Capelas Reais, para além do núcleo principal formado pela Patriarcal (desdobrada em Patriarcal e Capela Real da Ajuda entre 1755 e 1792). Estas funcionavam como uma espécie de centro donde irradiavam normas, comportamentos e práticas musicais, não só para a rede de instituições ligadas à música religiosa da corte como para as várias catedrais e igrejas do país. A imitação dos modelos ligados ao poder real era um factor de prestígio mas, como não podia deixar de ser, estes eram adaptados às necessidades e aos recursos locais.

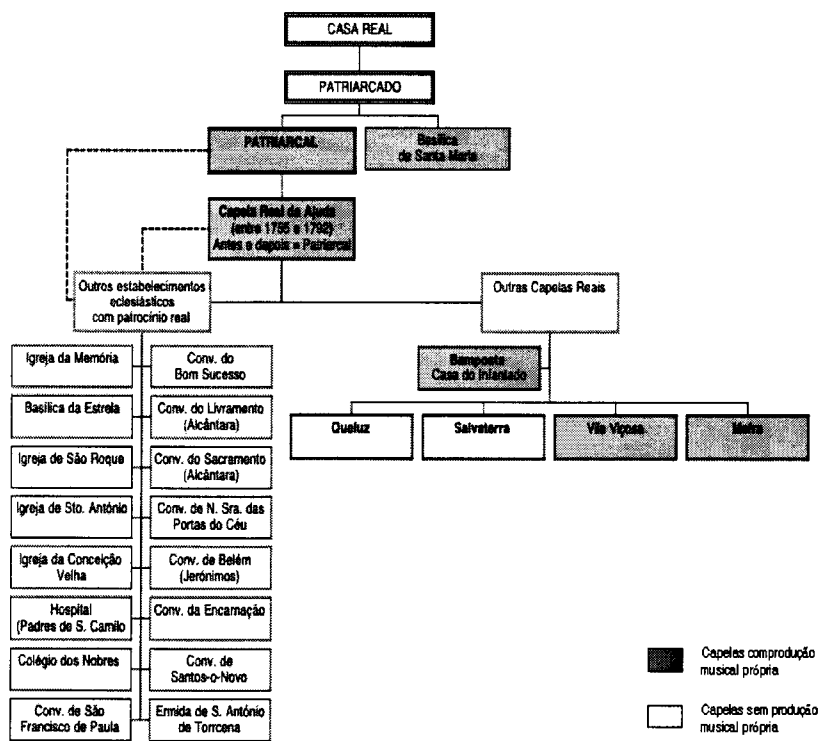
Entre as Capelas Reais portuguesas há que distinguir as que tinham produção musical própria como a Capela da Bemposta, inicialmente pertencente à Casa do Infantado, a Capela Real de Vila Viçosa e a Basílica de Mafra a partir dos inícios do século XIX das que não dispunham de músicos profissionais assalariados em permanência. É o caso de residências tão importantes nas rotinas da corte como os palácios de Queluz e de Salvaterra, cujas Capelas dispunham de serviços mínimos assegurados por capelães cantores e por outros eclesiásticos mas que recorriam a vozes (e por vezes a organistas) da Capela Real da Ajuda e da Patriarcal e a instrumentistas da Orquestra da Real Câmara cada vez que a monarquia aí se instalava. Havia ainda a Basílica de Santa Maria, que passou à condição de Sé da diocese de Lisboa Oriental após a criação da Patriarcal em 1716 e viria depois a perder esse estatuto em 1742, na sequência da incorporação do arcebispado Oriental no Patriarcado⁹⁵. Contava com cantores assalariados e até com uma aula de música, mas possuía um estatuto marginal em relação a este circuito dominante, ainda que estivesse igualmente dependente do poder real e do Patriarcado (ver Cap. I.2.1.4).

Queluz e Salvaterra são os lugares de itinerância mais recorrentes mas estão longe de ser únicos, uma vez que os músicos da Capela Real e/ou da Patriarcal, bem como as

⁹⁵ Com a Bula *Salvatoris nostri Mater*, de 13 de Dezembro de 1740, o Papa Bento XIV incorporou o arcebispado Oriental no Patriarcado, com sede na antiga Capela Real. Em 14 de Julho do ano seguinte (com a bula *Ea quae providentiae nostrae*) o mesmo Pontífice extinguiu o cabido da antiga Catedral e erigiu o templo em Basílica com o novo nome honorário de Santa Maria. O Patriarca D. Tomás de Almeida executou esta Bula por sentença de 11 de Setembro de 1741, mas esta só foi notificada aos capitulares da nova Basílica de Santa Maria em 23 de Outubro de 1742.

suas dignidades eclesiásticas, acompanhavam a corte noutras deslocações, das quais se destacam, entre outras, as estadias nas Caldas da Rainha, procuradas pelos seus banhos termais, ou em eventos como a Romaria de Nossa Senhora do Cabo. Alguns cantores e instrumentistas podiam também dar apoio pontual em cerimónias especiais do calendário litúrgico ou em efemérides da corte nas Capelas Reais que já dispunham de músicos profissionais assalariados ⁹⁶. Como adiante se verá, para além dos serviços litúrgicos quotidianos nas suas sedes principais, a Capela Real e a Patriarcal forneciam músicos e repertório para uma vasta rede de igrejas, conventos e outras instituições em Lisboa e arredores.

A rede de instituições de música sacra da corte



⁹⁶ Ver por exemplo o caso da Capela da Bemposta no Capítulo I.2.1.1.

Apesar da Capela Real e da Patriarcal terem *corpus* de músicos distintos (cantores e organistas) no período que decorre entre 1755 e 1792, fora dos espaços mais habituais era feita uma selecção que contemplava elementos das duas instituições. Este procedimento é compreensível em função de ideais artísticos (com a selecção dos músicos mais qualificados para as cerimónias mais importantes), mas também no âmbito da lógica do plano inicial de D. João V — em que a Patriarcal resultava da promoção da Capela Real — perturbado em termos logísticos pelo Terramoto de 1755.

A situação das capelas de corte portuguesa no século XVIII é particularmente elaborada ao nível da organização e do cerimonial, o que se reflecte na questão da itinerância. A criação da Patriarcal em 1716 levou à despromoção da antiga Sé Oriental pelo que as funções de catedral (de carácter público e metropolitano) foram incorporadas à Capela Real. Embora a Patriarcal tenha mantido no seu essencial o mesmo estatuto e as mesmas normas após o Terramoto, a catástrofe obrigou à distribuição dos quadros eclesiásticos e dos músicos por dois locais diferentes no que diz respeito ao exercício quotidiano: a Capela Real da Ajuda, anexa à nova residência da família real, e a Patriarcal, que permaneceu no centro da cidade e ocupou sucessivos templos antes de se reunir novamente à Capela Real em 1792. Conforme se explicou no Capítulo I.1.2. os factores em jogo neste processo de várias décadas são bem mais complexos e sofreram mudanças entre os reinados de D. José e de D. Maria I, mas importa ter em conta as consequências deste tipo de organização sempre que a corte se ausentava das suas residências de Lisboa. Assim, enquanto um conjunto seleccionado de músicos provenientes da Capela Real da Ajuda e/ou da Patriarcal, da Real Câmara e da Banda Real (conforme as necessidades do repertório sacro e profano) acompanhava a família real a Queluz, a Salvaterra ou a outros locais, a Igreja Patriarcal em Lisboa tinha de continuar a garantir as suas cerimónias litúrgicas incluindo a componente musical.

Por outro lado, tendo em conta que o Patriarca era o Capelão Mor do Rei e os imperativos do cerimonial, também a Patriarcal podia assumir uma dimensão itinerante em ocasiões determinadas. Entre as mais evidentes encontram-se os diversos baptizados dos Infantes em Queluz nos anos 90 do século XVIII. No caso do Infante D. António, em 1795, um manuscrito depositado na Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, publicado em 2005 por Isabel Mayer Godinho Mendonça (*Os últimos faustos do Antigo*

Regime – Narração do Solemne Baptismo do Serenissimo Sr. D. António Príncipe da Beira. Celebrado no Real Palácio de Queluz. No dia 4 de Abril de 1795) é bem explícito em termos da recriação do espaço e da estrutura da Patriarcal no Palácio de Queluz.

Como a Capela desta residência real era muito pequena, a cerimónia ocupou outras salas de acordo com um plano cuidadosamente traçado pelo arquitecto Manuel Caetano de Sousa e aprovado pelo Beneficiado José Rebelo de Seabra, inspector e mestre de cerimónias da Patriarcal. A planta reproduzida na referida fonte e o texto informam que a Patriarcal foi recriada nas duas salas contíguas da ala nascente do Palácio de Queluz (hoje conhecidas como Sala do Trono e Sala da Música), “servindo a primeira de nave e a segunda de Capela Mor.” Na sala do Trono foi montada uma “quadratura” destinada aos Principais da Patriarcal. Indica-se também a localização do “Coreto da música, vocal e instrumental” e os locais dos “Timbaleiros, Charamelas, Atabales e Sacabuxas” (ver Cap. IV.5.1.). A estrutura da Patriarcal era também, por exemplo, recriada na Igreja de São Domingos, a partir de 1792, por ocasião da Procissão do Corpo de Deus.

Os documentos relativos aos “gastos e despesas miúdas” da Igreja Patriarcal referem várias vezes o transporte de alfaias litúrgicas entre Lisboa e Queluz (e também entre a Igreja de São Vicente de Fora e a Capela Real da Ajuda) que se destinariam a este tipo de cerimónias e a datas solenes do calendário litúrgico.⁹⁷ Os vários Estatutos e Regulamentos da Patriarcal mencionam também, de forma directa ou indirecta, essa condição itinerante: “Devem os sobreditos Ministros de Habito Prelático, Conegos, Beneficiados e Clérigos Beneficiados assistir a todas e quaisquer Funções, que com o Regio beneplacito de S. Majestade determinarmos se celebrem assim dentro como fora da Nossa Santa Igreja Patriarcal”. Em nota de rodapé indica-se que esta norma tinha sido já imposta no Regulamento de 1739⁹⁸.

Em caso de necessidade, a Patriarcal podia funcionar onde o cerimonial a exigisse, incluindo construções de arquitectura efémera como sucedeu na aclamação de D. Maria I, em 1777 (ver Cap. IV.5.2.):

⁹⁷ Ver por exemplo, *P-Lf*, C1 51, *Gastos e despesas miúdas da Sta. Igreja Patriarcal, 1801*: “Pela despeza dos fretes dos transportes das Alfaias que foram a Queluz e Lisboa e para as Missas de Acção de Graças, procissões, e outros diários por vários preços....12\$660”.

⁹⁸ *Estatutos da Santa Basilica Patriarcal...* 1781, I.10., p.12.

“Para se cantar a Missa votiva do Espírito Santo no mesmo dia pela manhã, e para depois da Real Acclamação se renderem a Deos as costumadas graças, se mandou de novo construir de madeira no mesmo sítio [Praça do Comércio] a Real Capella Patriarcal: era esta regular, e tinha de comprimento cento e sessenta palmos, e cinquenta de largo, e outros tantos de alto; o tecto na figura ovado, e primorosamente guarnecido com pinturas; ao corpo desta Igreja davão luz oito janelas altas com vidraças de vidros crystallinos.

(...)

Por estar vacante a Sede Patriarcal da Santa Igreja de Lisboa, não se levantou o costumeado Throno Pontifical, mas preparou-se a quadratura para o Collegio dos Principaes, e a bancada dos Prelados mitrados, e Protonotários com a ordem, e cerimonial do estilo; ornou-se o Altar, como nas soleníssimas festas da primeira ordem, com espaldar, e docel de brocado de ouro, que mostrava no assento a cor encarnada para servir à Missa, conservando de baixo o docel branco da mesma tela, que servio de tarde na Acção de Graças.

Na primeira banquetta se poz a cruz entre seis castiçais de prata sobredourados com vélas de tres arrates: adornavão a primeira, e segunda banquetta treze estatuas de prata, que representavão o Collegio dos Sagrados Apostolos: o frontal do Altar era de llama da mesma cor, recamado de ouro sobreposto ao frontal branco, que appareceo depois da Missa.

Ao lado do Evangellho, em altura de dez palmos, dominando sobre os Presbyterio, se armou a Tribuna, em que a Rainha Mãi presenciou occulta o acto da recepeção das augustas Majestades.

Seguia-se depois o coreto dos instrumentos: em correspondência no lado da Epístola se via o grande Coro dos Musicos da Capella, e no meio deste se poz o órgão, e estante com o Livro de Cantochão.

Finalmente, da banda do Sul se formou huma torre, na qual se suspenderão os grandes sinos, que antigamente servião de relógio, para solemnizar esta função com harmoniosos repiques”⁹⁹.

Como se disse atrás, embora o espaço físico seja uma componente essencial (até pelas dimensões cenográficas e hierárquicas que lhe estão associadas) e tivessem existido templos que podemos considerar como sede principal da Capela Real e/ou da Patriarcal, é importante ter em conta que estas instituições (no seu todo e com as suas ramificações) existiam independentemente do lugar como entidade fixa e que são outras as características que as definem como representação simbólica do poder e como organizações com determinadas funções rituais, normas, práticas e significados.

⁹⁹ *Auto do Levantamento e Juramento, que os grandes, titulos seculares, ecclesiásticos e mais pessoas, que se acharão presentes fizerão á muito alta, muito poderosa Rainha Fidelissima a Senhora D. Maria I...Na tarde do dia 13 de Maio. Anno de 1777.* Lisboa: Na Régia Officina Typográfica, anno de MDCCLXXX, pp. 16-18.

1.7.1. O quotidiano da corte

O quotidiano da corte orientava-se por um horário e por um calendário bastante regulares, onde se incluíam periodicamente várias deslocações para fora de Lisboa. Segundo o historiador Diogo Ramada Curto (1991: 227-228), em linhas gerais, o cerimonial diário dos monarcas do Antigo Regime era constituído pelo vestir do rei, pela ida à missa, pelo despacho e audiência e pelas práticas ligadas à comida, podendo ainda considerar-se no mesmo quadro as saídas públicas e os divertimentos, em particular a música e a caça. A cerimónia da missa podia organizar-se de três maneiras distintas: “missa da semana, em que o acompanhamento é retirado, isto é, limitado aos oficiais da Casa Real e aos moços fidalgos; missa pública na capela, com a presença dos nobres titulares e dos embaixadores previamente avisados; e, finalmente, missa em qualquer outra igreja ou mosteiro, precedida de acompanhamento público.” Em todos os casos existia a preocupação de definir uma hierarquia em função dos tipos de assento, das posições e de limites espaciais como a cortina, a alcatifa ou a grade que divide o espaço sagrado em dois. Deste modo, as questões de precedências suscitadas pelas cerimónias da capela sempre foram muitas, apelando ao arbítrio e ao papel regulador do rei — foram já referidas as tensões e conflitos entre a nobreza e os novos dignitários eclesiásticos da Patriarcal, cuja criação levou a uma redefinição das hierarquias e dos estatutos no interior da sociedade da corte de D. João V.

As saídas públicas da família real, que podiam ter diversos objectivos (cerimónias religiosas em diversas igrejas e mosteiros, procissões, visitas, touradas, jornadas para fora de Lisboa, etc.), compreendiam também um aparatoso acompanhamento. O rei e a corte expunham-se à vista de todos, num certo sentido “dando-se em espectáculo” (Curto 1991: 232). Na sua biografia de D. José, Nuno Gonçalo Monteiro (2006: 211-212) traça o quotidiano do rei entre 1762 e 1774 a partir de uma fonte do início do reinado de D. Maria I onde se confirma este quadro genérico:

“Levanta-se cedo, e depois de render a Deus graças, e fazer os mais actos de verdadeiro Católico, via alguns livros, lia Consultas, Pareceres e Representações que para este fim deixava dos despachos que lhe levavam. Às nove horas ouvia Missa, na Tribuna da Capela, e às onze vinha Sebastião José com quem conferia diversos negócios. Jantava do

meio-dia para a uma hora, sempre com a Rainha; de tarde picaria, caça, jogo, ópera; e às dez da noite despachava, para o que concorriam todos os Secretários. Nas jornadas e Casas de Campo, alterava-se esta Ordem (...) El-rei que em príncipe foi inclinado a divertimentos, os continuou depois de subir ao Trono. Sebastião José lhos facilitava, porque enquanto se entretinha neles, não ouvia, nem pensava em cousas de Estado, nem nos sucessos que aconteciam” (Mindlin, fl. 340, *apud* Monteiro 2006: 211-212).

O mesmo documento relata também as deslocções anuais da família real para Salvaterra mas o percurso era mais variado, incluindo Mafra, Caldas da Rainha, Sintra e Vila Viçosa. Nuno Monteiro refere, com base na correspondência da Rainha D. Mariana Victória e outras fontes, que entre 1760 e 1773 a família real ia praticamente todos os anos em Outubro para Mafra, onde se dedicava à caça. Em Outubro de 1761 deslocou-se para as Caldas da Rainha, para daí seguir em romaria ao Santuário de Nossa Senhora da Nazaré, situado no município de Pederneira, coutos de Alcobaça. Pelo menos em 1763 e entre 1767 e 1773, os monarcas estiveram por breves períodos em Sintra. Em Novembro de 1763 viajaram para Vila Viçosa, onde permaneceram largos meses, visitando Alter, o que se voltou a verificar em 1769. Em Maio de 1770 uma imponente comitiva deslocou-se à Romaria de Nossa Senhora do Cabo e em meados de 1775 a família real teve uma longa permanência em Oeiras nas casas do marquês de Pombal, para o rei ir a banhos no Estoril. Faziam-se ainda deslocções regulares a Queluz no dia da festa onomástica do Infante D. Pedro (futuro rei consorte D. Pedro III).

No reinado de D. Maria I, o calendário da corte manteve muitas semelhanças, com destaque para as deslocções a Salvaterra, Queluz, Vila Viçosa, Caldas da Rainha, Sintra e à Romaria de Nossa Senhora do Cabo. O incêndio que destruiu a Real Barraca da Ajuda em Novembro de 1794 levou a que o Palácio de Queluz se convertesse na principal residência real depois dessa data (motivando uma presença mais assídua dos músicos profissionais ao serviço da Casa Real) e durante a regência do futuro D. João VI Mafra tornou-se um dos destinos preferidos e mesmo a morada principal da corte em 1806-1807, o que teve importantes consequências na prática musical no Palácio e na Basílica do Convento.

1.7.2. Salvaterra

Construído por iniciativa do Infante D. Luís (1506-1555), filho de D. Manuel I, quando assumiu as funções de senhorio da vila, o Paço Real de Salvaterra de Magos sofreu inúmeras alterações ao longo dos séculos, vindo a alcançar a sua época áurea no reinado de D. José ¹⁰⁰. Nos primeiros anos da década de 1750 iniciou-se um vasto plano de remodelação e ampliação do edifício, incluindo a construção de um teatro de ópera concebido por Giovanni Carlo Bibiena e inaugurado a 21 de Janeiro de 1753 com a ópera *Didone Abandonata*, de David Perez ¹⁰¹. O Terramoto de 1755 provocou grandes danos na residência e nas suas dependências anexas, que foram reparados durante os quatro anos seguintes sob a orientação de dois dos arquitectos da Lisboa pombalina: José Joaquim Ludovice e Carlos Mardel. Após a partida da Família Real para o Brasil, o Paço de Salvaterra entrou em decadência, agravada por dois incêndios (1817 e 1818). Em 1849 a rainha D. Maria II autorizou a cedência ao Estado de todos prédios dependentes do Almoarifado de Salvaterra de Magos, sendo a maior parte vendida em hasta pública com excepção da Capela Real que o Estado conservou e que ainda hoje subsiste.

De Janeiro até à Quaresma, o Rei D. José (e posteriormente a rainha D. Maria I) transformavam o Paço de Salvaterra em residência oficial, regressando a Lisboa para participar nas cerimónias pascais. Periódicos como a *Gazeta de Lisboa* e o *Mercúrio Português*, a correspondência da Rainha D. Mariana Victória para a sua família em Espanha, os relatos de viajantes estrangeiros e várias outras fontes descrevem com maior ou menor detalhe as jornadas anuais da família real a Salvaterra durante a segunda metade do século XVIII. A corte partia geralmente do Cais de Belém em grande comitiva dirigindo-se ao Montijo e fazendo depois parte do caminho por terra. A variadíssima bagagem (tapeçarias, móveis, luminárias, instrumentos musicais, baixela, mantimentos, etc.) chegava em embarcações que navegavam através da vala real, um canal artificial, construído a partir do Tejo, com capacidade para cerca de 60 embarcações e munido de

¹⁰⁰ Sobre a história do palácio e as actividades da corte ver o livro de Natália de Brito Correia Guedes (1989) *O Paço Real de Salvaterra de Magos – A Corte, a Ópera, a Falcoaria*.

¹⁰¹ Acerca do Teatro Real de Salvaterra e outros teatros de ópera portugueses do século XVIII ver Alexandra Gago da Câmara (1996) e e Luís Soares Carneiro (2003). As actividades operáticas em Salvaterra foram listas e descritas com bastante detalhe por Manuel Carlos de Brito (1989) na sua tese sobre a ópera em Portugal no século XVIII.

porto de rio.

Sir Nathaniel William Wraxall, cavaleiro e baronete inglês que visitou vários países da Europa, incluindo Portugal, onde esteve em 1772, escreve nas suas *Memórias*:

“No splendour or exhibition of state was maintained by the King of Portugal, who, though he scarcely ever failed to attend, with the Royal Family, every week at the Bull Feasts, and the Italian Opera in Lisbon, yet was always understood to be present incognito. The only deviation from this practice or Etiquette, took place when the Court went annually, as was the invariable custom in time of Carnival, about the middle of January, to the Palace of Salva Terra, situated several leagues higher up the Tagus than the Metropolis. The King remained there till the month of March, and all the foreign ministers usually attended him. Hunting parties, to which strangers of condition were admitted, constituted the occupation of the day; followed in the evening by an Opera, like that of Belem, open gratuitously to all such persons as had been presented to the Sovereign. I was assured that Joseph expended no less a sum than about forty thousand Pounds sterling annually, on the diversion of the Opera” (Wraxall 1904: 11-12; NeryVE).

Uma outra fonte do reinado de D. Maria I, já citada a propósito do quotidiano da corte, descreve o percurso habitual das jornadas a Salvaterra:

“Saía El-rei de Lisboa com todas as Pessoas Reais no dia 6 de Janeiro para Calhariz, Pancas, e Pinheiro, acompanhado dos seus Criados de Semana e de poucos outros. Recolhia a 15, ocupando aqueles oito dias no exercício da Caça, e à noite assinando os papéis que o Secretário de Estado lhe apresentava, e depois [sic] de resolver alguns negócios mais precisos, jogava o revizínio e às dez horas se recolhia. Nos dias 16-17-18 assistia em Lisboa ao Tríduo do Desagravo, e neste último saíam Suas Majestades para Salvaterra, onde todos os dias, levantando-se sumamente cedo, ouviam Missa, e saíam para a Caça. Sem que o tempo, ainda o mais rigoroso, os embarçasse; recolhiam perto da noite, havia despacho, três em cada semana, e depois jogo; nas outras três assistiam a representações das Óperas. Alguns anos se recolheram na 2ª semana da Quaresma; outros na 3ª, e outros na 4ª. Algumas vezes, depois da Páscoa iam passar quinze dias em Almeirim no divertimento da Caça e jogo” (Mindlin, fl. 340v, *apud* Monteiro 2006: 212).

A actividade operática no Paço de Salvaterra encontra-se muito mais documentada do que a da música sacra. No entanto, as referências existentes permitem-nos fazer uma ideia de como esta última se processava e constatar que desempenhava também um função essencial no quotidiano da corte. Despesas com o órgão da Capela Real de Salvaterra (consertos, afinações, etc.) são habituais na década de 1770. Por exemplo, em 23 de Janeiro de 1771 gastaram-se 27\$920 e em 1773 pagaram-se 8\$000 pela

alimentação do organeiro e 12\$800 pela afinação ¹⁰². Em 1776 dispenderam-se 26\$400, mencionando-se o nome do organeiro Francisco Martinho Sager ¹⁰³. Nos anos 80, já no reinado de D. Maria I, encontramos o nome de Bento Fontanes de Maqueixa como responsável pela reparação e afinação do órgão e o recibo de 24\$555 por uma afinação em Fevereiro de 1783. A nota de despesa inclui também o nome dos seus ajudantes (Joaquim Fontanes e Manuel António) e gastos com as embarcações ¹⁰⁴ (Ver Cap. II.2.6.).

Embora menos frequentes do que as que dizem respeito à música profana (ópera, serenatas, árias, etc.), ¹⁰⁵ subsistem várias notas de despesa de copistas relativas a obras sacras (infelizmente quase sempre mencionando apenas o género musical e não o autor).

P-Lant, Casa Real, Cx. 3101

Cópia de Música de Igreja para Salvaterra

Bernardo Joaquim Alves – recibo de 1000 réis por 5 folhas de música para a Capella da Ajuda em 10 de Abril de 1775

Romão Agostinho - “Seis mil réis de uma obra que me deo a fazer o Sr. D. Matheus para Salvaterra de solfa de estampilha doze folhas”

(...)

Música que mandou copiar o Sr. D. Lucas para se cantar em Salvaterra

Ladainha	12 folhas e meia
Salve Regina	7 folhas
Laudate pueri	3 folhas e meia

Recibo de 27 de Abril de 1776

Bernardo Joaquim Alves

Outras despesas relacionadas com a actividade musical incluem os melhoramentos que se fizeram nos dormitórios dos músicos em Janeiro de 1778 (candeeiros, azeite, fechaduras...), o transporte de um cravo e estantes e gastos com a alimentação.

¹⁰² *P-Lant, Casa Real, Cx. 3100.*

¹⁰³ *Idem, Cx. 3101.*

¹⁰⁴ *Idem, Cx. 3124.*

¹⁰⁵ Por exemplo a Jornada de Março de 1783 envolveu uma extensa quantidade de copistas e obras musicais diversas (óperas e serenatas). Os recibos dos copistas encontram-se na Torre do Tombo, no Arquivo da Casa Real, Cx. 3124. A questão da cópia de música será desenvolvida no Cap. II.2.7.

Os cantores Carlo Reina, Jozé Orti, Giovanni Rippa e Luiz Torriani (da Capela Real da Ajuda), o compositor e organista João Cordeiro da Silva e 12 instrumentistas da Orquestra da Real Câmara estiveram em Salvaterra de 19 de Janeiro a 8 de Março. Três cantores da Patriarcal (Antonio Fratta, Agostinho Roque [Agostino Rocchi] e Joaquim de Oliveira) e mais dois da Capela Real (Ansano Ferracuti e Taddeo Puzzi) juntaram-se aos anteriores entre 30 de Janeiro e 3 de Fevereiro para a Festa das Candeias, bem como o compositor e organista Jerónimo Francisco de Lima, os violinistas Ignacio Valentim Felner e Jozé Palomino, o oboísta Francisco Xavier Bomtempo, o fagotista Nicolau Heredia e o contrabaixista Miguel Jordão. Os últimos cantores citados regressaram para a “Função de Cinza e Novenas” no período entre 27 de Fevereiro e 6 de Março.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3107

<i>Folha das Comedorias a dinheiro aos Muzicos Cantores e Instrumentistas que vierão a esta Jornada de Salvaterra e vencem desde o dia 19 athe o dia 23 de Janeiro [de 1778] inclusive, em que são 5 dias</i>		
João Cordeiro da Silva	4 dias a 1600	6\$400
Carlos Reyna [S]	5 dias a 1600	8\$000
Jozé Rampino (Jozé Orti nas folhas seg.) [S]	“	“
João Rippa [S]	“	“
Luiz Torriani [T]	4 dias a 1600	6\$400
André Marra [vl]	5 dias a 1200	6\$000
João Valentim Felner [vl]	“	“
Gonçalo Auzier [vl]	“	“
Jerónimo Noninni [vl]	“	“
Antonio Bento da Costa [vla]	“	“
Fernando Biencardi [vlc]	“	“
Antonio Rodil [fl]	“	“
Antonio Heredia [ob]	“	“
Nicola Lo Forte [cor ou clno]	“	“
Epifanio Lo Forte [cor ou clno]	“	“
Pedro Collona [mestre dança]	“	“
Mathias Bostem [cravo]	“	“
[Seguem-se folhas idênticas com datas 24-30 Jan.; 31-6 Fev.; 7-13 de Fev.; 14-20 fev.; 21-27 Fev.; 28 Fev.-6 Março; 7-8 Março]		
<i>Folha das Comedorias a Dinheiro aos Muzicos Cantores que vierão à função de Cinza e Novenas, vencem desde 27 de Fevereiro athe 6 de Março tudo inclusive em que são oito dias</i>		
Antonio Fratta [A]	8 dias a 1600	12\$800
Agostinho Roque [B]	“	“
Joaquim de Oliveira [T]	“	“
Taddeo Puzzi [B]	“	“
Ansano Ferracuti [A]	“	“

Total: 64\$000

[Folha idêntica para dias 7 e 8 de Março. Total: 16\$000.]

Folha das Comedorias a Dinheiro aos Muzicos Cantores que vierão para a Festa das Candeas e venceram desde 30 de Janeiro athe 3 de Fevereiro tudo inclusive, em que são 5 dias

Antonio Fratta [A]	5 dias a 1600	8\$000
Agostinho Roque [B]	“	“
Joaquim de Oliveira [T]	“	“
Taddeu Puzzi [B]	“	“
Ansano Ferracuti [A]	“	“
Ignacio Valentim [vl]	5 dias a 1200	6\$000
Jozé Palomino [vl]	“	“
Francisco Xavier Bomtempo [ob]	“	“
Nicolau Heredia [fag]	“	“
Miguel Jordão [cb]	“	“
Jerónimo de Lima [org., compositor]	“	“
		[Total:] 70\$000

Em 1779 o padrão é semelhante. De 17 de Janeiro a 10 de Março deslocaram-se novamente a Salvaterra os cantores Carlo Reina, João Ripa, Jozé Rampino, Luis Torriani e Taddeo Puzzi (este por um período mais curto que os anteriores), o compositor e organista João Cordeiro da Silva, 14 instrumentistas (4 vl, vla, vlc, fl, ob, fag, 2 cor, 2 clno, cravo) e o mestre de dança Pedro Colonna¹⁰⁶. As vozes de Antonio Frata, Joaquim de Oliveira, Ansano Ferracuti, Taddeu Puzzi e Lucas Manna e os instrumentistas Francisco Xavier Bomtempo [ob], Jozé Mazza [vl], Estanislau Borges [vl] e Miguel Jordão [cb] participaram nas “festas e função das Candeias e Cinza” entre 30 de Janeiro e 3 de Fevereiro (e depois entre 6 e 18 de Fevereiro). A presença do mesmo tipo de vozes (dois contraltos, um tenor e dois baixos) e de um conjunto instrumental semelhante (com dois violinos, oboé e contrabaixo) leva a crer que se interpretava o mesmo repertório.

O modelo mantém-se nos anos seguintes como se pode verificar, a título de exemplo, a partir das despesas de 1783.

¹⁰⁶ P-Lant, Casa Real, Cx. 3111.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3124

Comedorias dos Muzicos na Jornada a Salvaterra [1783]

Rezumo geral

Folhas das Comodorias a dinheiro que se derão aos Muzicos Cantores e Instrumentistas, que forão à Jornada de Salvaterra, para a Camara, Candeas, Cinza, Novenas, e Brinco, que se fez no teatro este presente anno de 1783

Primeira Folha dos que forão para a Camara e Candeas	274\$000
Segunda dita dos que forão para a Camara	171\$600
Terceira dita	176\$400
Quarta dita	188\$400
Quinta	184\$800
Sexta	176\$800

Total: 1172\$000

Idem, Cx. 3124

Folhas das Comodorias a dinheiro que se derão aos Muzicos Cantores e Instrumentistas, que vierão a esta Jornada para a Camara e festa da Purificação e vencem desde 29 de Janeiro athe 4 de Fevereiro inclusive em que são sete dias

João Cordeiro da Silva	7 dias a 1600	11\$200
José Romanini [S]	“	11\$200
João Ripa [S]	“	“
Luiz Torriani [T]	“	“
Ventura Fedeli [S]	“	“
Venancio Aloisi [A]	“	“
Policarpo José [T]	“	“
Agostinho Roqui [B]	“	“
Antonio Fratta [A]	“	“
Taddeu Puzzi [B]	“	“
Lucas Manna [B]	3 dias	4\$200
João Valentim Felner [vl]	7 dias a 1200	8\$400
Gonçalo Auzier [vl]	“	8\$400
Jozé Mazza [vl]	“	“
José Palomino [vl]	5 dias	6\$000
Estanislao Borges [vl]	“	8\$400
Fernando Luiz Pink [vl]	“	“
António Bento da Costa [vla]	“	“
Fernando Biencardi [vlc]	“	“
Saverio Pietragrua [vlc]	“	“
Miguel Jordão [cb]	“	“
Francisco Xavier Bomtempo [ob]	“	“
João Heredia [ob]	“	“
Antonio Rodil [fl]	“	“
Antonio Heredia [fl]	“	“
Nicolao Heredia [fag]	“	“
Jozé Francisco Sabater [fag]	“	“
André lenzi [cor]	“	“
Antonio Jozé Blayek [cor]	“	“
Mathias Bostem [cravo]	“	“

Total: 274\$000

[Seguem mais listas de músicos para a Câmara]

Folhas das Comodorias a dinheiro que se derão aos Muzicos Cantores que vierão a esta Villa para a função das Quarenta Horas, Cinza e Novenas em 1783, e vencem desde 28 de Fevereiro athe 4 de Março que são 5 dias

Antonio Fratta [A]	5 dias	8\$000
Policarpo José [T]	“	8\$000
Taddeu Puzzi [B]	“	
Agostinho Roqui [B]	“	

Total: 32\$000

[os mesmos músicos recebem mais sete dias entre 5 e 11 de Março, também pela participação nas cerimónias das 40 Horas, Cinza e Novenas]

No caso da primeira lista (Música da Câmara e Festa da Purificação) é difícil saber quais dos músicos participaram na interpretação da música religiosa e da música profana ou de ambas, embora seja provável que se mantivessem os que já tinham actuado nas cerimónias dos anos anteriores. No final da década de 1780, os efectivos vocais e instrumentais para as mesmas festas religiosas, nomeadamente para a “função das Candeias”, crescem substancialmente como se pode comprovar pela lista de despesas de 1789. Verifica-se uma tendência semelhante à de outros eventos com patrocínio real noutras igrejas de Lisboa, onde o número de instrumentistas aumenta à medida que nos aproximamos do final do século XVIII (ver Cap. I.2.2.)

P-Lant, Casa Real, Cx. 3152

Fevereiro 1789

Comedorias e ajudas de custo dos músicos das candeias	518\$400
Dita dos que foram às 40 horas e cinzas	230\$400
Despeza da Festa de S. Sebastião	12\$040

Festa de São Sebastião na forma do costume 1789

Missa cantada por Le Grave - 5760

(...)

Ass.: João Rodrigues de Figueiredo Sampaio

P-Lant, Casa Real, Cx. 3152

Folha das Comedorias a dinheiro e ajudas de custo que se derão aos Muzicos, que vierão para a Função das quarenta horas e cinza, e vencem desde 19 athe 26 de Fevereiro de 1789, em que se retirão, tudo inclusive, que são oito dias

Carlos Reyna [S]	8 dias a 1600	12\$800
	De ajuda de custo 12\$800 =	25\$600
João Gelatti [S]	“	25\$600
Vicente Marini [S]	“	25\$600
Policarpo Jozé Antonio da Silva [T]	“	25\$600
Agostinho Roqui [B]	“	“
Venancio Aluisi [A]	“	“
Luiz Giglioni [T]	“	“
Antonio Puzzi [B]	“	“
Joaquim Pereira Cardotti [org]	“	“

Folha das Raçoens a dinheiro e ajudas de custo que se derão aos Muzicos, que vierão para a Função das Candeias, e vencem desde 29 de Janeiro de 1788 em que vierão athe 3 de Fevereiro em que vão para Lisboa, tudo incluizive, que são 6 dias

Carlos Reyna [S]	6 dias a 1600	9\$600
	De ajuda de custo 12\$800	
João Gelatti [S]	“	“
Vicente Marini [S]	“	“
Ansano Ferracuti [A]	“	“
Policarpo Jozé [T]	“	“
Agostinho Roqui [B]	“	“
Venancio Aluisi [A]	“	“
Luiz Giglioni [T]	“	“
Antonio Puzzi [B]	“	“
Joaquim Pereira Cardotti [org.]	“	“
Estanislao Borges [vl]	6 dias a 1200	7\$200
	De ajuda de custo 12\$800	
Pedro Rumi [vl]	“	“
Ignacio Xavier Felner [vl]	“	“
Fernando Luiz Pinck [vl]	“	“
João Baptista Avondano [vl]	“	“
Jeronimo Nonini [vl]	“	“
Francisco Xavier Bomtempo [ob]	“	“
Antonio Heredia [ob]	“	“
Miguel Jordão [cb]	“	“
Saverio Pietragrua [vlc]	“	“
André Lenzi [cor]	“	“
Vicente Cappellini [cor]	“	“
Epifanio Lo Forte [cor ou clno]	“	“
Antonio Jozé Blayek [cor ou clno]	“	“
Manoel Piolti	8 dias a 1200	9\$600
	Ajuda de custo 4\$800	

A documentação do Arquivo da Casa Real não permite uma abordagem exaustiva dos acontecimentos musicais realizados na Capela Real de Salvaterra, mas deduz-se que

era cumprido o mesmo calendário e um cerimonial idêntico (ainda que com os pequenos ajustes necessários a um local diferente a vários quilómetros da capital) ao que era praticado quando a corte se encontrava em Lisboa. Também não há indícios de que se tivessem desenvolvido variantes específicas ao nível do repertório.

1.7.3. Queluz

Foi com o Infante D. Pedro (futuro D. Pedro III) que a antiga Quinta de Queluz, pertencente à Casa do Infantado deu lugar a um verdadeiro palácio estival, no seguimento de duas grandes campanhas de obras. Na primeira, entre 1747 e 1742, a direcção dos trabalhos e os planos foram da responsabilidade do arquitecto Matteus Vicente e Oliveira. A segunda ficou marcada pela figura do francês Jean Baptiste Robillion e por Inácio de Oliveira Bernardes (responsável pela Casa da Ópera que remonta a 1778), tendo ocorrido em paralelo com a reconstrução de Lisboa e após o casamento de D. Pedro com D. Maria, em 1760. Depois da aclamação da Rainha, o Palácio de Queluz ganhou ainda mais notoriedade, embora só passasse a ser habitado em permanência e a ter o estatuto de residência oficial depois de 1794, data do incêndio na Real Barraca da Ajuda.

Ainda como titular da Casa do Infantado, o Infante D. Pedro organizava todos os anos no seu dia onomástico grandes festas em Queluz, celebrações que se encontram documentadas em várias fontes, entre as quais o *Gabinete Histórico* do cronista Frei Cláudio da Conceição:

“No dia 24 de Junho [de 1772] deo o Senhor Infante D. Pedro na sua Quinta de Queluz a Suas Magestades, e Altezas huma grande função, a que assitiram todos os Ministros Estrangeiros com a Côrte. Houve combate de Touros, concerto de Musica em que cantarão a Princesa do Brasil e as Senhoras Infantas suas irmãs, grande cêa, e soberbo fogo de artifício. No dia de São Pedro, a 29 do mesmo mez se repetio tudo quanto no dia 24 se tinha feito” (Conceição 1831, Tomo XVII: 49-50).

“No dia 25 de Julho [de 1772], anniversario da Senhora Infanta D. Maria Francisca Benedicta, deo o Senhor Infante D. Pedro hum grande festejo na sua casa de campo em Queluz a Suas Majestades, e mais Familia Real. Fez o mesmo no dia 26, en que se festejava Santa Anna, sobrenome da Rainha” (Conceição 1831, Tomo XVII: 103).

A Real Capela de Queluz, aberta ao culto em 1752, dispunha de vários capelães (que garantiam a execução do cantochão), convocando-se cantores da Capela Real e da Patriarcal, bem como instrumentistas da Orquestra da Real Câmara, sempre que os soberanos se encontravam no palácio. Para os principais eventos, civis e religiosos, eram passados avisos a solicitar a presença da corte, de elementos do corpo diplomático e demais personalidades ¹⁰⁷.

Antes da década de 1790, a documentação do Arquivo da Casa Real fornece poucas informações sobre os serviços litúrgicos na Capela do Palácio ¹⁰⁸, sendo quase todas as convocatórias aos instrumentistas e cantores relativas à interpretação de óperas e serenatas, cuja cronologia foi feita por Manuel Carlos de Brito (1989: 121ss). Em certas ocasiões, como as já referidas Festas de São João e São Pedro, os mesmos músicos (ou parte deles) garantiam também o repertório sacro. Assim aconteceu em Julho de 1792, ano em que foram convocadas Dignidades e Capelães Cantores da Patriarcal além de vários cantores:

P-Lant, Casa Real, Cx. 3164

Julho 1792

Para a Real Capella de Queluz

[folha com indicações de seges para beneficiados, capelães e músicos que se deviam deslocar a Queluz]

Beneficiado Teixeira
Ben. Francisco Gonçalves
Capelão Pe. Jozé da Costa e seu companheiro
Capelão António dos Santos Calado e seu companheiro
Capelão Pe. João dos Santos e seu companheiro
António Caetano e seu companheiro
João António e seu companheiro
(dias 23 e 24)

Muzicos

Aos Mártires – Huma Sege para João Gelati [S] e Jozé do Espírito Santo [org]
Rua dos Algibebes – Huma sege para Joaquim Soares [?] e Jozé Valucci [B]

¹⁰⁷ Na sua *História do Palácio Nacional de Queluz*, Caldeira Pires (1924 II: 112ss) transcreve vários desses avisos bem como uma vasta gama de documentação de arquivo relativa às actividades da corte no palácio. Fornece também uma lista das pessoas empregadas na Capela (idem: 109) nos inícios do século XIX onde surgem apenas capelães e da qual não consta nenhum músico profissional.

¹⁰⁸ A documentação da Casa do Infantado, também depositada na Torre do Tombo, permite obter informação complementar sobre a actividade musical em Queluz. Algumas das listas de músicos que participaram em cerimónias religiosas na Capela do Palácio (nomeadamente nas Festas da Conceição e de Santa Bárbara em Dezembro de 1778) foram transcritas por Caldeira Pires (1924 II: 82-85).

Ajuda – Huma sege para Marini [S] e Violani [S]
Ajuda - Huma sege para Contucci [A] e Angelelli [A]
À Boa Hora – Huma sege para Policarpo Jozé [T] e João Puzzi [B]
Mais hum bilhete de embargo para Joaquim de Oliveira [T] e Viotti [B]

Estas seges dos muzicos são para dia 23 de tarde e para o dia 24 todo o dia
Este mesmo rol ficará servindo para dia 28 e 29 do mesmo modo que nele se declara, indo os Capelães também de manhã para lá ficarem, e muzicos e Srs. Beneficiados de tarde;

Por mandado do Snr. Beneficiado Jozé Rebelo Seabra, o fez
Joaquim de Oliveira

Um forte investimento musical nas festas de São João e São Pedro manteve-se em Queluz até aos inícios do século XIX, sendo pretexto para a composição de novo repertório. Entre esse conjunto de obras, destaca-se a Missa interpretada no Dia de São João de 1800, pela sua instrumentação peculiar. Constituída apenas por sopros e cordas graves (2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, clno, timbales) reflecte em parte uma prática musical característica da Capela Real portuguesa, que ganha especial visibilidade a partir da última década do séc. XVIII (ver Cap. IV.3.).

P-Lant, Casa Real, Cx. 3184

1800

(...) Sábado, 21 do corrente pelas trez horas da tarde nas casas onde se paramenta Sua Eminencia para o ensayo de huma Missa que se hade cantar em Queluz dia de S. João, ahonde se acharão no referido dia 24 pelas nove horas da manhaa...

Paço em 15 de Junho de 1800

Nicolao Heredia [fag] 2400
Paolo de Torres [fag]

Joaquim Pedro Rodil [fl] 2400
João Baptista Weltim – com flauta

Antonio Heredia – com oboé 2400
João Domingos Bomtempo [ob]

André Lenzi [cor] 2400
Vicente Capellini [cor]

Miguel Jordão [cb] 2400
João Baptista Reinspacker – com timbales para tocar de LáSolRé

Saverio Pietragrua [vlc] 2400
André Avelino Monteiro – com violoncelo

Antonio Jozé Blayek – para tocar Alamiré [clno?]	2400
Total: 16800	
Foy outro clarim para o que se fez Aviso da Marquez Estribeiro Mor, pedindo-se-lhe um dito que tocasse em segundo Alamiré	
No dia 21 de manhaa pelas outo horas da manhaa o Affinador de cravos João Jozé Nogueira Goes – 1600	
Total: 18400	

Nas últimas décadas do século XVIII, o uso de fagotes e instrumentos de cordas de tessitura grave (normalmente dois violoncelos e contrabaixo) no repertório da Semana Santa e do Ofício do Dia dos Fiéis Defuntos (2 de Novembro) era bastante habitual na Capela Real da Ajuda — são recorrentes as gratificações aos fagotistas convocados para esta ocasiões mencionadas em notas de despesa do Arquivo da Casa Real.

Ao contrário do que se poderia pensar à primeira vista, não se tratava apenas de um conjunto de baixo contínuo que sustentava harmonicamente as vozes, mas de obras com partes melódicas obrigadas para os violoncelos e fagotes, conforme atestam várias partituras. O uso desta instrumentação estende-se depois a um repertório mais amplo, por exemplo Missas e Vésperas destinadas a outras datas do calendário litúrgico. Mais esporadicamente, surgem peças como a mencionada Missa de 1800 em que um considerável número de instrumentos de sopro é adicionado aos violoncelos e contrabaixos. Outro exemplo são os *Te Deum* interpretados em 1795 e em 1798, respectivamente por ocasião dos nascimentos do Infante D. António e do Infante D. Pedro (ver Caps. IV.3. e IV.5.).

As convocatórias a cantores e instrumentistas para a Real Capela de Queluz na última década do século XVIII e inícios do século XIX testemunham uma prática musical semelhante à da Capela Real na Ajuda e da Patriarcal. Assim, o habitual grupo instrumental constituído por dois fagotes, dois violoncelos e contrabaixo que actuava no Ofício de Defuntos e na Semana Santa — mas se encontra também em cerimónias como a Festa de Santo António ou a Festa da Imaculada Conceição, entre outras — mantinha-se em Queluz nessas mesmas datas do calendário litúrgico. Os mesmos instrumentistas podiam também circular pelas diferentes Capelas Reais num curto espaço de tempo (frequentemente no mesmo dia) como é testemunhado por vários documentos.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3167

*Sua Magestade he Servida que os Muzicos Instrumentistas abaixo declarados, se achem 6^a fr^a, em que se contam 21 do corrente, pelas trez horas da tarde, em a **Santa Igreja Patriarchal, em Ajuda**, para ensayo de de huma Missa; como tambem a mesma Senhora he Servida, que se achem Domingo, em que se contam 23 do corrente, pelas trez horas da tarde, em a **Real Capella de Queluz**, e na 2^a fr^a imediata, na mesma **Real Capella pelas oito horas da manha; para o que lhe hirão seges na forma do costume***

Paço em 20 de Junho de 1793

Fernando Biencardi [vlc]	3\$200
João Baptista André [vlc]	3\$200
Miguel Jordão [cb]	3\$200
Paulo de Torres [fag]	3\$200
Nicolao Heredia [fag]	3\$200
	<hr/>
	9\$600

P-Lant, Casa Real, Cx. 3173

Sua Majestade he servida que os Muzicos Instrumentistas abaixo declarados se achem aonde abaixo se diz, nos dias referidos; para o que lhe hirão seges na forma do costume; a saber...

Na Real Capela de Queluz pelas duas horas e meia da tarde nos dias 1, 2, 3 de Abril para os Officios da Semana Santa

Miguel Jordã [cb] 2 seges a 2400 cada huma = 4\$800
Nicolao Heredia [fag]
Paulo de Torres [fag]

E para Queluz também pelas duas horas e meia da tarde, no dia 3 de Abril

Fernando Biancardi [vlc] 1 sege - \$800
Saverio Pietragrua [vlc]

E todos cinco os Instrumentistas assima, se acharão em **Queluz domingo de Pascoa**, que se contam 5 de Abril, pelas nove horas da manhaa, para tocarem à Missa que se hade cantar 3 seges – 2\$400

Instromentistas que hae-de vir tocar nos Officios da Semana Santa na tarde dos dias 1, 2 e 3 à Santa Igreja Patriarchal, aonde se devem achar pelas duas horas e meya da tarde; para o que lhe hirão Seges.

João Baptista Weltim – com fagote; e hyra buscar na mesma sege o outro companheiro que lhe disser Nicolao Heredia [fag], com o qual tocará todos os referidos dias.

1 sege – 2\$400

T: 10\$400

Nossa Senhora da Ajuda, 30 de Março de 1795

Os mesmos modelos (ao nível dos músicos e dos respectivos instrumentos) vão-se repetindo com ligeiras variantes nos anos seguintes. Em 1796, por ocasião do Officio de Defunctos, os violoncelistas Fernando Biencardi e João Baptista [André] Avondano e o

contrabaixista Miguel Jordão são convocados para Queluz no dia 1 de Novembro, com a indicação expressa de regressarem a Lisboa depois do jantar a fim de tocar na Igreja Patriarcal da Ajuda nessa mesma noite e no dia 2 de manhã ¹⁰⁹. A lista de exemplos similares registados na documentação do Arquivo da Casa Real prossegue até aos primeiros anos de oitocentos.

O grupo de dois fagotes, dois violoncelos e contrabaixo, presente num considerável número de partituras sacras, era quase sempre assegurado pelos mesmos instrumentistas. Os fagotistas eram normalmente Nicolao Heredia e Paulo de Torres, os violoncelistas João Baptista André Avondano, Fernando Biancardi ou Saverio Pietragrua (mais esporadicamente André Avelino Monteiro) e o contrabaixista Miguel Jordão. Para além das já mencionadas ocasiões do Dia de Finados e da Semana Santa, encontramos, por exemplo, a actuação deste tipo de efectivo no Dia de Santo António (13 de Junho) em Queluz nos anos de 1795, 1798, 1799 e 1800 ¹¹⁰. Na Festa realizada na própria Igreja de Santo António no mesmo dia, com a participação dos músicos da Casa Real, usava-se porém a orquestra completa como sucedeu em 1799. Em Queluz, na Missa da manhã manteve-se o grupo reduzido, mas para a tarde foi convocada a formação orquestral, sendo no entanto possível que esta última se destinasse à interpretação de música profana.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3181

Junho 1799		
<i>(...) Festividade de Santo António, que os muzicos instrumentistas se achem nos cítios abaixo declarados 5feira, 13 do corrente pelas oito horas da manhaa, para a festividade de Sto. António</i>		
<i>Na Real Capela de Queluz:</i>		
Fernando Biencardi [vlc]	1\$600	
André Avelino Monteiro...com violoncelo		
Nicolao Heredia [fag]	“	
Paolo de Torres [fag]	“	
<i>Na Real Igreja de Santo António de Lisboa, à Sé:</i>		
Jozé Palomino [vl]	“	
Pedro Rumi [vl]	“	São Pedro de Alcântara
Jozé Maria L’Forte [vl]	“	

¹⁰⁹ *P-Lant, Casa Real, Cx. 3175.*

¹¹⁰ As convocatórias podem ser consultadas em *P-Lant, Casa Real, Cx. 3173 (1795), (Cx. 3177 (1798), Cx. 3181(1799) e Cx. 3183 (1800).*

Ignacio Jozé Maria de Freitas [vl]	
Joaõ Antonio Printz [vl]	Praça das Flores
João Le Graz [vl]	
António Bento da Costa [vla]	
João Frederico Eller [cb]	aos Caetanos
João Baptista André [vlc]	
André Lenzi [cor]	na Travessa do Pombal
Vicente Capellini [cor]	às Flores
João Baptista Weltim...com flauta	São Roque
João Pedro Rodil [fl]	as Flores
Epifanio L'Forte [clno]	
António Jozé Blagek [clno]	

Só as duas seges de Queluz é que se ocuparam por todo o dia R. 3\$200.

Cantores e Instrumentistas pelas quatro horas da tarde do dia 13 de Junho, em Queluz

João Cordeiro da Silva [compositor, org. ou cravo]
 Valeriano Violani [soprano]
 Francisco Angeleli [contralto]
 Jozé Forlivezi [tenor]

[Violinos]

Pedro Rummi
 Jozé Palomino
 Ignacio Valentim
 João Le Graz
 Ignacio Jozé Maria de Freitas
 Jozé Maria L'Forte

Violetas

António Bento da Costa
 João Baptista Avondano

Trompas

André Lenzi
 Vicente Cappellini

Fagotes

Nicolao Heredia
 Paulo de Torres

Flautas

Antonio Heredia
 Joaquim PedroRodil

Rabecoens

Felipe Marcelli
 Miguel Jordão

Violoncelos

André Avelino Monteiro
Fernando Biencardi

Clarins

Epifanio L'Forte
António Jozé Blagek

Oboés

João Domingos Bomtempo
João Baptista Weltim

São 13 seges - 10\$400 – mais huma todo o dia para o afinador do cravo João Jozé 1\$600

À parte pede-se a volta [?] Viollani, Angelelli e Forlivezi

O uso da orquestra completa verifica-se também regularmente no Dia de Santa Bárbara, a 4 de Dezembro. Caldeira Pires (1924 II: 83-84) transcreve algumas listas de instrumentistas e cantores participantes nesta cerimónia em 1778, constituindo um conjunto de 20 elementos: nove violinos, duas violas, dois violoncelos, dois contrabaixos, dois oboés, fagote e dois clarins (ou duas trompas).

Em 1794, a Missa do Dia de Santa Bárbara, em Queluz, contou com uma formação de 21 instrumentistas, mas com uma constituição diferente. Encontramos neste caso um reforço da quantidade e variedade dos sopros, o que denota uma mudança de gosto estético ¹¹¹: seis violinos, duas violas, dois violoncelos, contrabaixo, duas flautas, dois oboés, dois fagotes, duas trompas e dois clarins ¹¹².

A celebração desta data pressupunha também a interpretação de música puramente instrumental não só no circuito cortesão como noutros espaços sem patrocínio real. Os Manifestos da Irmandade de Santa Cecília dão conta da execução de concertos em cerimónias litúrgicas espalhadas por numerosas instituições eclesiásticas ou residências particulares. Embora sejam extensivas a outras datas, essas menções surgem amiúde no Dia de Santa Bárbara, sendo habitual a interpretação das obras instrumentais no momento da Hora Sexta do Ofício Divino.

¹¹¹ Sobre a evolução dos efectivos orquestrais em Portugal nesta época ver a dissertação de doutoramento de Jorge Matta sobre *A Música Orquestral em Portugal no Século XVIII* (2006).

¹¹² *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3171.

No caso da corte, a convocatória de 1796 para a mesma festividade é bem elucidativa a esse respeito, revelando uma quantidade e variedade insuspeitada de concertos instrumentais, nomeadamente destinados a violino, oboé, flauta, fagote e trompa a ser interpretados em Queluz.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3175

Sua Majestade é servida que os Muzicos Instrumentistas abaixo declarados se achem Domingo que se contam 4 do corrente Mez, na Real Capella de Quelluz para a Festividade de Santa Bárbara para o que lhe hirão seges na forma do costume

Nossa Senhora da Ajuda em 2 de Dezembro de 1796

Estanislao Borges

António Ronzzi [vl] levará consigo alguns concertos para tocar se se lhe determinar

João Le Graz

Jozé Maria Lo Forte

Ignacio Valentim

João António Printz

Henrique Jozé Felner----com Violeta

João Baptista Avondano

António Heredia-----com Oboé

João Domingos Bomtempo

Ambos levarão consigo alguns concertos para tocarem se lhe mandarem

Joaquim pedro Rodil

Domingos Ribeiro

levarão também consigo alguns concertos

Nicolao Heredia

Paulo de Torres

levarão também alguns concertos

André Lenzi

Vicente Capellini

levarão também alguns concertos

António Jozé Blagek

Epifanio L'Forte

Fernando Biencardi

Miguel Jordão

(1\$600 por sege, cada uma com 2 músicos, total = 16\$000)

Depois do incêndio de 1794 na Real Barraca da Ajuda, Queluz passou a albergar a principal Capela Real da monarquia portuguesa, uma vez que era nesse palácio que a família real habitava a maior parte do tempo. A reunião no mesmo espaço da Capela Real e da Patriarcal, ocorrida na Ajuda em 1792 após 37 anos de separação logística, acabaria

por conduzir, apenas dois anos depois, a uma nova organização, pelo menos em termos práticos. Em 1794, a Patriarcal permanecia na Ajuda, enquanto Queluz ganhava uma projecção maior enquanto Capela Real, o mesmo sucedendo com a Capela da Bemposta e mais tarde com Mafra (ver Capítulos respectivos). No entanto, a decisão de construir um novo Palácio na Ajuda e o início das obras aponta para a manutenção do plano inicial de juntar as duas instituições religiosas, posteriormente posto em causa por circunstâncias históricas como a partida da corte para o Brasil e as lutas liberais. Mas a colaboração estreita com a Patriarcal, que se mantinha como instituição matriz, marcava o quotidiano nos mais variados domínios. Frequentemente os ensaios das obras destinadas a Queluz eram feitos na Patriarcal da Ajuda, como sucede com a Missa mencionada na seguinte convocatória:

P-Lant, Casa Real, Cx. 3173

(...) 18 de Junho, 3h da tarde na Patriarcal em Ajuda, nas casas em que se paramenta Sua Eminencia para ensaio de huma Missa que se hade cantar em Queluz; como também a mesma Senhora servida que se achem sábado em Queluz pelas tres horas da tarde; e no domingo sucessivo que se contam 21 do mesmo pelas oito da manhaa também em Queluz na Capela Real (...)

N. Sra. Ajuda, 17 de Junho de 1795

Estanislao Borges [vl]	3\$200
José Palomino [vl]	“
Pedro Rummi [vl]	“
Antonio Ronzzi [vl]	“
João L’Graz [vl]	“
Jozé Maria L’Forte [vl]	“
Fernando Luiz Pinck [vl]	“
Ignacio Valentim [vl]	“
Antonio Bento da Costa [vla]	“
João Baptista Avondano [vla]	“
João Baptista Weltim ... com oboé	“
Francisco Xavier Bomtempo [ob]	“
Joaquim Pedro Rodil [fl]	“
Antonio Heredia [fl]	“
Nicolao Heredia [fag]	“
Paulo de Torres [fag]	“
Vicente Capellini [cor]	“
André Lenzzi [cor]	“

Saverio Romano [clno]	“
Epifanio L’Forte [clno]	“
Fernando Biancardi [vlc]	“
Saverio Pietragrua [vlc]	“
Miguel Jordão [cb]	“
Felippe Marcelli [cb]	“
Francisco Gottlieb Reispacher [timbales] – somente no domingo de tarde	
T: 39\$200	

Registos de ensaios, ou “provas”, de obras musicais na Patriarcal da Ajuda que depois se deveriam interpretar em Queluz podem encontrar-se, por exemplo, em 6 Novembro de 1798 em relação a uma Missa e um *Te Deum*, para os quais são convocados 24 instrumentistas: 8 vl, 2 vla, 2 vlc, 2 cb, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno. Os mesmos músicos deveriam comparecer também no Convento de Nossa Senhora do Livramento às 9h do dia 10 de Novembro. Do mesmo documento consta ainda a solicitação de 23 instrumentistas para a Real Capela de Queluz no dia 24 (7 vl, 2 vla, 2 vlc, 2 cb, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno) ¹¹³.

Queluz foi também palco de numerosas recepções e festas comemorativas de nascimentos reais, como o da Infanta D. Maria Teresa em 1793, primeira filha do futuro D. João VI e de D. Carlota Joaquina. Diz-nos a *Gazeta de Lisboa* de 31 de Agosto:

“Neste lugar [Palácio Chinês sobre o Rio, a 23 de Agosto] se ouvia huma Orquestra de excellente Musica, e doutras partes da quinta resoava alternativamente harmoniosa Musica de instrumentos de vento (...). À noite [24 de Agosto] assitirão SS.AA. às Matinas Solemnes que se cantarão, acompanhando a Musica da Câmara, na Capella do Palácio Officiando o Excelentissimo Principal Hoehenloe... (...). No Domingo [25 de Agosto] assitirão SS.AA. à Missa, que cantou o mesmo Ex. Principal, com a mesma assistência e acompanhamento (...). De tarde assitirão igualmente SS.AA. ao *Te Deum*, que entoou o Eminentíssimo Cardeal Patriarca, e que cantarão os Musicos com o referido acompanhamento. Sendo nova e de exquisito gosto a composição da Musica em toda a função” ¹¹⁴.

¹¹³ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3179. Mas há muitos outros exemplos. Assim, a 19 de Maio de 1800, 24 instrumentistas (8 vl, 2 vla, 2 vlc, cb, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno, perc.) deviam comparecer pelas 15h na Santa Igreja Patriarcal para o ensaio de uma Missa e nos dias 24 e 25 na Real Capela de Queluz, *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3184.

¹¹⁴ *Gazeta de Lisboa*, 31-8-1793 [2º Supl., nº 35].

Neste caso, o Baptizado tinha sido em Maio na Capela Real e Patriarcal da Ajuda, mas depois de 1794, os filhos do futuro D. João VI e D. Carlota Joaquina nasceram em Queluz, sendo baptizados na Capela do Palácio. O *Te Deum* comemorativo do nascimento era interpretado em Queluz e na Patriarcal.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3179

Sua Majestade he servida que os Muzicos Instrumentistas abaixo declarados estejam promptos para hyrem à Real Capella de Queluz tocar no Te Deum que se hade cantar quando a Princesa N. Sra. D. Carlota Joaquina tiver o seo Bom Sucesso, ficando entendendo que a ser de tarde ficará para o outro dia immediato pelas nove horas da manhaa, e sucedendo ser de manhaa ser na tarde do mesmo dia pelas quatro horas... Palácio de Queluz, em 23 de Setembro de 1798

Nicolao Heredia [fag]	1\$600
Paolo de Torres [fag]	“
João Baptista Weltim – com oboé	“
João Domingos Bomtempo [ob]	“
Antonio Heredia – com flauta	“
Joaquim Pedro Rodil [fl]	“
André Lenzi [cor]	“
Vicente Cappellini [cor]	“
António Jozé Blayek [clno]	“
Epifanio Lo Forte [clno]	“
Fernando Biancardi [vlc]	“
André Avelino Monteiro – com rabeção pequeno	“
Miguel Jordão [cb]	“
João Baptista Reispacker [perc]	“

[14 inst.: 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno, 2 vlc, cb, timbales]

Como também he S. Magestade Servida que os Instrumentistas seguintes, se achem na Santa Igreja Patriarcal em Ajuda pelas dez horas da manhaa do dia immediato aquelle em que se cantar o Te Deum em Queluz pelo parto da Serenissima Sra. Princesa, para o Te Deum que aly se hade cantar também na Patriarcal

Fernando Biancardi [vlc]
 André Avelino Monteiro – com rabeção pequeno
 Nicolao Heredia [fag]
 Paulo de Torres [fag]

Como se verá nos Caps. IV.3. e IV.5., em várias ocasiões detecta-se uma distinção entre o chamado “*Te Deum* de corte”, com instrumentos de sopro e cordas graves, interpretado para anunciar o nascimento e o “*Te Deum* instrumental”, com

orquestra completa, executado no fim da cerimónia do Baptizado. Não se trata de uma prática sistemática, mas de uma tendência. O assunto carece, no entanto, de investigação futura mais aprofundada.

Tal como os músicos, os respectivos instrumentos circulavam pelas várias Capelas Reais. Quando o seu peso o justificava eram transportados em “carretos” alugados aos próprios instrumentistas. As notas de despesa com esse tipo de serviço (pagas aos violoncelistas e contrabaixistas e ao percussionista) ajudam também a completar o calendário dos eventos musicais em Queluz e noutras Capelas Reais. A Semana Santa, as Festas de Santo António, da Ascensão de Nossa Senhora ou de Santa Bárbara são recorrentes, mas várias outras datas solicitavam o transporte deste tipo de instrumentos, indiciando a existência de actividade musical.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3206

Junho de 1803

Recebi do Illmo. Sr. D. João Diogo de Barros a quantia de de dois mil e duzentos reis
Lisboa, 19 de Julho de 1803

Fretes para Timbales da função da Bemposta

1º Ensaio na Ajuda	600 reis
2ª Função na Bemposta	600 reis
3ª Função no Dia de S. João em Queluz	1000 reis

T: 2200

Francisco Gottlieb Reispacker

P-Lant, Casa Real, Cx. 3166 (Nº34)

Carretos de Rabecoens em todo o Anno de 1792 para o Real Serviço que se pagaram a Fernando Biancardi

Fevereiro	16 Ao Paço de Lisboa	\$240
	17 “	\$240
	18 “	\$240
Abril	6 Miserere em Queluz	\$480
	7 Prova em Queluz	\$480
	8 Missa em Queluz	\$480
Junho	10 Missa em Queluz	\$480
	12 Matinas em Sto. António	\$240
	13 Missa em Santo António	\$240
	14 matinas em Queluz	\$480
	15 Missa em Queluz	\$480

Agosto	15 Missa em Queluz	\$480
Setembro	9 Nossa Sra. em Belém	\$240
	30 Sam Jerónimo	\$240
Novembro	10 Livramento	\$240
		\$520
Nossa Sra. da Ajuda 8 de Janeiro de 1793		
Fernando Biancardi		

P-Lant, Casa Real, Cx. 3166 N°34

Fevereiro n°1		
<i>Carretos de Rabecoens em todo o Anno de 1792 para o Real Serviço que se pagaram a Saverio Pietragrua</i>		
Fevereiro	21 Ao Paço de Lisboa	\$240
	22 “	\$240
	23	\$240
	24	\$240
Abril	7 A Queluz	\$480
	8 A dito	\$480
	16 A São Francico de Paula	\$240
Junho	14 A Queluz	\$480
	15 A dito	\$480
	24 A São Roque	\$240
Agosto	15 A Queluz	\$480
	19 A Tilheiras	\$240
Setembro	15 Ao Conv. do Sacramento	\$240
Outubro	15 A Queluz	\$480
Novembro	10 A Alcântara, Cv. Livram.	\$240
Dezembro	12 Ao Colégio dos Nobres	\$240
		\$280
Nossa Senhora da Ajuda 23 de Janeiro de 1793		
Saverio Pietragrua		

Como se referiu anteriormente, as práticas musicais da Capela Real da Ajuda e da Patriarcal foram transpostas para a Capela Real de Queluz, que a partir dos anos 90 do século XVIII passou a ter uma actividade bastante mais intensa decorrente da presença assídua da família real. Antes de 1793, data da inauguração do Teatro de São Carlos,

Queluz era um dos principais palcos da ópera de corte e da interpretação de serenatas. Depois desta data, essa função é remetida para o novo teatro — “um teatro da corte para a burguesia” como lhe chamou Mário Vieira de Carvalho (1993:50) — ao mesmo tempo que se torna mais visível o investimento na música sacra.

Nas cerimónias religiosas que ao longo da década de 1790 envolvem o uso da orquestra nota-se um ligeiro incremento de efectivos (de cerca de 20 instrumentistas passam a ser comuns as formações com 24 ou 25 elementos), bem como a valorização dos sopros e a incorporação da percussão. A actividade musical em Queluz ilustra de forma privilegiada a tendência geral verificada noutros eventos musicais dentro e fora do circuito da Casa Real.

A análise das partituras e de outra documentação da época torna bastante clara a associação de determinados efectivos instrumentais a ocasiões específicas do calendário litúrgico, como é o caso do conjunto formado por dois fagotes, dois violoncelos e contrabaixo, que constitui uma prática original da Capela Real portuguesa aparentemente sem paralelo no contexto europeu da época. Esta prática foi depois transferida para a Capela Real do Rio de Janeiro após a instalação da corte no Brasil, sendo identificada com o grau de importância das festas (em linhas gerais a orquestra completa era usada nas Festas de 1ª Ordem, os contrabaixos e fagotes nas de 2ª e 3ª Ordem). Mas esta explicação, fornecida por André Cardoso (2001: 41-42) na sua tese sobre *A Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro (1808-1889)* e baseada num texto do Inspector da Capela datado de 1849, diz respeito a uma época bastante posterior pelo que resulta arriscado aplicá-la sem ponderação ao contexto português de meio século antes. Outros factores, que se discutem no Cap. IV.3., terão contribuído para a criação de um considerável *corpus* de obras com estas características.

1.7.4. Caldas da Rainha

Durante os períodos em que D. Maria se instalava nas Caldas da Rainha para poder usufruir dos banhos termais, a corte se deslocava com ela, totalizando cerca de 500 pessoas. A família real e o seu séquito eram acomodadas em várias casas (a

discriminação dos seus proprietários e a distribuição dos “hóspedes” pode consultar-se no Arquivo da Casa Real), incluindo os cantores, instrumentistas e alguns dos Beneficiados da Patriarcal, Padres, Acólitos, etc. Por exemplo em 1787 gastaram-se 1814\$000 em alugueis de aposentos para a família real, cantores, instrumentistas e dignidades da Patriarcal durante um mês. Outras despesas incluíram as “comedorias” de cantores e instrumentistas (488\$800), ajudas de custo pagas aos músicos (368\$000) e às “pessoas pertencentes às Capelas que vieram para as Novenas” (179\$600) e ainda a “afinação do órgão que serviu nas Novenas” (74\$460) ¹¹⁵.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3146

[Despesas com o Alojamento:]	
Sua Magestade nas Casas do Correio Mor	48\$000
Príncipe Nosso senhor e Sr, Infante nas Casas da viúva de João de Mello	38\$400
A Princesa nas casas de D. Joana Lima	38\$400
(...)	
Reyna e Puzzi ficaram na casa de Francisco Jozé Pedrosa, Rua Direita, durante um mês –	4\$800
Instrumentistas . Frei Gabriel 1 mez	3\$200
Instrumentistas – Francisco de Sousa Carpinteiro 1 mez	2\$400
3 Vozes e 7 Instrumentistas – António Tavalier	9\$600
João Pedro organista – Bernardo Anastacio	4\$800
7 Instrumentistas – D. Josefa Maria de Mello	
Beneficiados – Antonio Tavalier	9\$600

A deslocação de vários cantores e instrumentistas às Caldas da Rainha é também mencionada de forma indirecta por William Beckford no seu Diário, quando relata um dos serões em sua casa a 17 de Junho de 1787:

(...) “the fragrance of roses, and the delightful music of Haydn, performed by Rumi, Palomino and two others, the first musicians in Lisbon and perhaps in Europe. Gelati, Joaquim de Oliveira, and Polycarpo who was just arrived from the Caldas sang a succession of arias with exquisite feeling” (Beckford 1954: 86, 17-6-1787; NeryVE).

As cerimónias associadas às principais datas do calendário litúrgico ou a devoções pessoais eram transferidas para o local onde se encontrava a família real, procurando que estas fossem feitas com um aparato semelhante ao que teria lugar se

¹¹⁵ *P-Lant, Casa Real, Cx. 3146.*

decorressem em Lisboa. Em Maio de 1788, 11 cantores (da Capela Real e da Patriarcal), 21 instrumentistas da Orquestra da Real Câmara (7 vls, 2 vla, 2 vlc, cb, fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno) e o organista João Pedro da Matta (da Capela Real) instalaram-se nas Caldas com a finalidade de interpretar a música das Festas do Coração de Jesus, do Corpo de Deus e de Santo António. Foram acompanhados por vários Beneficiados da Patriarcal, Padres, Acólitos e outro pessoal auxiliar necessário à celebração das cerimónias litúrgicas.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3149

Ajudas de custo que S. Magestade mandou dar aos Muzicos Cantores e Instrumentistas, que vieram para a Novena e Festa do Coração de Jesus, a esta Villa das Caldas, em o presente ano de 1788.

Cantores

Carlos Reina [S]	38\$400
João Gelatti [S]	19\$200
Venancio Alisi [A?]	19\$200
Agostinho Roqui [B]	19\$200
João Baptista Cecolli [T]	12\$800
Ansano Ferracuti [A]	12\$800
Vicente Marini [S]	12\$800
Luiz Giglioni [T]	12\$800
Antonio Puzzi [B]	12\$800
Policarpo Jozé [T]	12\$800
Innocencio Schitini [B]	12\$800

	185\$600

Instrumentistas

Estanislaio Borges [vl]	9\$600
Fernando Luiz Pink [vl]	9\$600
Pedro Rumi [vl]	9\$600
Ignacio Xavier Felner [vl]	Idem
João Anrónio Prints [vl]	“
Jeronimo Nonini [vl]	“
Miguel Jordão [cb]	“
Fernando Biancardi [vlc]	“
João Baptista André [vlc]	“
António Bento da Costa [vla]	“
João Baptista Avondano [vla]	“
Francisco Xavier Bomtempo [ob]	“
João Heredia [ob]	“
Antonio Heredia [fl]	“
Henrique Jozé Felner [vl]	“
Nicolau Heredia [fag]	“
D. Paulo Torres Penha [fag]	“
André Lenzi [cor]	“

Vicente Cappellini [cor]	“	
Epifanio Lo Forte [clno]	“	
Antonio Jozé Blayet [clno]	“	
		387\$200
João Pedro da Matta [organista] (indicação na folha das “comedorias”)		
<i>Primeira Folha das Comedorias dos muzicos Cantores que vieram para a Novena e Festa do Coração de Jesus e vencem desde 16 de Mayo, dia em que partiram de Lisboa, athe 23 do ditto, tudo inclusive, que são 8 dias.</i>		
Carlos Reina [S]	8 dias a 1600	12\$800
João Baptista Cecolli [T]	“	12\$800
Ansano Ferracuti [A]	“	12\$800
Vicente Marini [S]	“	12\$800
Innocencio Schitini [B]	“	12\$800
João Gelatti [S]	“	12\$800
Luiz Giglioni [T]	“	12\$800
Policarpo Jozé [T]	“	12\$800
Antonio Puzzi [B]	“	12\$800
Venancio Alisi [A]	“	12\$800
João Pedro da Matta [org]	9 dias a 1600	14\$400
		142\$400
Caldas da Rainha, 23 de Maio de 1788		
<i>Segunda Folha das Comedorias dos Muzicos que vieram para a Novena e Festa do Coração de Jesus e vencem desde 24 de Mayo, athe o Primeiro de Junho de 1788, dia em que devem chegar a Lisboa, tudo inclusive, que são 9 dias.</i>		
[Cantores]		
Carlos Reyna [S]	9 dias a 1600	14\$400
João Baptista Ceccoli [T]	“	14\$400
Ansano Ferracuti [A]	“	14\$400
Vicente Marini [S]	“	14\$400
João Gelatti [S]	“	14\$400
Luiz Giglioni [T]	“	14\$400
Antonio Puzzi [B]	“	14\$400
Policarpo José da Silva [T]	“	14\$400
Venancio Alisi [A]	“	14\$400
Innocencio Schitini [B]	“	3\$200
Agostinho Roqui [B] (veio em 26)		11\$200
João Pedro da Matta [org]		14\$400
		142\$400
<i>Instrumentistas que vierão para a mesma Festa e vencem desde o dia 27 de Mayo, dia em que sahirão de Lisboa, athe o 1º de Junho, em que a ella devem chegar; tudo inclusive, que são 6 dias</i>		
[Os 21 instrumentistas mencionados na primeira lista, recebem nesta ocasião 7\$200 excepto Francisco Xavier Bomtempo a 6\$000. Total=308\$400].		

A necessidade de um órgão para as várias cerimónias foi suprida pelo organeiro Bento Fontanes e os seus ajudantes, conforme atestam os recibos relativos à “Posição e reposição do Órgão no Coreto da Capella de S. Sebastião”.

Idem

Despesa que fiz com a minha condução e do Oficial para a Posição e Reposição de Órgão no Coreto da Capella de S. Sebastião na Villa das Caldas nas festividades do mesmo Coração de Jesus, Corpo de Deus e Santo António, por ordem de S. Magestade que D. guarde ano de 1788.

Primeira Jornada. Posição do Órgão no Coreto

Bento Fontanes	a 1200	11 dias	13\$200
O dito de afinação	a 2000	1 dia	2\$000
O dito de afinação	a 2000	3 noites	6\$000
Antonio Jozé	a 600	12 dias	7\$200
O dito no teclado	a 600	3 noites	1\$800
Domingos nos foles	a 200	1 dia	\$200
O dito nos foles	a 200	3 noites	\$600
Pelas cavalgadas de vinda e de ida			6\$400
Pela embarcação de vinda e de ida			2\$400
Pelas comedorias do mestre e oficial			15\$935

55\$735

Segunda Jornada. Reposição do Órgão a seu lugar

Bento Fontanes	a 1200	6 dias	7\$200
O dito de afinação	a 2000	2 dias	4\$000
O dito de afinação	a 2000	1 noite	2\$000
Antonio Jozé	a 600	8 dias	4\$800
O dito de afinação	a 600	1 noite	\$600
Dito nos foles	a 200	2 dias	\$400
O dito nos foles	a 200	1 noite	\$200
Dois Carretos novos os seus [?] e parafusos			1\$180
Um Arrate de sera para as afinações de noite			\$240
Das cavalgadas que nos trouxeram e levaram			6\$400
Do Bote que nos trouxe e vai levar			2\$400
Das Comedorias desta Seg. Jornada			8\$710
De 8 dias do Mestre em Lisboa			1\$200

39\$330

Soma tudo salvo o erro [sic] 95\$065

Villa das Caldas aos 16 de Junho de 1788

Bento Fontanes de Maqueixa
Mestre Organeiro

Com a estadia da corte nas Caldas, o cantor Carlo Contucci, recém contratado, teve de se deslocar à referida Vila para efectuar a prova de ingresso perante a família real (sobre o processo de contratação de cantores ver Cap. II. 2.3.):



Ibidem

Junho 1788 – Despeza para a Prova do Muzico como Carlos Contucci, que veio a esta Villa das Caldas

De Ajuda de Custo	38\$400
Comedoria do ditto na Casa de Pasto de Antonio Talavier	11\$200
De Aluguer da Sege em que veio	10\$000
A Gregorio Miz.? da despeza que fez com o ditto a Quem acompanhou	5\$200
A hum Connego que afinou o pianoforte para a Prova do ditto	3\$200
	<hr/>
	68\$000

O processo de contratação do contralto Carlo Contucci ocorrera uns meses antes, em Abril, como era habitual, tendo como mediador o cônsul em Génova, João Piaggio, que deu o seguinte parecer ao Director dos Teatros Reais, João António Pinto da Silva, numa carta datada de 28 de Abril de 1788:

“A respeito de dito musico Carlos Contucci posso dizer a Vossa Senhoria que hé bom moço bem costumado e bem procedido, e o parecer de meu Irmão Francisco seu humilde Criado como inteligente de musica. Hé que o ditto contralto canta a prima vista qualquer cosa, e tem bom fundamento de musica...”¹¹⁶

No final de Julho o cônsul mostra-se satisfeito com o bom acolhimento feito a ao cantor:

[Carta de João Piaggio para João António Pinto da Silva]: “Entendi com prazer a gustosa notícia não só da feliz chegada a esse Porto com tão breve viagem do muzico Carlos Contucci, como também que Sua Majestade o mandou vir às Caldas havendo cantar duas vezes gostando de sua voz e do modo com que cantou, por cuja causa ordenou ficasse na Real Capela de N. Sra. da Ajuda; Esta honra e distinção creio ter sido por ele da maior consolaçam; esperando também que no próximo futuro Carnaval se desempenhará outrossim com bom génio para o Theatro. (...) Génova, 28 de Julho de 1788”

¹¹⁶ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3507, carta de João Piaggio a João António Pinto da Silva, Génova, 28 de Abril de 1788.

1.7.5. A Romaria de Nossa Senhora do Cabo

Outro acontecimento onde se assistia à deslocação da corte “em peso”, numa comitiva de várias centenas de pessoas rodeada por um dispositivo de exibição da monarquia de grande impacto, era a Romaria de Nossa Senhora do Cabo [Espichel], palco privilegiado onde o poder real interagia com as diferentes classes sociais e onde as barreiras entre o sacro e o profano se desvaneciam. Esta Romaria ficava ciclicamente a cargo de uma freguesia diferente. Nos anos em que cabia à freguesia da Ajuda, a família real encarregava-se das festividades, como se verificou em 1770, 1784 (neste caso a partir de Queluz) e 1796. A imagem da Santa era transportada para a Capela do Palácio para depois sair daí para a sua Ermida num cortejo monumental.

Para além das celebrações propriamente ditas eram dispendidas avultadas quantias com transportes e com a instalações da família real junto ao Santuário do Cabo Espichel. O percurso fazia-se por água e por terra partindo de Belém ou Queluz, passando por Coima ou por Porto Brandão. Por exemplo, em 1796 foram usadas 187 embarcações (algumas delas expressamente atribuídas à Patriarcal, aos músicos, aos capelães, aos fatos dos músicos e aos timbaleiros), 52 seges, 109 carros de cordas, 81 bestas de carga, 266 bestas de sela e 285 carros de bois (ver ANEXO C.5.). A *Gazeta de Lisboa* noticiava normalmente esses acontecimentos, como sucedeu nas celebrações de Maio de 1784:

“Festas na Igreja e Arraial da Senhora do Cabo nos dias 19, 20, 21, 22 e 23 deste mês [de Maio]:

(...)Na mesma tarde de quarta-feira [19 de Maio] entrou no arraial o Cirio, que se compunha de duas grandes filleiras de cavaleiros, no meio dos quais vinhão (...) dois carros triunfantes, hum de Musicos e instrumentos (...). Na quinta-feira, dia da Ascensão se celebrou Missa com toda a solemnidade, sendo a Musica a da Capela Real.(...) [No fim do divertimento da tarde] SS.MM. e AA. assistirão da tribuna da Capela Mor (...). À noite sairão todos ao arraial (...) às 10 horas [da noite] entrou um carro com Musicos, e instrumentos, que fazia agradável vista e consonância, correspondendo um coro da outra parte: às 11 tocarão os tambores para sinal da mesa de estado. (...) [No Sábado] à noite cantou-se a Ladainha na Igreja, segundo o costume (...)”¹¹⁷

¹¹⁷ *Gazeta de Lisboa*, 29-5-1784 [2º Supl. Num. 21].

Nesta ocasião (1784) deslocaram-se a Nossa Senhora do Cabo os compositores e organistas João Cordeiro da Silva e Luciano Xavier dos Santos, 16 cantores da Capela Real e da Patriarcal (10 da Capela Real e 6 da Patriarcal), 24 instrumentistas, os Beneficiados Jozé Rebelo Seabra e Francisco Damazo que tinham a função de mestres de cerimónias, 11 Padres Capelães Cantores e 24 Trombetas e Timbaleiros. Na sua *História do Palácio Nacional de Queluz*, Caldeira Pires (1926 II: 88-93) transcreve vários documentos da Torre do Tombo, pertencentes à Casa do Infantado, relativos à sumptuosa procissão que se realizou nesse ano desde a Real Quinta de Queluz até à Igreja do Cabo Espichel. Em 1796 encontramos um número semelhante de músicos (embora não se encontre a discriminação dos músicos das Reais Cavalariças ou da Charamela Real) e o compositor Eleutério Franco de Leal (ver ANEXO C.5.).

A Festa de Nossa Senhora do Cabo motivou a composição de importantes obras musicais. As *Matutini dei Morti*, de David Perez, foram pela primeira vez interpretadas em 1770 no Santuário de Nossa Sra. do Cabo e no mesmo ano contou-se também uma Missa de Jommelli. Esta ocasião coincide com a data em que o Príncipe da Beira se tornou “primicério” da Confraria da mesma Santa, conforme a indicação do exemplar da partitura que se guarda no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa ¹¹⁸.

Pode parecer estranha a interpretação de Matinas de Defuntos numa ocasião festiva como esta, mas a explicação encontra-se numa *Memória* manuscrita que se guarda na divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal. Tratava-se de um Ofício de Defuntos pelos Romeiros e Confrades falecidos, que anualmente integrava o programa das cerimónias ¹¹⁹.

¹¹⁸ P-Lf, 165/52/D1.

¹¹⁹ P-Ln, Pba 98, *Memorias da Antiguidade das Romarias, e da Romaria do Sítio de Nossa Senhora do Cabo*: “Festeja sempre este Círio na Dominga infra octava da Ascensão, mas ainda que se nomei este Domingo para o festejo, com tudo elle principia dias antes, porque he costume fazer a sua entrada no Sítio do Cabo, na Quarta feira, véspera do dia da Ascensão, e logo se canta *Te Deum* e Ladainha de N. Senhora. Na Quinta-feira da Ascensão assistem os Festeiros à Missa que mandão celebrar os Mordomos de Bellem, e à noite repete-se a Ladainha. Na sexta-feira faz-se o Officio de Defuntos, com Missa e Sermão, e à noute canta-se a Ladainha. No Sábado de manhã, Missa a São Joaquim e Santa Anna, de tarde Matinas de Nossa Senhora, e depois Ladainha. No Domingo, que He o Dia assignado, de manhã Missa de Nossa Senhora, e de tarde Procissão, segue-se o Sermão, recitam os Anjos suas Loas, ou Louvores a N. Senhora, nas quaes incluem suas despedidas em nome de toda a Freguesia” (...)
“Não he devoção que hoje athrae os Povos, He necessário convidá-los por annuncios, que ha Operas, Cavalhadas, Bailes, grandes Muzicas, Fogos de Artificio e em geral toda a qualidade de divertimentos” (...)
“Que na sexta feira de manhã se faça um officio de nove Lições, e celebre Missa o mesmo Pároco, tudo pelas almas dos Defuntos Romeiros e Confrades de Nossa Sra. Do Cabo” (pp. 38-41).

A interessante descrição do transporte da imagem de Nossa Senhora do Cabo para a Patriarcal a 19 de Maio de 1795 fornecida pelo mestre de cerimónias da Patriarcal Francisco Braga Lage no seu *Diário de Funções... da Real Capela da Ajuda*¹²⁰ constitui um dos testemunhos mais ricos acerca da riqueza da prática musical em cortejos processionais, quando esta contava com a participação das estruturas musicais da Casa Real:

Função da vinda de Sra. do Cabo a 19 de Maio de 1795 para a Patriarcal

“Seguiram-se tres coros de musica vocal e instrumental de fagotes, e lhe precediam tres Turmas de timbales e clarins vestidos com os seus reais vestidos e montados a cavallos soberbissimos: o primeiro Coro, que fingia de Anjos, que eram 12 cantores solos, tiples e contraltos e mais vozes; o segundo Coro cheyos que seriam outros tantos; o terceiro igualmente Muzica solta trazendo um tambor como zabanba, e em todos estes tres coros vinham diante as tres Turmas de Timbaleiros Reais que tocavam enquanto se calava a Muzica que se seguia;

(...) No Largo da Ajuda defronte da janela que pega na Capella todos os tres Coros cantaram porque então já aí estavam SS. AA. e todos os cavaleiros tiraram os chapéos: o concurso foi tal que se não pode explicar” (Lage 1817:100-100v).

¹²⁰ *Diário Histórico e Litúrgico das Funções que se tem feito na Real Capela de N. Senhora d’Ajuda depois que existe ahí a Sancta Igreja Patriarchal desde o anno de 1792 athe 1816. Para lembrança de Francisco Jozé Braga Lage, Beneficiado e Primeiro Mestre de Cerimónias da Real Capela da Sancta Igreja Patriarchal. Tomo Terceiro.* Lisboa 1817. P-BRad, Ms. 692. Agradeço a António Jorge Marques a indicação desta preciosa fonte no que diz respeito ao cerimonial e às práticas performativas da Capela Real e Patriarcal.

2. Outros estabelecimentos eclesiásticos associados a esta rede

2.1. Instituições com produção musical própria

2.1.1. A Capela Real da Bemposta

Em paralelo com as grandes estruturas da Capela Real e da Patriarcal, a família real dispunha de uma outra Capela dotada de um conjunto de músicos assalariados em regime permanente e com produção musical própria. Trata-se da Real Capela do Paço da Bemposta, pertencente à Casa do Infantado, organização patrimonial destinada aos filhos segundos dos Reis de Portugal. Deste a sua criação por D. João IV até à sua extinção em 1834, com o Liberalismo, a Casa do Infantado foi uma das maiores instituições senhoriais portuguesas, sendo ampliada ao longo dos anos por sucessivas mercês e novos domínios territoriais. À semelhança do que acontecia com a Casa Real, os seus vastos rendimentos foram também aplicados no incremento do esplendor do cerimonial litúrgico, das artes visuais e da música como forma de representação simbólica do poder, estratégia que encontra na Capela da Bemposta um exemplo paradigmático.

A fundação do Palácio da Bemposta, com a respectiva Capela, deve-se a D. Catarina, filha de D. João IV, que mandou construir o edifício para residência, depois do seu regresso a Portugal em 1693, já viúva de Carlos II de Inglaterra. Foi junto a ele que se erigiu a Capela de Nossa Senhora da Conceição, adaptando uma antiga ermida já existente no local e “estabelecendo nesta Igreja e Capella Real uma Collegiada com doze Capellães cantores obrigados ao Coro todos os dias e com a congrua de oitenta mil reis cada hum” (Castro 1763: 231-232).

D. Catarina mudou-se para a Bemposta provavelmente em 1701, mas faleceu quatro anos depois, deixando o palácio (também conhecido como Paço da Rainha) e a quinta em testamento ao seu irmão D. Pedro II. Pelo decreto de 6 de Julho de 1706, o monarca instituiu um Regimento para a Capela e estabeleceu novos ordenados e obrigações. Os 12 capelães passaram a ter o vencimento individual de 80\$000 réis por ano, “com obrigação de rezarem no Coro e Missa quotidiana”, recebendo o capelão tesoureiro mais 20\$000 e o capelão que tinha as funções de mestre de cerimónias mais

10\$000. Os Moços de Coro eram pagos a 40\$000 e o Varredor e Porteiro tinha 30\$000 de ordenado e 10\$000 de vestimenta.

Em 1707 D. João V fez doação do Palácio e da Quinta da Bemposta à Casa do Infantado, passando estes para a alçada do seu irmão, o Infante D. Francisco. Este passou a habitar o palácio com o seu filho natural, conhecido como D. João da Bemposta, tendo-lhe sucedido em 1742 o Infante D. Pedro (futuro D. Pedro III), filho de D. José.

O Palácio da Bemposta sofreu muitos danos com o Terramoto de 1755 mas procedeu-se rapidamente à sua reconstrução. A reedificação da Capela, feita praticamente de raiz, ficou a cargo do arquitecto da Casa do Infantado, Manuel Caetano de Sousa, sendo considerada uma das suas melhores obras. D. Pedro (futuro marido de D. Maria I) mandou aumentar o número de Capelães (que passou de doze para vinte), reorganizou a estrutura da capela, estabeleceu novas obrigações e novos vencimentos e fez alguns aditamentos ao Regimento de 1706 ¹²¹. Foi a partir de 1759 que passou a dispôr de uma estrutura musical profissional capaz de assegurar música polifónica e concertante nos seus serviços litúrgicos, na sequência de um decreto que determinou que nela passassem a officiar cinco cantores e um organista.

Com a excepção do artigo que Joseph Scherpereel publicou em 1993 na *Revista Portuguesa de Musicologia* ¹²², a Capela da Bemposta foi até hoje objecto de escassas referências no âmbito da musicologia e da musicografia portuguesa. Menções à sua componente musical emergem, no entanto, de trabalhos de investigação ou divulgação de natureza e profundidade muito diversa, da olisipografia à história de arte, ainda que de forma pouco sistemática.

No século XIX José Manuel Pereira d’Azambuja e Abreu compilou alguma documentação relativa à fundação e constituição da Colegiada que lhe serviu para redigir uma memória manuscrita intitulada *Notícia Histórica da Capela da Bemposta*, datada de 9 de Janeiro de 1834. O original, pertencente ao Antigo Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, encontra-se hoje incorporado no Arquivo da Casa Real, na Torre do Tombo, e inclui a cópia de 15 documentos originais com datas entre 1706 e 1810, que

¹²¹ Decreto de 5 de Dezembro de 1758; Aditamentos aos Capítulos 18 e 19 do Regimento. Todos estes decretos foram transcritos por D’Azambuja e Abreu e publicados por Cunha e Saraiva (1943).

¹²² Joseph Scherpereel, “Esquisse d’une histoire musicale de la Chapelle Royale de la Bemposta”, In *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 3, 1993, pp.165-178.

permitem sintetizar várias etapas da história da Capela da Bemposta. Em 1943 este trabalho foi publicado por José Mendes da Cunha Saraiva, director do Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, acompanhado por um prefácio e notas. Na introdução são mencionados outros documentos relacionados com a Capela da Bemposta existentes no mesmo arquivo como por exemplo o *Regimento dos Capelães*, aprovado pelo alvará de 29 de Outubro em 1706.

Luís Moita (2005) parece não ter consultado a brochura de Cunha e Saraiva quando escreveu entre 1952 e 1954 uma série de artigos sobre a Bemposta para o *Boletim Olisipo*, dos associação Amigos de Lisboa, mas analisou boa parte da documentação original e fornece muita informação relevante no plano das artes visuais, incluindo paralelamente referências à música. Este trabalho foi reeditado em 2005 sob o título *A Bemposta – O “Paço da Rainha”* pela editora Livros Horizonte com introdução de Marília Abel e notas de Dagoberto Markl ¹²³.

No artigo que publicou na *Revista Portuguesa de Musicologia* Joseph Scherpereel retoma e resume as informações fornecidas por Abreu e combina-as com nova documentação. Em anexo divulga pela primeira vez a lista de cantores (com o respectivo salário anual, período de exercício, indicação de fontes e outros elementos), reconstituindo os quadros da capela entre 1771 e 1834 através da documentação que se guarda na Torre do Tombo ¹²⁴ e de um conjunto de fontes provenientes da antiga biblioteca do Conservatório de Lisboa.

Como se disse atrás, foi com o Decreto de 28 de Agosto de 1759 que se iniciou a verdadeira história musical da Capela da Bemposta, passando as cerimónias a contar com música polifónica e concertante interpretada por cantores profissionais e não apenas com cantochão entoado pelos capelães e moços de coro. D. Pedro seleccionou um grupo de

¹²³ Dagoberto Markl identifica duas peças oriundas da Bemposta que se encontram no Museu Nacional de Arte Antiga: o painel *Fonte da Vida*, atribuído a Hans Holbein-o-Velho, e a Custódia da Bemposta, tradicionalmente atribuída a João Frederico Ludovice mas muito provavelmente da autoria de Adam Gottlieb Pollet. Marília Abel inclui na introdução várias informações complementares ao trabalho de Luís Moita. No que diz respeito à música centra-se apenas em João Casimiro Júnior recorrendo à autobiografia deste compositor. Ignora porém a existência do artigo de Scherpereel.

¹²⁴ Casa do Infantado, *Livro que hade servir para o registo das Folhas da Tezouraria da Capella Real do Paço da Bemposta do ano de 1771 em diante* (P-Lant, Casa do Infantado, Livro 865) e dois livros do Secretariado da Fazenda.

cinco cantores, dos quais dois foram contratados pela primeira vez (Anastácio Jozé da Conceição e Anastácio João de Faria) e os outros três eram capelães cantores, aos quais se passou a pagar um suplemento para cantar polifonia (António Monteiro da Silva, Luiz Franco de Macedo e Jozé Dias da Mota). O mesmo documento revela que nos anos anteriores a Capela dispunha já de um organista ao seu serviço.

De acordo com os Decretos de 5 de Dezembro de 1758 e 28 de Agosto de 1759 a estrutura e os vencimentos (anuais) passou a ter a seguinte configuração:

20 CAPELÃES	
3 pagos a	160\$000
3 a	140\$000
5 a	100\$000
9 a	100\$000
Suplemento dado a dois Capelães pela função de Mestre de Cerimónias :	
Ao mais antigo	15\$000
Ao mais recente	10\$000
TESOUREIRO	70\$000 (+ casas para habitação)
6 MOÇOS DE CAPELA	
5 pagos a	90\$000
1 a	70\$000 (com ascensão aos lugares superiores)
ORGANISTA	100\$000
Novo Porteiro do Coro	30\$000
Porteiro antigo/Varredor	50\$000
Sineiro	50\$000
CANTORES	
António Monteiro da Silva	30\$000 (+ ordenado de Capelão) + 20\$000 (como Mestre de Capela)
Luiz Franco	30\$000 (+ ordenado de Capelão)
Jozé Dias da Mota	20\$000 (+ ordenado de Capelão)
Anastacio João de Faria	30\$000
Anastácio Jozé da Conceição	50\$000

Os “Capelães, Mossos de Capela e mais Ministros” tinham ainda “direito a Médico, Cirurgião e Botica” e a 4\$000 de ajudas de custo por doença ¹²⁵.

¹²⁵ Aditamento ao Capítulo 19 do *Regimento*.

O Decreto de 5 de Dezembro de 1758 determinava que o organista, que já se encontrava ao serviço da instituição (Joaquim Moreira), passasse a ganhar 100\$000 em vez de 80\$000 e estabelecia que depois da sua morte fosse substituído por dois organistas que ganhariam 50\$000 cada um e que serviriam “às semanas ou por falta do outro”. No entanto, Joaquim Moreira preferiu manter o mesmo ordenado e ter o auxílio de um segundo organista. É neste contexto que surge a nomeação de Luciano Xavier dos Santos como segundo organista em 1758, com o salário de 40\$000 “e acesso ao primeiro lugar”. A partir de 1773 Luciano Xavier dos Santos surge nos livros de contas como primeiro organista, acumulando os dois salários (120\$000 = 80\$000+40\$000) até à sua aposentação em 1804 (Cf. Scherpereel 1993: 168). Nesta data foi substituído por Fr. Manuel de Santo Elias (antigo organista do convento dos Paulistas e autor de música religiosa e de repertório para tecla ¹²⁶) e por João José Baldi (antigo aluno do Seminário da Patriarcal que antes tinha exercido os cargos de mestre de capela da Sés da Guarda e de Faro) com o vencimento de 150\$000 por ano cada um ¹²⁷.

Depois da morte de D. Pedro III, em 1785, coube ao futuro D. João VI ultimar a reconstrução da Capela, que ficou concluída em 1793. Ao longo dos anos esta tinha sido enriquecida com as pinturas de Pedro Alexandrino (tecto e vários retábulos do Corpo da Capela e da Capela do Santíssimo) e José Troni (retábulo do Altar Mor consagrado a Nossa Senhora da Conceição, onde se retrata também a família real), as esculturas de José de Almeida e Barros Laborão e o belíssimo órgão de António Machado e Cerveira (datado de 1792), para além de muitas outras peças entretanto dispersas, das quais se

¹²⁶ Algumas das suas Sonatas encontram-se publicadas em edição moderna, com transcrições de Rui Vieira Nery e Macario Santiago Kastner em *Sonatas para Tecla do Século XVIII*, Portugaliae Musica, vol. XXXVIII, Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1982.

¹²⁷ No período posterior ao limite cronológico deste trabalho outros compositores relevantes na história da música portuguesa ocuparam o cargo de organista da Bemposta, como é o caso de Fr. José Marques e Silva e de Joaquim Casimiro. Segundo Scherpereel (1993: 168-169) em 1806 Fr. José Marques e Silva substituiu Fr. Manuel de Santo Elias, permanecendo no cargo até 1834. Baldi foi organista da Bemposta até à sua morte, em 1816, sendo substituído pelo cantor Ludgero Granatti Telles de Gueiroga, que acumulava as funções de organista e cantor com o salário de 270\$000 (correspondente a 120\$000 do ordenado de cantor mais 150\$000 do ordenado de organista). Sucedeu-lhe em 1822 Policarpo Procópio das Neves. Joaquim Casimiro que tinha sido admitido na Capela da Bemposta em 1820 como *tipte* mudou de voz em 1822, passando a “Exercente Supranumerário” com as funções de substituir quando necessário os organistas oficiais. D. João VI apreciou tanto o seu trabalho que o nomeou organista titular em 1826.

destaca a magnífica Custódia atribuída a Adam Gottlieb Pollet que hoje se guarda no Museu Nacional de Arte Antiga ¹²⁸.

No que diz respeito ao culto e ao investimento musical, a instituição foi objecto de um significativo impulso a partir de 1802 ¹²⁹, época em que o Príncipe Regente passou a habitar o Palácio da Bemposta durante alguns períodos ¹³⁰ — recorde-se que a Real Barraca tinha ardido em 1794 e se começava então a construir o novo Palácio da Ajuda — e a usá-lo como local de audiências à quinta-feira de manhã, conforme se pode ler nos *Almanaques de Lisboa* de 1803 e dos anos seguintes (Cf. Moita 2005: 38)¹³¹.

Os vencimentos dos Capelães, Thesoureiros, Muzicos e Organistas foram aumentados e acrescentou-se o seu número ¹³² Pelo Decreto de 1 de Julho de 1802 dois antigos cantores (João Bernardino de Sena e João Baptista Lopes ¹³³) viram os seus salários crescer de forma extraordinária, respectivamente 100\$000 e 80\$000 e pelo Decreto de 14 de Novembro de 1802 os 22 Capelães e o Tesoureiro foram aumentados

¹²⁸ Sobre esta peça e o restante espólio artístico da Bemposta ver Luís Moita (2005: 45ss.).

¹²⁹ Os documentos coligidos por Abreu com datas posteriores a 1759 e anteriores a 1802 são apenas dois e não mencionam mudanças importantes ao nível da orgânica musical. Pelo Decreto de 14 de Dezembro de 1780 (cópia nº 8) foram nomeados dois capelães mais antigos para servirem as duas novas Capelas instituídas por D. João da Bemposta no seu Testamento de 16 de Novembro de 1779 (recebendo 168\$000 por ano). O Decreto de 6 de Janeiro de 1785 (Cópia nº 9) dá conta de um aumento de 30\$000 no vencimento dos 20 capelães e do tesoureiro.

¹³⁰ No Arquivo da Casa Real, na Torre do Tombo, encontram-se algumas folhas de despesa com géneros alimentícios relativos aos “dias em que SS. AA. Reais ficaram no Paço da Bemposta”. É o caso das listas de despesas da Cx. 3220, relativas a Maio de 1805.

¹³¹ Já depois do regresso da Família Real, em Junho de 1821, D. João VI voltou para o Palácio da Bemposta onde mandou efectuar várias obras nos anos de 1822, 1824 e 1825 e onde viria a falecer em 10 de Março de 1826. Este foi o espaço de alguns dos factos políticos mais importantes da época de D. João VI como a *Vila-Francada* e a *Abrilada*. A “Junta e Administração” da Sereníssima Casa do Infantado esteve estabelecida em algumas dependências do Palácio desde que o Infante D. Pedro (depois D. Pedro III) tomou posse de seus bens, até à sua extinção por Decreto de 18 de Março de 1834. Por este Decreto voltou o Paço da Rainha a pertencer à Coroa. D. Maria II, por Decreto de 9 de Dezembro de 1850, destinou o Palácio e a Quinta à Escola do Exército, fundada em 12 de Janeiro de 1837 pelo General Bernardo de Sá Nogueira de Figueiredo, Marquês de Sá da Bandeira, a qual estava instalada então no Palácio dos Condes de Murça à Rua de Stº António dos Capuchos. Actualmente as suas instalações encontram-se ocupadas pela Academia Militar.

¹³² Decretos de 1 de Julho de 1802, dois de 14 de Novembro do mesmo ano, e um de 10 de Janeiro de 1805. Cópias nºs 10 a 13 na *Memória* manuscrita de Ajambuja e Abreu.

¹³³ João Baptista Lopes, natural de Miranda do Corvo, foi admitido no Seminário da Patriarcal em 1785 com a idade de 16 para 17 anos o que leva a crer que já sabia música ou que poderia ser castrado. O Livro de Matrículas confirma que “foi para músico da Bemposta, ficando adjunto no Seminário por Ordem de S. A.. tendo o mesmo que qualquer outro seminarista.” Scherpereel (1993: 166) refere que veio de Vila Viçosa e de facto existe o registo de um Jozé Lopes que entrou para o Colégio dos Santos Reis Magos em 1777. No entanto como não se menciona a sua origem não é inteiramente claro se se trata da mesma pessoa.

30\$000. Os seis moços de coro passaram a ganhar mais 10\$000 cada um, o faquino, o varredor e o sineiro mais 5\$000.

Em 1804 foram nomeados mais 5 cantores (“Muzicos do Coreto”): Antonio Manoel Cardozo (com 240\$000 anuais), Pe. Jozé Nobre de Oliveira, Berardo Justino de Miranda, Manoel Jozé de Souza e Silva, João Sabino de Figueiredo, Domingos Xavier Siles da Silva e Jozé Antonio da Silva Próspero (pagos a 120\$000 reis cada um) e os dois organistas já referidos: Fr. Manoel Elias e João Jozé Baldi.

A comparação dos dados que constam das *Folhas de Ordenados* de 1803 e 1804¹³⁴ é bem elucidativa deste substancial investimento nos quadros da Capela:

Aumento de vencimentos dos membros da Capela da Bemposta entre 1803 e 1804

	1803	1804
CAPELÃES CANTORES		
Pe. Antonio Jozé de Oliveira	180\$000	210\$000
Pe. Luiz Franco de Macedo	180\$000	210\$000
Pe. Felipe Jozé da Fonseca	180\$000+15\$000 1º M.Cer.	
Pe. Jozé Pedro de Rates	170\$000	210\$000
Pe. Jozé Dias da Motta	170\$000	200\$000
Pe. Calisto Pereira	170\$000+10\$000 2º M.Cer.	200\$000+15\$000 1º M.Cer.
Pe. Joaquim Jozé de Santa Gertrudes	168\$000	200\$000
Pe. Jozé Nunes Cardozo	168\$000	198\$000
Pe. Nicolao Tolentino Vasques	130\$000	198\$000+10\$000 2º M.Cer.
Pe. João Cardozo	130\$000	160\$000
Pe. Theodoro Botelho Homem	130\$000	160\$000
Pe. Jozé Paulino de Macedo	130\$000	160\$000
Pe. Manuel de Jesus Villas-Boas		160\$000
Pe. Manoel de Jesus dos Santos	130\$000	
Pe. Joaquim Duarte Rodrigues	150\$000	160\$000
Pe. Matheus Luiz Dias	150\$000	180\$000
Pe. Francisco Jozé Fernandes	150\$000	180\$000
Pe. Franciso Martins	150\$000	180\$000
Pe. Francisco Joaquim Telles	150\$000	180\$000
Pe. Felix Jozé Ferreira	150\$000	180\$000
Pe. Bernardo Jozé Duarte	150\$000	180\$000
Pe. Jozé António de Figueiredo	150\$000	180\$000
Pe. Cipriano Jozé António	150\$000	180\$000
Pe. António Peres dos Santos		180\$000
Pe. João de Barros Vieira	100\$000 Tesoureiro, Prioste	130\$000 Tesoureiro, Prioste
Ao Capelão que servir de Apontador	4\$800	
MÚSICOS		
Anastácio Jozé da Conceição	50\$000+20\$000 M. Cap.	50\$000+20\$000 M. Cap.
Pe. Luiz Franco de Macedo	30\$000	30\$000
Pe. Jozé Dias da Motta	20\$000	20\$000

¹³⁴ P-Lant, Casa do Infantado, Livro 865, pp. 122 ss.

Diogo Jozé Amilton	30\$000	30\$000
João Bernardino de Sena	50\$000	150\$000
João Baptista Lopes	50\$000	130\$000
Jozé Pedro Xavier dos Santos	50\$000	50\$000
Manoel Jozé da Costa	50\$000	50\$000
Pe. Jozé Nobre de Oliveira		120\$000
Berardo Justino de Miranda		120\$000
António Manuel Cardozo		240\$000
Manoel Jozé de Sousa e Silva		120\$000
João Sabino de Figueiredo		120\$000
Domingos Xavier Sillos da Silva		120\$000
Jozé António da Silva Próspero		120\$000
ORGANISTAS		
Luciano Xavier dos Santos	80\$000 (1º Org.) + 40\$000	
Pe. Fr. Manoel de Santo Elias		150\$000
João Jozé Baldi		150\$000
MOÇOS		
António Joaquim dos Santos	90\$000	
Manoel Jozé da Costa	90\$000	100\$000
Jozé Alvellos Espinolla	90\$000	100\$000
Paulino Jozé da Conceição	90\$000	100\$000
António Joaquim de Carvalho	90\$000	100\$000
António Coelho Moniz	70\$000	100\$000
Alexandre Jozé Ferreira		80\$000
AFINADOR DO ÓRGÃO		
Leandro Jozé da Cunha	10\$000	10\$000
OUTROS		
Torcato Jozé da Fonseca	30\$000 Porteiro do Coro	35\$000
António Ferreira da Rosa	50\$000 Porteiro, Varredor	55\$000
Manoel Jozé da Silva	50\$000 Faquino	55\$000
Francisco de Assis	87\$600 Sineiro	92\$600
Francisco Jozé Ferreira	50\$000 Varredor Aposent.	50\$000
Jozé Caetano	90\$000 Mosso [Aposent.]	90\$000

Em 1802 o Príncipe Regente tinha dirigido uma Carta Régia ao Patriarca (datada de 14 de Novembro), na qual lhe comunicava o desejo de que a Colegiada da Bemposta fosse promovida à categoria de “insigne”. Desta forma os Capelães ascenderiam à dignidade canonical, formando um Cabido. Estas intenções apenas viriam a tomar forma com o Decreto de 26 de Outubro de 1805. Nele se declara que se trata da conclusão de “uma fundação que concorre para o augmento do Culto Divino” que dá sequência às intenções de D. Pedro II (que equiparou os Capelães da Bemposta aos da Real Capela de São Tomé, depois Santa Igreja Patriarcal), do Infante D. Francisco (que solicitou ao papa Clemente X a Bula *Ex Supernae Dispositionis arbitrio*) e de D. Pedro III. Foram criadas as dignidades de Deão (por nomeação real, ganhando 1000\$000) e Tesoureiro Mor, que

deveria ser o cónego mais antigo e tinha como vencimento 500\$000. Sete dos antigos capelães foram promovidos à categoria de Cónegos Prebendados (ganhando 400\$000 por ano) e doze a Cónegos Meios Prebendados, podendo subir gradualmente na hierarquia por antiguidade e contando com 300\$000 anuais ¹³⁵.

Outro decreto da mesma data estabelece os vencimentos para a Fábrica (3500\$000) e para o Coreto da Muzica (2250\$000). As instruções do referido Decreto podem ser resumidas da seguinte forma:

1 Deão com a congrua de	1000\$000
1 Thesoureiro Mor	500\$000
7 Cónegos Prebendados	400\$000
7 Cónegos Meio-Prebendados	300\$000
1 1º Thesoureiro	200\$000
1 2º Thesoureiro	100\$000
6 Moços de Coro	50\$000
1 Armador	300\$000
Fábrica	3500\$000
Coreto dos Músicos	2250\$000

A despesa total em 1805 foi de 9158\$000, uma soma bastante avultada que provinha dos rendimentos de certas comendas e igrejas subsidiárias da Casa do Infantado (que nesse ano foram de 12 869\$00) e ainda de quatro padrões de juro, três provenientes do rendimento da Alfândega de Lisboa e outro da Casa da Moeda (2316\$00) (Cf. Saraiva 1943: 28-29). Ou seja, em 1805 a receita totalizou 15 360\$800. Como a despesa atingiu os 9158\$600, houve ainda um saldo positivo de 6202\$200 ¹³⁶.

Mesmo assim, os cantores da Bemposta recebiam salários muito inferiores aos da Capela Real e Patriarcal. Os 240\$00 réis anuais de António Manuel Cardozo, o cantor mais bem pago da Bemposta em 1804, equivalem aos vencimentos dos membros do “Coro dos Portugueses” na Patriarcal — alguns dos cantores italianos recebiam três vezes mais (ver ANEXO C.2.). Mas boa parte dos companheiros de António Manuel Cardoso na Bemposta ganhava apenas metade desse valor ou, no caso dos cantores mais antigos, bastante menos.

¹³⁵ No início de 1805, com o Decreto de 10 de Janeiro, os 22 capelães tinham já sido objecto de um outro aumento de vencimento, passando a ganhar cada um mais 100\$000.

¹³⁶ No final da sua *Memória* manuscrita D’Azambuja e Abreu fez um resumo das despesas a partir do Livro de contas mencionado na Nota 116, onde se pode ver a sua evolução entre 1771 e 1805. Este foi depois publicado por Cunha e Saraiva (*Op. Cit.*).

À semelhança do que acontecia com os cantores com salários mais baixos ao serviço da Capela Real e Patriarcal, uma boa parte dos cantores da Bemposta exercia actividades musicais exteriores à Capela e ao circuito da corte. Os seus nomes surgem em vários Manifestos da Irmandade de Santa Cecília e vários deles solicitaram a Patente de Director (autorização para dirigir eventos musicais) por períodos mais ou menos prolongados:

Livro dos Directores

*P-Lf*FISC Va-5 G1

	1ª Patente	Última Patente*	Actividade
António Monteiro da Silva (Rev. Pe.)	11-8-1766	1776 (fl.)	Cantor
Annastacio Jozé da Conceição:	11-8-1766	1786 (fl.)	Cantor
António Manuel Cardoso Nobre	6-12-1802	1804	Cantor
Bernardo Faustino Tavares	7-1-1767	1773	Cantor
Francisco Xavier Pereira	7-1-1767	1781	Cantor
Felipe Neri Xavier	5-12-1778	1796 (fl)	Cantor
Francisco de Paula *			<i>Tiple</i>
Jozé António da Silva Próspero	6-12-1790	1805 (fl)	Cantor
João Bernardino de Senna	22-8-1798	1823	Cantor
João Baptista Lopes	2-?-1802	1818	Cantor
Jozé Nobre [de Oliveira] (Pe.)	27-6-1803	1811	Cantor
Luis Franco [de Macedo](Rev. Pe.)	11-7-1761	1775 (fl)	Cantor
Lourenço António da Silva	30-12-1760	1785 (fl)	Cantor
Manuel Jozé Sousa e Silva	5-12-1792	1820	Cantor
Manuel Jozé da Costa	9-5-1798	1818	Cantor
Vitorino António da Gama	9-2-1775	1785 (fl)	Cantor

* Francisco de Paula (sobrinho de Fr. Joaquim da Natividade) - Paulista, concede-se-lhe licença para cantar soprano em 5 de Dezembro de 1797 e se tem reformado sempre até 5 de Dezembro de 1805, p.23v.

O desfazamento entre vencimentos era menor no caso dos organistas, uma vez que os que se encontravam ao serviço da Capela Real e da Patriarcal usufruíam de 200\$000 por ano e os da Bemposta de 150\$000. Quanto ao salário do Afinador dos Órgãos da Bemposta, manteve-se constante ao longo de mais de meio século. João da Cunha, nomeado em 1754, ganhava 10\$000 por ano, assim como Leandro Jozé da Cunha que trabalhou na referida Capela entre 1763 e 1805. O Afinador da Casa Real, João Jozé Nogueira Goes, ganhava 30\$000 por cada três meses no ano de 1802 ¹³⁷.

¹³⁷ *P-Lant*, Casa Real, Livro 2993.

Scherpereel (1993: 168-169) assinala que, ao contrário do que diz Ernesto Vieira, Luciano Xavier dos Santos nunca foi mestre de Capela da Bemposta, mas sim organista. Refere ainda que o panorama dos mestres de capela da Bemposta é “decepcionante” no sentido em que quase não inclui compositores ou personalidades de maior relevo na vida musical portuguesa. A maior parte não é sequer mencionada por Vieira no seu *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Em contrapartida os organistas encontram-se entre “os melhores músicos da Bemposta” e foram estes os maiores produtores de música religiosa destinada à capela (idem: 171).

Esta situação era bastante semelhante à que ocorria na Patriarcal onde o Mestre de Capela tinha a função de marcar o compasso e de coordenação e distribuição do repertório mas não tinha de ser necessariamente um compositor. Em paralelo havia um compositor oficial da corte (que acumulava o cargo com o de Mestre dos Infantes) e um núcleo relativamente alargado de compositores que também produziam música para algumas das principais ocasiões do calendário litúrgico e para as cerimónias quotidianas.

Este tipo de organização verificava-se já no tempo de D. João V, em que o Padre Francisco de Carvalho era Mestre de Capela enquanto Domenico Scarlatti era Compositor da Patriarcal. O contralto Carlos Gianetti ¹³⁸ foi mestre de capela da Patriarcal durante 16 anos e Joseph de Porcaris e Carlos Baldi exerceram idênticas funções durante o reinado de D. José, enquanto David Perez era Compositor e Professor dos Infantes. Além do compositor régio, os principais produtores de música eram, geralmente, os organistas e os mestres do Seminário da Patriarcal e não o Mestre de Capela (ver Caps. II.2.1. e 2.2.). Assim acontecia na Capela Real e na Patriarcal, verificando-se um modelo idêntico na Bemposta.

¹³⁸ A menção ao contralto Carlos Gianetti como mestre de capela da Patriarcal (até agora inédita) surge no registo de passaportes que se guarda na Torre do Tombo: “Sebastião José de Carvalho e Mello do Concelho de Sua Majestade e Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra faço saber aos que esta patente virem Carlos Gianetti Muzico contralto que em 1719 veyo de Itália salariado por ordem de Sua Majestade depois de servir na Santa Igreja Patriarchal e Capela Real 36 annos (dezesseis dos ques na occupação de Mestre da Capela) sempre com louvável procedimento e pontual satisfação das suas obrigações conseguiu a sua jubilação. E pedindo a Sua Majestade licença para a sua pátria houve por bem conceder-lha (...) 21 de Junho de 1755.” (*P-Lant* Ministério dos Negócios Estrangeiros. Passaportes Século XVIII, Livro 362).

Na Capela da Bemposta a função de Mestre de Capela foi assumida desde o início por um Capelão Cantor que recebia um suplemento de salário de 20\$000 réis anuais. De acordo com o *Regulamento* de 1706 as funções do mestre de capela eram as seguintes:

“O Mestre de Capella rezidirá exactamente todos os dias de capella; cuidará no arranjo dos papeis, evitando escrupulozamente que se extraviem, e fazendo toda a possível diligencia para que se não danifiquem; terá o maior cuidado para que os Muzicos façam as suas obrigações, e compareção com a decencia devida ao Serviço da Igreja, admoestando-os de contrario; e quando não baste, dará parte imediatamente a fim de Eu providenciar os incorrigíveis. Quando legitimamente estiver impossibilitado, mandará ao Muzico mais antigo a chave do armario dos papeis, para que este os distribua, e faça em tudo as suas vezes, afim de que não haja ao Serviço a menor falta.”

Pelo Decreto de 28 de Agosto de 1759 foi nomeado como Mestre de Capela o cantor António Monteiro da Silva que permaneceu no cargo até 1776. Sucedeu-lhe até 1806 o cantor profissional mais antigo da Bemposta, Anastacio Jozé da Conceição, com um salário de 50\$000 e o mesmo suplemento de 20\$000, atribuído a partir de 1777 “pelas obrigações que fas de Mestre da mesma Capella com obrigação de por promptos os papeis precizos para os Muzicos” (Cf. Scherpereel 1993: 169). Segue-se, em 1806-7, Diogo Jozé Hammilton que era um dos cantores mais antigos da Bemposta (desde 1776) e em 1820 Fr. Jozé Marques e Silva, coincidindo pela primeira vez as funções de mestre de capela e organista.

Outros aspectos da organização interna encontram paralelos na Capela Real e na Patriarcal — por exemplo a existência de um Apontador e um sistema de multas por faltas de assiduidade e de disciplina — mas, conforme notou Scherpereel, ao contrário destas, a Bemposta apenas empregava músicos portugueses.

Desde 1759 até ao advento do Liberalismo o número de cantores ao serviço da Bemposta cresceu de forma gradual conforme se pode ver no quadro publicado por Scherpereel que aqui reproduzimos parcialmente (ou seja até à data limite deste estudo) e com uma correcção incorporada a partir do Livro de Registo de Salários:

1759:	5 cantores
1771-1775:	8

1776:	10
1777-1789:	9
1790-1793:	12
1794-1795:	9
1796-1803:	8
1804-1807:	15

O musicólogo francês refere ainda que o pessoal não diminuiu de forma significativa ao longo dos anos na Capela da Bemposta “ao contrário de outras instituições musicais portuguesas da mesma época” (idem: 170) como é o caso da Orquestra da Real Câmara, que possuía cerca de 50 músicos entre 1770 e 1782 e reduz progressivamente os seus quadros até 17 instrumentistas nos inícios de 1820. Aplica o mesmo princípio aos cantores da Casa Real (apresentando um esquema onde mostra que estes diminuem de 8 para 1 entre 1778 e 1797-1821). Neste caso trata-se de uma conclusão parcial. Provavelmente, Scherpereel baseou-se apenas nos Livros do Arquivo do Tribunal de Contas (ou então nos pagamentos feitos pelo “Real Bolsinho”), que incluem apenas um grupo restrito de cantores. Ignora a Capela Real e a Patriarcal, que até à partida da família real para o Brasil mantêm efectivos de grandes dimensões.

Alguns viajantes estrangeiros mencionam a Capela da Bemposta como uma referência em termos musicais e testemunham quer o seu aparato cerimonial e cenográfico, quer a sua apropriação como espaço de sociabilidade. É o caso do embaixador francês, Marquês de Bombelles, que a visitou na Quinta-feira Santa de 1788:

“Des Dominicains nous avons été à l’église de S. Antonio desservie par les moines de l’ordre de St-François, ensuite au monastère des religieuses de Santana où une pensionnaire chantait les lamentations de Jérémie d’une manière très agréable. Redescendant vers la place du Rossio est l’église Nossa Senhora da Pena où le vieil or et d’énormes sculptures étaient éclairées par des lumières sans nombre; enfin ayant atteint le moment où devait commencer l’office dans la chapelle de Bemposta, nous y avons terminé nos courses.

Cette chapelle fait partie du palais appartenant à l’Infantado où l’Infant devrait demeurer s’il se séparait de la famille royale. La musique royale est la même que dans les grands jours forme l’orchestre et les chants de la chapelle de Bemposta. Aujourd’hui cette chapelle était le rendez-vous de toutes les grandes dames du pays, jeunes et vieilles. [...]

- Mme de Bombelles et ma soeur s'étant vêtues dans le costume portugais ont été à Bemposta avec la morgada de Oliveira; il y faisait une chaleur excessive mais il a fallu rester debout ou á genoux pendant plus de trois heures. La Reine et la famille royale sont arrivés au commencement des Laudes. Le Miserere en musique a été fort bien exécuté” (Bombelles 1979: 281, 20-3-1788; NeryVE)

Também José Andrés Cornide y Saavedra, membro da Real Academia Espanhola, tinha sido informado da boa reputação musical da Capela da Bemposta. Em Março de 1799 tentou visitá-la, mas acabou por não confirmar a qualidade da música pelo facto de ter chegado atrasado:

“Anteair á pesar de la calabobos, quise ver la capilla de la Bemposta que está un buen quarto de legua de mi casa, por el extremo nordeste de la ciudad, porque me habian dicho que habia alli una buena musica pero llegué tarde, y me consolé com ver el edificio, que es una Yglesia oval en el cuerpo, en su capilla mayor forma un cascaron, esta bien pintada al fresco, y tiene dos quadros en al altar mayor y en un colateral de buena mano pero que aun no sé de quien son pues son modernos.

La Bemposta es un Palacio con una gran Quinta fabricada para la Reina Catalina, quando vino de Ynglaterra, y oy pertenece con la capilla en que hay una Colegiatilla con su musica, á la casa del Infantado que goza el Principe del Brasil como hijo del Infante Dn. Pedro en quien como hermano de Dn. Joseph ha recaido, y es una casita de quinientos mil cruzados de Renta, esto es la mayor del Reyno despues de la de Braganza que es la que desde Dn. Juan 4º reina” (Saavedra 1947: 61, 26-3-1799; NeryVE).

Vários músicos relevantes da história da música portuguesa estiveram ligados a esta instituição (Luciano Xavier dos Santos, João Domingos Bomtempo, João José Baldi, Fr. José Marques, entre outros). Como se disse atrás, os principais produtores de música para a Capela da Bemposta foram os organistas. Luciano Xavier dos Santos, João Jozé Baldi e já no século XIX Fr. Jozé Marques e Silva e Joaquim Casimiro contam-se entre os compositores que mais obras musicais dedicaram aos serviços litúrgicos desta instituição (a ligação de João Domingos Bomtempo à Bemposta foi apenas como cantor, entre 1791 e 1793). Não foram porém os únicos, uma vez que vários compositores ligados institucionalmente à Patriarcal e à Capela Real escreveram expressamente para a Bemposta conforme se pode ler no frontispício de várias partituras. Simultaneamente utilizava-se também outro repertório destas instituições.

A principal colecção de música proveniente da Bemposta guarda-se na Biblioteca da Ajuda, onde foi incorporada em 1857 depois de ter estado 17 anos na Real Capela das

Necessidades por solicitação do organista Policarpo Procópio Nunes. Em 1840 este pedia à Rainha D. Maria II que o “excelente cartório de Música da Real Capela da Bemposta” fosse transferido para a Capela das Necessidades “aonde não há nada do género”. O pedido foi concedido por decreto de 12-9-1840, mas quando a Livraria que estivera ao cuidado dos Oratorianos nas Necessidades foi transportada para a Biblioteca da Ajuda, o espólio da Bemposta acompanhou-a (Santos 1967: XXIII)

O Catálogo da Biblioteca da Ajuda inclui obras, com a menção explícita de terem sido compostas para a Bemposta ou interpretadas em cerimónias da referida Capela, da autoria de João Rodrigues Esteves, Giovanni Giorgi, David Perez, João José Baldi, António Leal Moreira, Marcos Portugal, Luciano Xavier dos Santos, Fr. José Marques, entre outros. Há também peças da Bemposta dispersas por vários arquivos e bibliotecas. Além dos compositores citados, na Biblioteca Nacional encontram-se, por exemplo, partituras para a Bemposta de António da Silva Gomes e Oliveira (nomeadamente os *Responsórios para a Festa do Coração de Jesus*, partitura autógrafa de 1781 ¹³⁹) ou de Giuseppe Totti ¹⁴⁰.

Em ocasiões especiais a Casa Real dava directrizes para que determinado repertório fosse composto ou copiado para as várias capelas que estavam sob a sua alçada. É o caso do Ofício e Missa do Santíssimo Coração de Jesus em 1778, ano em que se iniciou a construção do Convento dedicado a essa devoção, anexo à futura Basílica da Estrela, cuja primeira pedra foi colocada a 24 de Outubro do ano seguinte. A sua construção devia-se a um voto que a futura D. Maria I tinha feito em 1760 ao Santíssimo Coração de Jesus, devoção romana recente em que a soberana colocou sempre muito empenho, no sentido do nascimento de um herdeiro varão para coroa portuguesa, o que se verificou em 2 de Agosto de 1761. No Arquivo da Casa Real encontram-se notas de despesa com a cópia e composição de música para a Festa Coração de Jesus destinadas à Igreja Patriarcal, à Capela Real de Nossa Senhora da Ajuda, à Basílica de Santa Maria, à Real Capela da Bemposta, à Real Capela Ducal de Vila Viçosa e às Igrejas Colegiadas do Crato e da Sertã (as duas últimas pertenciam também à Casa do Infantado).

¹³⁹ *P-Ln*, M.M. 289.

¹⁴⁰ Por exemplo o *Credo Strumentale a 4: Bemposta* / O.le di Giuseppe Toti. *P-Ln*, F.C.R. 216//9.

Despeza

Que se fez com o Officio e Missa da Festa do Santissimo Coração de Jesus que por ordem do Rey Nosso Senhor, se mandou compôr de cantofermo e canto de órgão, e se mandou copiar para se cantar da Santa Igreja Patriarcal, Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, Basilica de Santa Maria, Real Capela da Bemposta, e Real Capella de Vila Viçosa, e duas Igrejas Colegiadas do Crato e Certam; e juntamente as duas cópias da Novena da mesma Festa para a Igreja Patriarcal e Basilica de Santa Maria, encadernação dos livros como se mostra pellas Adições dos sete recibos que apresento em 23 de Junho de 1778

Recibos dos Copistas

Nº 1 – Ao copista Manuel Alvares Mosca	10\$955
Nº2 – Ao Sr. Joaquim da Silva Lumiar	18\$400
Nº3 – A Caetano Eugénio de Sousa	14\$800
Nº4 – A Lucas Freire de Reboredo	17\$400
Nº5 – Ao mesmo Sr. Joaquim da Silva Lumiar	28\$400
Nº6 – Ao dito Manuel Álvares Mosca pelas duas Novenas	8\$890
Nº7 – Ao Livreiro António Duarte pelas encadernações	5\$870
Das cinco maos de papel de Olanda a 800 reis cada huma	4\$000
Somão as oito addições	108\$715
Ao Sr. Gregorio da Silva Henriques compositor de cantofermo	19\$200
A Jozé Joaquim dos Santos compositor da Solfa do Hymno, Psalmo Exaltabo te Deus	12\$800
A António Leal Moreira, compositor do Motetto Psalmo Confitebor	12\$800
A Antonio Felipe por 3 cópias que tirou para e darem aos copistas	6\$400
Soma tudo	159\$915

A Festa do Coração de Jesus continuou a assinalar-se na Bemposta com grande aparato, conforme atestam várias partituras (por exemplo os já mencionados *Responsori del Santissimo Cor de Jesús: Per la R. Capella della Bemposta*, partitura autógrafa de Antonio da Silva com data de 1781 ¹⁴¹) e alguma documentação avulsa. É o caso da nota de despesa de 22 de Junho de 1789 no valor de 8\$000 com o “Aluguer de uma sege que serviu aos Muzicos que foram da Ajuda à Bemposta, para a Novena do Coração de Jesus” ¹⁴² ou da Folha das “Despezas e gastos miúdos” de Julho 1794 onde se menciona a

¹⁴¹ P-Ln, MM 289.

¹⁴² P-Lant, Casa Real, Cx. 3153.

despesa de 1\$920 com o “aluguer de um dia de sege para o Mestre das Cerimónias que foi à Festividade do Coração de Jesus na Real Capela da Bemposta”¹⁴³.

Normalmente o repertório da Bemposta destinava-se a vozes e órgão, mas existem também peças com orquestra para as ocasiões mais importantes do calendário litúrgico ou destinadas à comemoração de efemérides ligadas à família real. Conforme o Marquês de Bombelles nos conta no seu *Diário* são “os músicos régios que nos dias solenes formam a orquestra e o coro”, o que incluía cantores solistas e instrumentistas. Nas cerimónias principais eram convocados os mais prestigiados cantores italianos da Capela Real ou da Patriarcal, o que se pode comprovar em vários documentos, desde as notas de despesa com transportes (por exemplo a sege em que “foy [Taddeo] Puzzi e [Giovanni] Ripa à prova de uma Missa à Bemposta” em Novembro de 1780¹⁴⁴) às próprias partituras. O autógrafo dos já citados *Responsórios para o Coração de Jesus* (1781), de António da Silva, compositor e organista da Capela Real na Ajuda, tem anotado pela mão do compositor o nome dos solistas nos *Versos*: Carlo Reina, Giusepinno Orti, [Giovani] Ripa, [Filipe] Viotti e Taddeo Puzzi. Com a excepção de Viotti, que pertencia à Patriarcal, os restantes exerciam a sua actividade na Capela Real da Ajuda. Esta partitura compreende uma orquestra completa com flautas, oboés, fagote, trompas, trompetes, cordas e órgão.

No Arquivo da Casa Real não se encontram, todavia, convocatórias a instrumentistas para a Bemposta (com a excepção de algumas notas de despesa com instrumentistas dos anos sessenta) ao contrário do que acontecia com outras igrejas de Lisboa e arredores com patrocínio real, mas a existência de repertório com orquestra especificamente destinado a esta instituição prova que esta se usava habitualmente nas datas mais solenes do calendário litúrgico. As listas de instrumentistas da Orquestra da Real Câmara chamados a actuar na Capela da Bemposta encontram-se possivelmente na série de caixas provenientes da Casa do Infantado em depósito na Torre do Tombo, mas não foi possível realizar essa pesquisa em tempo útil.

¹⁴³ *P-Lf*, C III 28.

¹⁴⁴ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3115.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3092, 1747-1831

Despesa que fez a Muzica para a festa de N. Sra. da Conceição na Real Cappella da Bemposta

Outo Rabecas , a Vesperas, Matinas, e Missa	57\$600
Dois bués	14\$400
Violeta	7\$200
Fagotto	7\$200
Duas Trompas	14\$400
Três Rabecoins	22\$600
Pe. Garcia?	7\$200

Soma	129\$600

Recebi do Sr. Jozé Elias de Campos cento e vinte nove mil e seiscientos importância do rol acima.

Lx. 12 de Dezembro de 1764

Pe. António Monteiro da Silva

Despesa que fez a Muzica para a Festa de N. Sra. da Conceição

Quatro rabecas e duas trompas	19\$200
Dous rabecoins e orgão	9\$600
Quatro Vozes	29\$200
Carretos	\$960
Orgão	7\$200
Oito seges	12\$200

	68\$960

(...) **Lx. 12 de Dezembro de 1764**

Pe. António Monteiro da Silva

Na segunda nota de despesa que reproduzimos menciona-se um órgão (provavelmente um instrumento positivo alugado). Como já foi referido, o órgão existente na Capela data de 1792 e foi construído por António Machado e Cerveira, organeiro da Casa Real. Desconhece-se que tipo de instrumento ou instrumentos o antecederam.

Ao contrário dos cantores da Capela Real e da Patriarcal, que eram frequentemente solicitados a actuar na rede de igrejas e conventos com patrocínio real, os cantores da Bemposta raramente participavam noutros eventos promovidos pela família real fora da sua Capela de residência. Uma das poucas excepções é a Novena da Festa de Santa Anna no Convento do Bom Sucesso em 1770 (ver lista abaixo). No entanto, a Missa e o *Te Deum* ficaram a cargo de italianos ao serviços da Capela Real e da

Patriarcal, nomeadamente de António Mazziotti, [Francisco] Perilla, Izidoro Sampieri, Antonio Frata, Agostinho Roque e Tadeu Puzzi.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3100, 1770-1776

[Despesa com as seges usadas pelos músicos]

Novena de Santa Anna
17 de Julho de 1770

Pe. António Monteiro Bernardo Faustino	Capela da Bemposta idem
Lourenço Antonio Manoel da Silva	Capela da Bemposta idem
Pe. Luís Franco Francisco Xavier	Capela da Bemposta idem
Antonio da Silva Manoel Xavier da Motta	Adro de S. José idem
Antonio Bento Felicio António	à porta do Lavra idem
Pe. M. Fr. Vitorino de S. Jozé Pe. Jozé Francisco	R. Nova da Palma idem

Para a Festa de Nossa Senhora do Cabo de 1784 os cantores (e, sucessivamente, Mestres de Capela) da Bemposta Anastácio Jozé da Conceição e Diogo Jozé Hamilton surgem na Folha de Ajudas de Custo dos Músicos que se deslocaram à Romaria, em conjunto com cinco cantores da Patriarcal e dez da Capela Real e com o organista Luciano Xavier dos Santos¹⁴⁵. Mas a presença de músicos da Bemposta não se repete nos outros anos em que a família real ficou encarregada desta festividade.

¹⁴⁵ *P-Lant, Casa Real, Cx. 3132 (ver ANEXO C.5.).*

2.1.2. A Basílica de Mafra

O Palácio-Convento de Mafra foi a mais ambiciosa obra do reinado de D. João V e uma das maiores construções jamais empreendidas em Portugal. Desde o início, o projecto contemplou claramente a vocação de se converter num lugar excepcional para a prática musical. Dotado de características únicas, das quais a mais evidente no plano musical é o conjunto monumental de seis órgãos, espelha bem a concepção que o monarca tinha do contributo das várias artes na encenação do exercício do poder. Por seu turno, a dimensão híbrida de Palácio e Convento reflecte de raiz a apropriação do ritual sacro como estratégia de representação simbólica da monarquia.

No *Gabinete Histórico* o cronista Frei Cláudio da Conceição (1820 Tomo VIII: 84-85) diz-nos que o arquitecto João Frederico Ludovice “uniu de tal sorte o Convento ao seu Palácio, que a mesma Capella-Real era a Igreja do Convento, e os Frades os seus Capellães”. Como afirma António Filipe Pimentel no seu livro *Arquitectura e Poder: o Real Edifício de Mafra* (2002: 179) “era a Patriarcal que D. João V não lograra erguer na sua capital e que concentraria em si a carga simbólica que o *Magnânimo* se empenhara em imprimir à sumptuosa instituição”. Tratava-se da “tradução visual e planimétrica de um organismo complexo que era o da própria Monarquia, cumprindo finalmente o seu desígnio totalitário de poder: absorver, no seu corpo imenso e multiforme, a instituição eclesiástica, na sua dupla configuração regular e secular e, com ela, a força da sua autoridade sacral e legitimadora” (idem: 178).

A música era um dos grandes pilares desse projecto em que o cerimonial litúrgico se convertia em cerimonial áulico e vice-versa. Existe porém uma aparente contradição entre o pouco que sabemos de concreto acerca da prática musical em Mafra até aos finais do século XVIII e a sumptuosidade de meios disponíveis: além dos seis instrumentos, há que considerar a concepção arquitectónica do templo, com as suas 45 tribunas e coros altos, susceptíveis de gerar impressionantes efeitos ao nível da espacialização sonora quando usados por cantores e instrumentistas.

Com efeito, a actividade musical em Mafra no período de setecentos não foi ainda objecto de um estudo de fundo de carácter sistemático, tendo-se cingido normalmente a aspectos organológicos relacionados com os instrumentos que chegaram até aos nossos

dias (três órgãos construídos por António Xavier Machado e Cerveira e outros três por Joaquim António Peres Fontanes, inaugurados entre 1806 e 1807) e à prática do cantochoão.

Alguns relatos e documentos importantes que fazem referência aos órgãos e a aspectos musicais têm sido citados em publicações de natureza diversa (tanto de divulgação histórico-artística como de cariz musicológico ou musicográfico), mas uma grande parte da história musical de Maфра permanece em aberto, tanto no que diz respeito às grandes cerimónias na presença da corte como ao quotidiano conventual dos frades franciscanos ou ainda à sua articulação com as estruturas musicais dependentes do poder real — a Patriarcal, a Capela Real ou outras. Outro aspecto que tem ficado na sombra é o facto de os frades franciscanos da Arrábida terem abandonado o Convento entre 1772 e 1792 para dar lugar aos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, que tiveram de deixar o Mosteiro de São Vicente de Fora a fim de aí ser instalada a Patriarcal. A sua valiosa acção no domínio dos trabalhos artísticos no Convento, na Basílica e na Biblioteca do complexo de Maфра é frequentemente mencionada na literatura relativa à história de arte ou de simples divulgação mas desconhece-se se a sua presença de 20 anos teve implicações a nível musical — a questão reveste-se de especial pertinência se pensarmos nas fortes tradições musicais da Ordem nos séculos anteriores.

Por outro lado, há que ter em conta que o repertório para coro, solistas e órgãos que se guarda na Biblioteca do próprio Convento e na Biblioteca do Paço Ducal de Viçosa¹⁴⁶ data dos finais do século XVIII e inícios do século XIX, ou seja, coincide com a época de conclusão dos instrumentos que hoje ainda subsistem e com as estadias cada vez mais regulares do futuro D. João VI, que viria ali a instalar a corte a partir de Junho de 1806 após a descoberta da “conspiração dos fidalgos”. É este o período mais documentado, parecendo corresponder também a uma época de renovado esplendor em que se tira maior partido do potencial do Palácio, da Basílica e do Convento. Várias salas foram renovadas e redecoradas, adquiriram-se obras de arte, tapeçarias e mobiliário.

Em relação à história e aos aspectos organológicos dos seis órgãos da Basílica, o estudo mais completo publicado até agora é o artigo intitulado “Subsídios novos para a História dos órgãos da Basílica de Maфра”, de Gerhard Doderer (2002: 87-127). Além de

¹⁴⁶ Ver, respectivamente, os catálogos de João M. B. de Azevedo (1985) e de José Augusto Alegria (1989).

uma descrição detalhada dos instrumentos, da sua colocação no espaço do templo e da menção de repertório a eles destinado, apresentam-se e problematizam-se as peças disponíveis do “puzzle” ainda muito incompleto relativo ao período que antecede a construção dos órgãos actuais, que teria sido iniciada em 1792.

Maфра foi também um centro importantíssimo no que diz respeito à interpretação do cantochão. A difusão dessa prática é testemunhada pelo manual de cantochão mais marcante em Portugal em todo o século XVIII: o *Theatro Ecclesiastico*, da autoria Fr. Domingos do Rosário¹⁴⁷, vigário do coro do Convento de Maфра durante 41 anos (desde 1730 até 1771). O êxito da obra prolongou-se até ao século XIX através de nove edições sucessivas entre 1743 e 1817. O próprio Fr. Domingos do Rosário refere que D. João V se preocupou com “a perfeição do Culto Divino” não só na Patriarcal mas noutras igrejas do reino e, em particular, em Maфра:

“Em exaltar o Canto Chão bem se tem manifestado cuidadozo, não admittindo mais, do que se faz em Roma. E neste real Convento chegou a tanto excesso a sua devoção, que equivocando o amor com o respeyto, e a magestade; com o carinho no princípio, em que o exercício faltava, emendou, e repreendeu vários erros, que se davão, não só nas Cerimonias, mas no modo de executar o Canto Chão com a perfeição devida” (Rosário 1743: 10-11).

Esta medida insere-se na política mais ampla do monarca que levou à criação da Patriarcal e à implantação do modelo romano no cerimonial litúrgico. A Patriarcal devia servir de centro difusor e normalizador para as restantes instituições eclesiásticas. É neste contexto que se deve entender a preocupação em dar formação no âmbito do cantochão romano aos frades do Convento de Santa Catarina de Ribamar, que iriam depois ocupar o Convento de Maфра, e aos religiosos dos restantes conventos da Província da Arrábida¹⁴⁸.

¹⁴⁷ O seu título é sintomático de que a dimensão teatral do cerimonial litúrgico nos períodos barroco e pós-barroco era uma estratégia assumida e consciente. A este respeito ver Rui Vieira Nery (1998: 103-116). O *Theatro Ecclesiastico*, de Fr. Domingos do Rosário, foi também objecto de uma dissertação de mestrado em Ciências Musicais da autoria de Manuel de Jesus da Silva e Sousa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 2003: *O Theatro Ecclesiastico de Frei Domingos do Rosário (C. 1706-A. 1779): Teoria e Prática do Cantochão em Maфра*. Deste trabalho extraímos algumas das informações expostas neste capítulo.

¹⁴⁸ A formação da província da Arrábida, composta por vários conventos da Ordem dos Frades Menores (ou Ordem Franciscana) data de 1560. Desta Província que floresceu à volta de Lisboa, chegaram a fazer parte cerca de 31 conventos (incluindo hospícios e enfermarias), entre os quais Santa Catarina de Ribamar, São Pedro de Alcântara, S. José de Ribamar e Maфра.

Fr. Cláudio da Conceição (1820 Tomo VIII: 137-139) conta que D. João Jorge [Giovanni Giorgi] e dois músicos italianos da Patriarcal tiveram a tarefa de ensinar os frades do Convento de Santa Catarina de Ribamar no cantochão e no cerimonial litúrgico, explicando mais à frente que esta iniciativa durou um ano, terminando com a visita do monarca a 16 de Setembro de 1730. Fr. Joseph do Prado (1752: [IV-V]) refere que para as cerimónias de Sagração da Basílica, em 22 de Outubro de 1730, os religiosos foram instruídos no cantochão e nas cerimónias pelos peritos Mestres da Real Igreja Patriarcal e um procedimento semelhante foi repetido em 1734 de acordo com o depoimento do Núncio Apostólico (Cf. Doderer e Fernandes 1993: 116-117). Este refere que D. João V mandou a Mafra dois Músicos da Capela Real para instruir os Religiosos no canto gregoriano, uma vez que o rei tencionava assistir às funções da Semana Santa.

Alguns dos Capelães de Vila Viçosa foram também enviados para Mafra em 1731 e nos anos anteriores para fazerem estágios de alguns meses na prática do cantochão dada “a summa perfeiçam com q’ [em Mafra] se cantam as Horas Canonicas e celebram os officios divinos” (Cf. Alegria 1983: 89). No mesmo ano Mafra tornou-se a casa de formação dos noviços ¹⁴⁹ os quais ao fim de três anos teriam de saber cantar convenientemente o cantochão, sendo esta uma condição obrigatória para poderem transitar para outros conventos.

A regulamentação de acordo com as práticas usadas na Patriarcal encontra-se sempre implícita ou explicitamente presente como é patente no título da terceira parte da primeira edição do *Thetro Ecclesiástico*, de Fr. Domingos do Rosário (1743: 117): *Acto III. Em o qual se trata de todas as cousas, que pertencem aos Presbiteros, Diáconos e Subdiáconos, assim no Altar, como no Coro, conforme o uso Romano; da mesma sorte, que se uza na Santa Basilica Patriarchal, e neste Coro Real de Mafra*. Também Fr. João de S. José do Prado dá conta dessa relação no Prólogo ao *Cerimonial* da Arrábida, bem como da sua extensão a outras casas religiosas:

“Em o mez de Settembro do mesmo anno ordenou ao Provincial Fr. Nicoláo de Santa Catharina, que no Convento de Santa Catharina de Riba-mar se erigisse Aula de cantochão; e della se comunicasse aos dois conventos vizinhos, S. Jozé, e N. Senhora da

¹⁴⁹ Segundo o *Livro das Actas Capitulares e das Patentes dos Ministros Provinciais dos Arrábidos*, no Capítulo celebrado no Convento de Mafra a 7 de Abril de 1731 (Cf. Sousa 2003: 13).

Boaviagem, mandando Mestre perito para ensinar aos Religiosos, e juntamente Musicos da sua Real Igreja Patriarcal, para ensinarem o estylo, e pronuncia Italiana porque queria que não só fossemos obedientes aos mandatos da Suprema cabeça, como verdadeiros filhos de N.S.P.S. Francisco: *Ut in omnibus subditi, et subjecti Ecclesiae Romanae etc.*, mas também singularmente no Cantico Gregoriano” (Cf. Prado 1752: [IV]).

Maфра tornou-se portanto um centro de irradiação do canto litúrgico e do cerimonial, bem como num importante pólo de formação, cuja acção se prolongou no tempo. No entanto, tanto o Convento de Maфра como a “Aula de Cantochão” que teria funcionado a partir de 1729 no Convento de Santa Catarina de Ribamar não se podem confundir com escolas de música formais do género do Seminário de Música da Patriarcal, conforme se depreende das afirmações de Ernesto Vieira (1900 I: 554-555). Estas foram repetidas e multiplicadas em escritos posteriores, mas recentemente João Pedro d’Alvarenga (2002:180) desmontou de forma elucidativa o mito da “escola de Santa Catarina de Ribamar”. Giovanni Giorgi e alguns músicos da Patriarcal terão supervisionado a referida aula de cantochão durante períodos pontuais que antecederiam normalmente grandes cerimónias ou a visita do rei mas não constituíam um corpo docente permanente. Personalidades como Nicolao Ribeiro Passo Vedro, Francisco Inácio Solano ou o próprio Fr. Domingos do Rosário terão certamente sido alunos de Giorgi, mas no Seminário da Patriarcal¹⁵⁰.

Seria de extrema importância realizar um estudo aprofundado sobre a música em Maфра nas suas diversas vertentes o que, no entanto, sai fora do âmbito do presente trabalho, centrado na Capela Real e na Patriarcal como núcleos de uma rede mais ampla e complexa. As instituições satélites, onde Maфра assume um lugar de relevo, são apenas abordadas tendo em vista as relações, colaborações ou intercâmbios ao nível do cerimonial, dos músicos ou do repertório. A documentação que nos permitiu reconstituir a rede de espaços eclesiásticas com patrocínio real e também alguns aspectos da prática musical nas Capelas Reais fora de Lisboa (Queluz, Salvaterra, Vila Viçosa) fornece

¹⁵⁰ Um requerimento de Junho de 1761, onde Nicolao Ribeiro Passo Vedro solicita obras nas instalações no Seminário de Música da Patriarcal, diz explicitamente que Giovanni Giorgi foi professor daquela instituição: “ (...) devendo ser as ditas Aulas tres para os exercicios de Muzica que no dito Seminário se praticão como sempre forão desde ue João Jorge veyo a primeira vez para Mestre do mesmo Seminário”(P-Lant, Patriarcal Igreja e Fábrica, Mç. 6, doc. 53).

muito pouca informação acerca da actividade musical em Mafra antes de 1800, data em que a situação se altera e passamos a encontrar uma considerável riqueza de informação no Arquivo da Casa Real. São portanto os sete anos que medeiam o início do século XIX e a partida da família real para o Brasil em 1807 que permitem tentar reconstituir e caracterizar a actividade musical deste importante pólo do poder real e fazer o cruzamento com alguns elementos novos.

Mas antes disso importa sintetizar brevemente os dados mais importantes das décadas anteriores, os quais atestam que a explosão da actividade musical nos inícios do século XIX vinha sendo preparada e cimentada há muito tempo. Todas as fontes relevantes referem a existência ou a utilização de seis órgãos logo desde a Sagração da Basílica em Outubro de 1730. O relato que o mestre de cerimónias Fr. João de P. Joseph do Prado publicou em 1751 (*Monumento Sacro da Fabrica e Solemnissima Sagração da Basílica do Real Convento, que junto à Vila de Mafra dedicou a N. Senhora e Santo Antonio a Majestade Augusta do Maximo rey D. João V*) diz-nos claramente que o *Te Deum* foi acompanhado por seis órgãos. Tratava-se provalmente de órgãos portativos, três dos quais vindos de Roma (Cf. Doderer 2002: 92). No mesmo relato enumera-se a participação nas cerimónias de 26 cantores italianos, 22 cantores e seis organistas, para além do imponente séquito da Patriarcal e da corte. Há também uma referência curiosa à música dos carrilhões, encomendados em Antuérpia e Liège, que “tocam minuets e cantilenas”. Na década de 1740 vários autores portugueses e estrangeiros mencionam a existência dos seis órgãos, incluindo os relatos das Exéquias de D. João V, mas desconhecem-se outros dados sobre a natureza desses instrumentos.

A partir das observações de Giuseppe Baretta, datadas de 13 de Setembro de 1760 e que constam do *Diário* publicado em 1770 em Dublin (novamente editado em 1837 em italiano e na forma de colecção de cartas), conclui-se que o Rei D. José prosseguiu o investimento musical em Mafra através da construção ou da remodelação dos órgãos que confiou ao organeiro irlandês Eugene Nicholas Egan¹⁵¹. A iniciativa devia datar logo do início do seu reinado, uma vez que Baretta refere que o monarca solicitou os conselhos do

¹⁵¹ Doderer (2002: 97) defende que estes instrumentos vinham substituir os que anteriormente estavam instalados na Basílica e cuja qualidade não seria suficientemente satisfatória.

compositor David Perez e dos célebres *castrati* Cafarelli e Gizziello, contratados para actuar na Ópera do Tejo, sobre a escolha do mestre organeiro ¹⁵².

Em 1761 surge uma publicação reveladora de uma prática músico-litúrgica bem definida e regulamentada em torno dos seis instrumentos. Trata-se dos *Acompanhamentos de Missas, Sequencias, Hymnos e mais cantochão, que he uso e costume acompanharem os Orgaos da Real Basílica de Nossa Senhora, e Santo Antonio*, de Fr. José de Santo António ¹⁵³. Nele se define a intervenção dos órgãos em função da solenidade, do canto litúrgico, do acompanhamento ou da arte de “preludiar”. Menciona-se a sua função nas procissões dentro da Basílica e dão-se recomendações que têm em vista a acústica do local ou a colocação do coro. A intervenção de um único órgão até ao total dos seis tinha uma relação directa com o grau de importância dos serviços religiosos ao longo de todo o ano litúrgico, sendo fixada com grande pormenor. Trata-se por isso de uma fonte igualmente relevante para o estudo das práticas cerimoniais e performativas do ritual litúrgico da Basílica. O texto musical apresentado consta das melodias gregorianas que são tomadas como baixos, com cifras, sobre os quais o organista deve realizar a harmonização ¹⁵⁴.

A partir de meados da década de 1790 dá-se uma inversão no que diz respeito às instituições eclesiásticas mais importantes ao nível musical associadas ao poder real. Pouco depois de a Patriarcal se ter unido finalmente à Capela Real da Ajuda em 1792, retomando o ideal original de D. João V, outras Capelas Reais ganharam pouco tempo depois um novo impulso por acção do Príncipe Regente. O facto de a Real Barraca ter ardido em 1794 e se ter iniciado a construção do novo Palácio da Ajuda fez com que a corte passasse a usar mais outras residências, das quais se destaca Mafra e o Palácio da

¹⁵² A citação integral dos excertos das cartas de Baretto relativos a Mafra podem ler-se no artigo de Rui Vieira Nery “Música e dança na sociedade pombalina”, publicado na Revista *Adagio* (Centro Dramático de Évora, Fev./Maio, 1998), acompanhados por uma análise e comentário crítico detalhado. Doderer (Op. Cit.: 96-98) discute também e transcreve as informações fornecidas por Baretto e compara-as com outras fontes mais tardias. A questão é bastante complexa porque há várias fontes que divergem na descrição e caracterização dos instrumentos.

¹⁵³ Esta obra encontra-se disponível na Biblioteca Nacional Digital:<http://purl.pt/741/>. Fr. José de Santo António, pertencente à Ordem dos Capuchos, era organista, compositor e teórico musical. Em 1761 era examinador do Priorado do Crato e primeiro organista e mestre de música em Mafra. Um *Te Deum* da sua autoria foi interpretado na Capela Real da Ajuda a 31 de Dezembro de 1767, na tradicional cerimónia de acção de graças de fim de ano.

¹⁵⁴ Ver também o comentário a esta fonte em Doderer (2002: 98-99).

Bemposta — Queluz era já bastante utilizada no período anterior — o que levou à valorização do cerimonial e ao um investimento musical redobrado em torno delas. No entanto, o espaço da antiga Capela Real na Ajuda (que entretanto tinha passado a albergar a Patriarcal) não tinha sido afectado pelo incêndio. Este continuou a funcionar, mas simultaneamente afirmavam-se com redobrado vigor outras Capelas Reais, como é o caso da Bemposta e de Mafra.

Não foi portanto por acaso que a história dos órgãos ganhou contornos mais definidos precisamente a partir de 1792. As anotações num livro das obras inclui a indicação sistemática e pormenorizada das despesas realizadas entre 1792 e 1807 (Cf. Doderer, Op. Cit.). António Xavier Machado e Cerveira foi o responsável principal do projecto tendo recebido, entre Setembro de 1792 e Abril de 1807, 48\$000 por mês. A equipa incluía também marceneiros, escultores e douradores. Em 1793 são adquiridas madeiras do Brasil em grande quantidade, em 1796 dois teclados e 24 registos de tubos de fachada e em 1797-98 mais de 2100 tubos.

Os dois organeiros da Casa Real parecem ter feito intervenções constantes e contínuas durante esse período mas não trabalhavam no projecto a tempo inteiro já que na mesma época construíram vários outros instrumentos. Em Mafra Fontanes foi o responsável pelos instrumentos n.ºs 1, 3, e 5, respectivamente os órgãos do lado da Epístola, “S. Pedro de Alcântara” e “Santa Bárbara”, e Cerveira construiu os n.ºs 2, 4 e 6, ou seja o Órgão do lado do Evangelho, “Sacramento” e “Conceição”. Apesar de o conjunto só ter sido inaugurado oficialmente entre 1806 e 1807¹⁵⁵, alguns dos instrumentos já se podiam usar nos anos anteriores. Só assim se justifica o grande investimento na composição de novo repertório, na sua cópia ou ainda na elaboração de arranjos para vozes e órgão de obras originalmente destinadas a outros meios que se verifica na transição para o século XIX.

Foi também a partir dos anos 90 que começaram a surgir composições para dois a seis órgãos, sendo as obras mais antigas que se conhecem a Missa para dois solistas, coro e quatro órgãos, de João de Sousa Carvalho (1795), e a Missa de cantochão figurado para dois solistas, coro e quatro órgãos, de José Joaquim dos Santos (1800). Sousa Carvalho morreu em 1798 e José Joaquim dos Santos em 1801 pelo que será a geração posterior de

¹⁵⁵ O órgão do Sacramento, assinado por Machado e Cerveira, foi inaugurado em 1806 e os restantes em 1807. Nas décadas seguintes os instrumentos foram ainda objecto de várias outras intervenções por Machado e Cerveira e por outros organeiros. Ver Doderer (op. cit).

compositores a protagonizar a produção musical de características peculiares destinada a Mafra, na qual além do uso de múltiplos órgãos se excluem em geral as vozes agudas e se dá protagonismo aos tenores e baixos nas secções solísticas. Com algumas excepções (como por exemplo a de Fr. Bernardo José da Conceição, religioso Paulista), é a Patriarcal e as instituições anexas que irão ser a principal fonte do sistema produtivo da música sacra. Entre os autores de obras para Mafra encontramos um assinalável número de compositores, cantores e organistas da Patriarcal e da Capela da Bemposta, bem como vários mestres do Seminário da Patriarcal.

Depois de 1806 dá-se um enorme incremento de novas composições que se mantém até aos anos 30 do século XIX. Nas Bibliotecas de Mafra e de Vila Viçosa podemos encontrar obras para coro e vários órgãos da autoria de Antonio de Padua Puzzi (nomeado Mestre de Capela da Basílica de Mafra pelo Príncipe Regente em 1805 156), João José Baldi, Luciano Xavier dos Santos, José Palomino, Fr. Bernardo José da Conceição, Eleutério Franco Leal, Fortunato Mazziotti, António Leal Moreira (incluindo uma Sinfonia para seis órgãos), Marcos Portugal, Simão Portugal, Fr. José de Santa Rita Marques e Silva, António José Soares e Fr. João da Soledade, entre outros.

A crescente produção musical implicava o trabalho de vários copistas. Os mais activos eram Joaquim Casimiro da Silva, José Maria de Almeida, Isidoro Simoens Martins, Domingo Tibúrcio Gomes Castelão, Alexandre José Lidres e o próprio Antonio Puzzi. O preço por folha era o mesmo que se praticava na Capela Real: 200\$000 (Ver Capítulo II. 1.2.7.).

Em paralelo com a música nova houve a preocupação de incluir no repertório da Basílica as obras dos compositores de referência que faziam parte da tradição da Capela Real e da Patriarcal como é o caso do Ofício de Defunctos de Perez ou da Missa de *Requiem* de Jommelli, que foram adaptadas para versões com vários órgãos. Alguns destes arranjos guardam-se ainda na Biblioteca de Vila Viçosa, conforme se pode verificar no Catálogo elaborado por José Augusto Alegria, do qual transcrevemos alguns pequenos excertos ilustrativos:

¹⁵⁶ *P-Lant*, Casa Real, Lv. 933, p. 131v: “A Antonio Puzzi fez mercê o príncipe Regente Nosso Senhor de o nomear Mestre de Música da Real Basílica de Mafra em Novembro de 1805, com obrigação de ensinar aquela Arte, e de compôr todas as Peças de Muzica que se lhe determinar; vencendo em cada anno duzentos mil reis”.

Maço XV: *Responsoria a 4 con concerti in Nativitate Domine*, de **David Perez**. “São oito responsórios com papéis para as vozes, 9 ao todo, e duas partes para órgão, em cifra. Há mais 5 cadernos para outros tantos órgãos, com escrita realizada. Material muito usado.

Maço XX: *Officio de Defuntos* de **Perez**. São cinco cadernos correspondendo a 5 órgãos e levando cada um deles guião vocal. Não há partes separadas para as vozes.

Maço LXVI: *Missa dos Defunctos* do Snr. **Nicola Jomelli**. Accomodada para 4 orgaos pelo snr. Antonio Puzzi para a Real Basilica de Mafra. Anno de 1805 (partitura encadernada para 4 órgãos e 4 vozes graves).

Na Torre do Tombo, no Arquivo da Casa Real, encontramos também vários recibos relativos a cópias destas partituras.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3220, nº 16

1805

Rol da cópia que escrevi por ordem do Ill. Sr. João Diogo de Barros

66 folhas de cópia dos orgãos da Missa de Jommelli a 200 emporta 13200

Mais 10 folhas da partitura do 4º Responsório emporta 2000

5 Responsório 7 folhas são 1400

[Total]: 16600

P-Lant, Casa Real, Cx. 3222

1805

Rol do emporte da cópia que escrevi para o Officio de Defuntos de Perez para Mafra

O 1º órgão	Folhas 13	2600
O 2º órgão	13	2600
O 3º	10 21/14	2100
O 4º	9 21/14	1900
Partitura	3	600

Soma: 9800

Recebi da mão do Sr. Jozé Maria de Almeida a quantia acima declarada

Domingos Tiburcio Gomes Castelão

Rol da despeza que fiz com as copias de Muzica para a Real Basilica de Mafra

-Papel 5 mãos para a Partitura e Órgãos do Officio de Defuntos de Peres, a 550 reis cada huma mão	2750
-Carreto do dito e embarcação	360
-Tinta meia canada	200
-Goma graxa duas onças	160
-Meio quarteirão de penas	250
-E o moço que levou a Muzica a casa do Illmo. Sr. João Diogo de Barros e Carvalhosa	120
-Aluguel de hum cavallo para hir a Lisboa para determinar a cópia dos Responsórios para a	

festividade de São Francisco para a Real Basílica de Mafra	480
-Mais duas mãos de papel para continuar os ditos Responsórios, e Sinfonias que se handem copiar para a dita Basílica	1100
Soma: 5320	

Recebi a quantia acima a 13 de Julho de 1805
Jozé Maria de Almeida

Conforme se pode ver nesta última nota e em várias outras similares (incluindo o exemplo do Quadro seguinte) a distância entre Mafra e Lisboa colocava várias dificuldades práticas e aumentava as despesas. Dela se depreende também que os ensaios das novas obras eram feitos na Patriarcal.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3205

1803	
-Huma garrafa de tenta	200
- Goma graxa	240
- De porte do mosso que levava a Muzica a Lisboa para se copiar, tres caminhos	600
- Mais de hir a Rio Seco a caza do Puzzi	100
- Mais o mosso que levou a Muzica para a Patriarcal para a Prova	200

Soma: 1340
José Maria de Almeida

Os seis órgãos motivariam também composições puramente instrumentais (Sonatas e Sinfonias), tanto originais como arranjos, das quais se guardam alguns exemplos em Vila Viçosa (muitos deles infelizmente incompletos) da autoria de Fortunato Mazziotti, Marcos Portugal, João José Baldi, Fr. Manuel Elias, José Palomino ou António Puzzi. Entre as adaptações destacam-se as versões de Sinfonias de Haydn para seis órgãos e timbales.

Os efeitos de “Eco”, presentes em várias partituras e mencionadas em diversos recibos de copistas logo desde o início do século XIX, a intervenção de outros instrumentos ou a utilização das várias tribunas da Basílica para as vozes e instrumentos são aspectos a merecer uma investigação futura.

1805

Rol da Cópia que por manndo do Illmo. Sr. João Diogo de Barros tenho feito

Dos Ecos e das Sinfonias 19 folhas a 200 1800

Mais do Benedictus 12 folhas 2400

T: 6200

Antonio Puzzi

As descrições que referem a participação de outros instrumentos e a espacialização são contudo mais tardias do que o período de estudo relativo a este trabalho, como é o caso do relato que Eusébio Gomes faz nas suas *Memórias* (Ms. 8.037, *apud* Azevedo 1985:10) datado de 21 de Julho de 1825:

“Foi a Sollemne festa da Acção de Graças: A Missa foi do Baldi, e vieram muitos muzicos: parte do instrumental acompanhou a muzica nos 4 pulpitos da Egreja: no Orgão do Evangelho da Capella tinhace posto uma caixa de Eccos que também acompanhou a Muzica, e nas duas janelas ou tribunas Superiores aos lados do Senhor Christo por sima da Capella Mor, estiveram também Muzicos de eccos; o que tudo junto produziu um effeiro dislumbrante e admirável.”

Até ao início do século XIX subsiste muito pouca informação acerca da eventual participação de cantores da Capela Real e da Patriarcal nas cerimónias de Mafra. A correspondência da Rainha D. Mariana Victória para a sua família em Espanha menciona Mafra com muita frequência mas apenas dá conta das caçadas que a família real empreendia regularmente naquela região, sem nunca mencionar eventos musicais¹⁵⁷. As folhas de ordenados pagos pela Repartição do Particular relativas às décadas de 1780 e 1790 registam regularmente pagamentos a funcionários do Palácio e Convento de Mafra (guardas da tapada, guardiães das torres do convento, cirurgião, jardineiro), despesas com jornadas a Mafra ou com a limpeza do Palácio mas não mencionam pagamentos a músicos. É apenas a partir de 1800 que a referida documentação inclui progressivamente despesas musicais relativas a Mafra, geralmente com a cópia de música e a aquisição de repertório e de instrumentos quer no âmbito da música sacra quer da música profana. É

¹⁵⁷ Agradeço a Nuno Gonçalo Monteiro a cópia dos resumos das cartas de D. Mariana Victória posteriores a 1748 que não foram publicadas por Caetano Beirão (1936) e cujos originais se encontram no Arquivo Histórico Nacional de Madrid e no Arquivo Geral de Simancas.

neste contexto que encontramos recibos ¹⁵⁸ relativos à aquisição de uma harpa e das respectivas cordas ou de partituras de música para harpa, de Sinfonias de Wranitzky, de Quintetos de Hummel ou do *Stabat Mater* de Boccherini, vendidas pelos instrumentistas da Real Câmara João Baptista Waltman e João Baptista Weltim, que possuíam lojas de música em Lisboa. A aquisição de seis clavicórdios para Mafra em 1807 é também significativa, levando a pensar que se destinavam a ser usados pelos organistas no seu estudo em privado¹⁵⁹. Desde Fevereiro de 1807 a Repartição do Particular pagava também a avultada quantia de 2000\$000 mensais relativa à despesa com os órgãos.

Quanto aos cantores que interpretavam as obras sacras na Basílica, o cantochão e as secções corais ficariam certamente a cargo dos frades franciscanos. Quanto às partes solísticas uma boa parte das partituras revela-nos os seus intérpretes, pertencendo a maior parte deles à Patriarcal. Os nomes mais recorrentes são os seguintes:

António de Padua Puzzi: Baixo pertencente a uma das mais importantes famílias de cantores italianos ao serviço da corte. Filho do baixo Taddeo Puzzi, um dos mais elogiados cantores do tempo de D. José e dos inícios do reinado de D. Maria I, tinha entrado ao serviço da Capela Real em 1782. Era também compositor, tendo escrito várias obras para Mafra. D. João VI nomeou-o mestre da Capela Real de Mafra em 1805 tendo a seu cargo a supervisão da música destinada à Basílica.

Filipe Viotti: baixo italiano da Patriarcal, que viria a falecer em 1807; em 1787 tinha sido nomeado primeiro corista da Patriarcal.

João Mazziotti: tenor da Patriarcal admitido em 1806 com 20\$000 de ordenado mensal; foi aumentado com mais 10\$000 por mês no ano seguinte.

Domenico Patriossi: Baixo italiano contratado para a Patriarcal em 1804 com o ordenado de 50\$000 por mês; em Janeiro de 1807 seria também aumentado 10\$000.

António Pedro: Não é claro se se trata do Beneficiado António Pedro ou de António Pedro Gonçalves, admitido na Patriarcal em 1798 com 20\$000 mensais; em 1806 e 1807 é contemplado com aumentos de 5\$000.

João Pereira (Pe.): Baixo da Patriarcal. Em 1802 passou de cantor da Basílica a Capelão Cantor de música com mais 40\$000 por ano; em Novembro de 1805 foi nomeado regente do Coro da Basílica Patriarcal.

¹⁵⁸ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3237.

¹⁵⁹ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3239.

Os aumentos sucessivos de vencimento destes cantores num curto espaço de tempo levam a crer que se tratava de uma recompensa pelo trabalho adicional em Mafra.

Dada a distância entre Mafra e Lisboa os cantores da Patriarcal não residentes no Convento eram obrigados a passar temporadas na vila, o mesmo sucedendo com alguns compositores, quando se tratava de dirigir as suas próprias obras, conforme se pode depreender da seguinte anotação do copista Joaquim Casimiro da Silva em relação a Simão Portugal:

P-Lant, Casa Real, Cx. 3205

1803

Importa a cópia do salmo Beatus vir que o Sr. Simão Portugal compôs para ser cantado na Real Capela da Bemposta

11\$800

Encadernação da partitura \$500

T: 12\$350

Joaquim Casimiro da Silva

O dito, Simão Portugal, teve huma sege que gastou 1200 para a dita festa da R. capela da Bemposta e que por ordem, que recebeu de S. A. R. para hir passar 8 dias a **Mafra**, a fim de ensinar e derigir a Missa para o Dia de Santo António, lhe emportou a sege 14\$400
E por tudo 15\$600.

T: 27\$150

Simão Portugal

São correntes também as despesas com “alugueres de camas” como aconteceu em Maio de 1807, em que foram pagas 33 noites de estadia a Marcos Portugal, 54 a Patriossi e 44 a Maziotti ¹⁶⁰.

¹⁶⁰ *P-Lant, Casa Real, Cx. 3237.*

2.1.3. A Capela Real de Vila Viçosa

O monumental investimento em torno da Patriarcal e do complexo de Mafra não impediu que D. João V estivesse atento à antiga Capela do Paço de Vila Viçosa, a qual contava com uma herança musical de peso decorrente do período áureo em que esteve sob a alçada do avô do monarca, D. João IV. No âmbito da sua forte política centralizadora, o Rei Magnânimo procurou reformar a Capela de acordo com novas orientações cerimoniais e musicais, bem como dotá-la de novos meios.

Em 1716, época em que passou algum tempo em Vila Viçosa numa cura de repouso, mandou reformular os Estatutos do tempo de D. Teodósio II, iniciou a aquisição de novas alfaias litúrgicas, paramentos, peças de ourivesaria e de um órgão e financiou várias obras no edifício da Capela (Cf. Alegria 1983: 77 e ss). Alguns dos Capelães foram enviados para Mafra para fazerem estágios de alguns meses na prática do canto ¹⁶¹.

Um dos Mestres de Cerimónias da Patriarcal, o Pe. Vicente de Oliveira Durão, que se deslocou a Vila Viçosa em 1735 para orientar as cerimónias da Sagração do Altar Mor no final de uma fase das obras, viria a compilar um detalhado *Directorio para o bom governo do altar, e coro da Capella Real dos Passos de Villa Viçosa em o qual se descrevem com miudeza todas as Funçoens assim ordinarias como extraordinarias, que nella se costumam celebrar em todo o anno: tudo acomodado ao sitio da mesma Capella*. As palavras que escreve no Prefácio ilustram bem a acção de D. João V:

“Renovou a sobredita Capella não somente no material, mas tão bem lhe acrescentou número de Ministros de sorte que por este titulo mais parece uma lustrosa Cathedral que capela particular de huns Paços (...) E se para luzimento, e grandeza da Santa Igreja Patriarcal mandou escolher na fertilissima Itália as vozes mais sonoras e os compositores mais peritos (imitando com muita vantagem o maior dos Emperadores Francezes, que para instrução dos Eccleziasticos dos seus Reinos se contentou com alcançar do Papa Adriano quatro Cantores Romanos) já para esta Capela Real não teve necessidade de

¹⁶¹ Na sua *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa* (1983: 89), donde extraímos algumas das informações usadas neste capítulo, José Augusto Alegria refere uma Ordem de 1731 na qual se mandava ao Cabito que escolhesse dois capelães Cantores entre os melhores para estagiarem em Mafra pelo espaço de dois meses e meio a três. Advertiam também que não deveriam mandar nenhum dos que já tivessem estado em Mafra noutras ocasiões (como era o caso do cantor e organista Francisco Gil Barregão), o que indicia que esta era uma medida corrente naqueles anos.

estranhos, porque dentro dos proprios Reynos se acharam as vozes mais suaves, e os cantores mais destros, tão parecidos dos outros que com elles se equivocam” (Cf. Alegria 1983: 92)

Mesmo tratando-se de um texto elogioso do monarca perfeitamente enquadrado nos códigos do Antigo Regime, este depoimento é bem revelador do êxito da política musical do rei ou pelo menos das suas intenções, deixando transparecer a boa recepção em Vila Viçosa do modelo global da Capela Real. O louvor de Oliveira Durão aos músicos portugueses (“os cantores mais destros, tão parecidos dos outros que com elles se equivocam”) tem como modelo os cantores italianos, tendo implícito ao mesmo tempo que as medidas no campo do ensino (quer através do envio para Itália de bolseiros portugueses, quer do ensino do Seminário da Patriarcal) teriam já dado os seus frutos.

Nessa perspectiva, D. João V preocupou-se igualmente em proceder à remodelação do Colégio do Santos Reis Magos. A partir de 1735 passou este a contar com 16 colegiais (sendo admitidos nove alunos novos). A direcção foi entregue aos Jesuitas, mantendo-se porém as matérias musicais sob a orientação do mestre (Pe. Inocência de Sousa Mealha) e dos organistas (António Gomes Piteira e Manuel Loureiro de Mesquita) da Capela (Alegria 1983: 229-300). Vários alunos de Lisboa, como aconteceu em 1737, viriam também para Vila Viçosa a fim de frequentar o Colégio.

Com a morte de D. João V e a subida ao trono de D. José, a Capela de Vila Viçosa parece ter sido progressivamente descurada. José Augusto Alegria defende esta opinião com veemência baseada em factos como os sucessivos salários em atraso e os problemas de disciplina. No entanto, a suposição deste investigador parte também da escassez de documentação para esse período, que nos priva de um quadro mais claro sobre o funcionamento da instituição nessa época. O repertório musical usado na Capela de Vila Viçosa em meados do século XVIII seria porém um auxiliar precioso para a Capela Real e para a Patriarcal logo a seguir ao Terramoto como atesta a correspondência trocada entre Diogo de Mendonça Corte Real e o Reitor do Colégio Alexandre Delgado Janeiro (como se viu no Cap. I.1.3.1.).

De 1733 a 1763 foi Mestre de Capela o Pe. Inocência de Sousa Mealha, acumulando o cargo com o de mestre do Colégio dos Reis e tendo sido portanto professor de João de Sousa Carvalho. Segundo o *Dicionário* de Jozé Mazza, o Pe. Mealha compôs

“quase todo o saltério de David e muitas muzicas para a Quaresma” mas nenhuma destas obras parece ter sobrevivido. Depois da sua morte foi substituído por dois capelães: Luís José Laureano, natural de Borba, e Jerónimo José Dourado, oriundo de Évora (Cf. Alegria: 172-173).

A Capela de Vila Viçosa voltou a congregar as atenções da corte depois da subida ao trono de D. Maria I. A soberana preocupou-se de imediato com a regularização dos salários em atraso ¹⁶², com a disciplina e o incremento da qualidade das cerimónias. Por Decreto de 19 de Outubro de 1779, a Rainha dava ordens aos Tesoureiro do Erário Régio que “pello cofre das comendas vagas entregue em cada hum anno” ao Tesoureiro de Vila Viçosa “cinco contos, quinhentos e cinquenta mil reis, para com esta importância se conservar o aumento do Choro, mayor perfeição, e grandeza do Culto Divino, que lhe estabeleceo o Senhor Rey D. João Quinto, e que foy continuado por El Rey meu Senhor e Pay...” (Cf. Alegria 1983: 105). São também numerosos os Avisos que têm a ver com o restabelecimento e a obediência aos Estatutos e a troca de correspondência sobre questões relativas ao cerimonial, à organização interna e à disciplina. Mais uma vez estas medidas se inserem numa política de maior âmbito que deu lugar na década de oitenta à sistematização dos Estatutos, do cerimonial e de aspectos administrativos da Capela Real, da Patriarcal e da Basílica de Santa Maria.

No seu livro sobre a Capela e o Colégio de Vila Viçosa, José Augusto Alegria não faz nenhuma referência à participação de cantores italianos da Patriarcal e da Capela Real nas cerimónias musicais de Vila Viçosa. No entanto, a documentação do Arquivo da Casa Real revela algumas dessas colaborações durante o reinado de D. Maria I. No mês de Dezembro de 1777 dois dos mais importantes cantores da Capela Real, o contralto Ansano Ferracuti e o tenor Luigi Torriani, estiveram em Vila Viçosa com a finalidade, entre outras, de cantar na Festa de Nossa Senhora da Conceição, tendo na mesma altura sido enviado um cravo de Lisboa para o Alentejo. O moço que acompanhou o instrumento recebeu 1\$200¹⁶³.

¹⁶² Segundo Alegria (1983: 101) o pessoal da Capela não recebia desde 1769 e os ordenados da década de 1766 a 1776 só poderam começar a ser pagos em 1790. A dívida totalizava a avultada soma de 36 149\$505.

¹⁶³ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3107.

A tradição mantém-se no ano seguinte. Em Dezembro de 1778 três cantores da Capela Real (Taddeu Puzzi, Policarpo da Silva, Ansano Ferracuti) e um da Patriarcal (João Gelati) deslocam-se a Vila Viçosa para cantar na Festa de Nossa Senhora da Conceição. Estiveram fora de Lisboa 11 dias (de 3 a 13 de Dezembro) recebendo ajudas de custo (“Comedorias”) no valor de 1600 reis por dia ¹⁶⁴.

O cantor da Patriarcal Lourenço Maruzzi passou a residir em Vila Viçosa a partir de Dezembro de 1777, recebendo 800 reis de ajudas de custo por dia ¹⁶⁵, metade do que receberam os seus colegas da Capela Real (Torriani e Ferracuti), que usufruíram de 1600 reis diários. As suas funções em Vila Viçosa não estão completamente esclarecidas mas é possível que fosse mestre no Colégio já que uma das notas de despesa, relativa a Fevereiro de 1778, dá conta “da comedoria de 53 dias que venceu Lourença Maruzzi no Seminário de Vila Viçosa athe ao fim de Janeiro próximo passado a rezão de 800 reis - 42\$400” ¹⁶⁶. Em Lisboa, era o seu cunhado Agostinho Roque ¹⁶⁷ (baixo da Patriarcal) que recebia por procuração de dois em dois meses as ajudas de custo destinadas a Maruzzi (48\$000). Estes pagamentos aparecem até 1781 ¹⁶⁸. Nesse ano era nomeado Mestre de Solfa do Colégio o compositor Joaquim Cordeiro Galão ¹⁶⁹ (que viria também a assumir a funções de Mestre de Capela em 1790 e que foi autor de uma produção musical de

¹⁶⁴ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3110.

¹⁶⁵ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3105.

¹⁶⁶ *P-Lant*, Casa Real, Livro 504.

¹⁶⁷ Ao contrário de tantos músicos portugueses que nesta época italianizavam os nomes, sucedeu o contrário com o cantor italiano Agostino Rocchi, cujo nome aparece quase sempre traduzido para Agostinho Roque na documentação.

¹⁶⁸ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3117.

¹⁶⁹ Nascido no Vimieiro, Joaquim Cordeiro Galão foi baptizado a 9 de Junho de 1762. Estudou no Colégio dos Reis e em 1780 foi nomeado acólito do Coro. Pouco depois de ter sido nomeado Mestre de Capela (em 1790) pediu dispensa do Coro Capitular atendendo ao muito trabalho “de ensinar os Collegiais a Muzica, Contraponto e tocar Cravo, e cuidar dos instrumentos”. Mantiveram-lhe contudo a obrigação e ir à estante sempre que houvesse canto de órgão, ocasiões “onde se faz preciso para a regencia da Muzica”. Em 1791 pediu um auxiliar para “reger o Canto de Estante e suprir as faltas do mestre de Capella.” O ajudante passou a ser Joaquim Cordeiro Reboxo. Em 1795 solicitou um aumento de ordenado passando a ganhar 40\$000 fora a moradia (10\$000) e um moio de trigo por ano. Exerceu o cargo 25 anos (Alegria: 173-174). As suas obras musicais podem encontrar-se em vários arquivos portugueses. Parece ter sido uma pessoa de temperamento difícil e que queria concentrar o poder nas suas mãos a avaliar pelos episódios que José Augusto Alegria relata a partir das fontes de arquivo.

dimensões consideráveis), sendo provável que tenha substituído Lourenço Maruzzi no cargo ¹⁷⁰.

As numerosas partituras da segunda metade do século XVIII que se guardam no Arquivo do Paço Ducal de Vila Viçosa indiciam uma grande partilha de repertório com as instituições lisboetas, contendo obras da autoria da maior parte dos compositores ligados à Capela Real e à Patriarcal. Todavia, as fontes que testemunham explicitamente essa partilha são escassas. Um exemplo (que citamos também no Cap. I.2.1.1. dedicado à Capela da Bemposta) é a nota de despesa com a cópia e composição de música (por José Joaquim dos Santos, António Leal Moreira e Gregório da Silva Henriques, este último responsável pelo cantochão) para a Festa Coração de Jesus. Este documento que se guarda no Arquivo da Casa Real ¹⁷¹ explicita que estas se destinavam à Igreja Patriarcal, à Capela Real de Nossa Senhora da Ajuda, à Basílica de Santa Maria, à Real Capela da Bemposta, à Real Capela Ducal de Vila Viçosa e às Igrejas Colegiadas do Crato e da Sertã.

Um dos pontos altos do cerimonial litúrgico-musical em Vila Viçosa foi a Jornada de Maio de 1785 com vista à dupla aliança matrimonial que envolvia o casamento do Príncipe D. João com D. Carlota Joaquina e de D. Mariana Victoria com o Infante D. Gabriel e que como não poderia deixar de ser envolveu a participação de cantores da Capela Real e da Patriarcal, bem como uma selecção de instrumentistas da orquestra da Real Câmara, para além do compositor João Cordeiro da Silva.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3139

Mayo 1785

Folhas das Comedorias dos Muzicos que vem à prezente Jornada de Villa Viçosa; e vencem desde o primeiro em que partirão de Lisboa, athe sette do prezente Mez de Mayo tudo inclusive, que são sette dias.

João Cordeiro da Silva [compositor]	7 dias a 1600	11\$200
Fedele Venturi [soprano]	7 ditos	11\$200
Ansano Ferracuti [contralto]	“	11\$200
Vicente Marini [soprano]	“	11\$200

¹⁷⁰ Lourenço [Lorenzo] Maruzzi faleceu a 3 de Dezembro de 1785. No ano anterior, em Maio de 1784, encontrava-se entre os cantores da Patriarcal e da Capela Real que participaram na Romaria da Nossa Senhora do Cabo. A certidão de óbito, solicitada por Agostinho Roque e por sua mulher, Gertrudes Roque, refere que o “Muzico da Patriarcal” Lourenço Maruzzi foi vítima de uma apoplexia, era natural de Roma, solteiro e morreu na freguesia de S. Mamede, tendo sido sepultado no Convento dos Barbadinhos Italianos a Santa Apolónia. *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 22, Doc. 114.

¹⁷¹ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3108.

Jozé Mazza [vl]	7 ditos a 1200	8\$400
Carlos Prints [vl]	“	8\$400
João António Prints [vl]	“	8\$400
Ignacio Xavier Felner [vl]	“	8\$400
João Baptista André [vlc]	“	8\$400
António Bento da Costa [vla]	“	8\$400
João Heredia [ob]	“	8\$400
António Heredia [ob]	“	8\$400
Nicola Lo Forte [clno]	“	8\$400
Epifanio Lo Forte [clno]	“	8\$400
Mathias Bostem [cravo]	“	8\$400
Total: 137\$200		

Posteriormente juntaram-se a esta lista o baixo Agostinho Roque e o tenor Policarpo da Silva (recebendo 14\$400 cada um). Na década de 1780 encontramos no Arquivo da Casa Real outras referências e despesas com jornadas a Vila Viçosa mas que não fornecem referências à música.

Depois de assumir as funções de Príncipe Regente, o futuro D. João VI mostrou também bastante interesse pela Capela de Vila Viçosa. Em 1800 instituiu novas rendas, aumentou os salários e acrescentou também o rendimento do Colégio com mais 600\$000 por ano, atribuindo aos Reitores o vencimento de 120\$000 a pagar pelo Almojarifado de Vila Viçosa (Alegria 1983: 289). Em 1803, ano em que dotou de consideráveis regalias financeiras e ampliou o número de músicos ao serviço da Capela da Bemposta, D. João mandou proceder à Reforma desta Capela por Decreto de 18 de Março. As mudanças implicavam alguma economia mas foram orientadas no sentido de privilegiar a componente musical. O número de Capelães foi reduzido para dezasseis, o dos Acólitos para dez e o dos Beneficiados, organistas e cantores passaria a ser regulado pelas rendas dos lugares das capelanias vagas e pelas que fossem vagando (idem: 111-112). Ou seja, do total das rendas dos lugares extintos deveriam sair os ordenados dos Beneficiados, dos organistas e dos cantores. Os ordenados dos Capelães passaram a ser de 100\$000 (metade do que recebiam os Capelães da Patriarcal) por ano e os dos cantores de 80\$000, uma soma inferior à dos cantores portugueses (que recebiam os salários mais baixos na Patriarcal) e também menor que o vencimento dos Cantores melhor pagos da Capela da Bemposta na mesma época (os quais recebiam entre 120\$000 e 240\$000).

Para supervisionar as reformas foi nomeado, por Aviso de 12 de Junho de 1804, o Capelão Manuel Ferreira (autor do projecto) com o título de Inspector da Real Capela de Vila Viçosa. Parece-se seguir-se aqui o modelo que se praticava na corte, onde desde há várias décadas havia um Inspector responsável por todos os músicos. Foram ainda dadas directrizes para que se seguisse o mesmo calendário e cerimonial praticado nas restantes Capelas Reais: “a pratica das Reaes Capellas da Ajuda, Queluz e Bemposta seria a regra das Festas, que se devem fazer na Real Capella de Villa Viçosa, como também para as Pessoas, a quem se deve dar assento ou lugar no Coro” (Cf. Alegria 1983: 112). A preocupação em incrementar o prestígio da Capela de Vila Viçosa traduz-se também, por exemplo, na atribuição do título de Cavaleiros da Ordem de Cristo aos Capelães em 1806 e nas obras de remodelação efectuadas na Capela do Paço nesse mesmo ano sob a orientação do arquitecto Costa e Silva. A melhoria das condições da prática musical faziam parte do plano. Em 1807, o organeiro António Xavier Machado e Cerveira terá partido para Vila Viçosa para “armar a caixa do órgão entalhado por António Ângelo na sequência da conclusão do coreto dos músicos” (Guedes 2003: 20-35; *apud* Teixeira 2007).

2.1.4. A Basílica de Santa Maria

A elevação da Capela Real e da sua respectiva Colegiada de São Tomé a Igreja Metropolitana e Patriarcal em 1716, concedida a D. João V pelo Papa Clemente IX, teve como consequência a perda de privilégios, poder e prestígio da antiga Sé de Lisboa em favor do Patriarcado. Nessa ocasião foram criadas duas dioceses em Lisboa. A cidade foi dividida e repartiu-se o território diocesano e bispados sufragâneos. A zona antiga da cidade com o castelo e o subúrbio do lado nascente passou a pertencer ao arcebispado de Lisboa oriental, que mantinha a antiga Sé. À diocese de Lisboa ocidental (ou seja, à Patriarcal) caberia o subúrbio poente, a chamada “Lisboa nova”¹⁷². D. Tomás de Almeida foi nomeado Patriarca mas o arcebispado oriental, que se encontrava vago por morte do seu último titular (D. João de Sousa), nunca foi provido, continuando a ser governado pelo cabido.

De acordo com o Códice 11103 (p. 1v-2) da secção de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal, os “Ministros que serviam na dita Igreja em quanto foi Cathedral dos Arcebispos de Lisboa” eram os seguintes:

- Deão
- Chantre
- Arceidiago de Lisboa
- Thesoureiro Mor
- Arceidiago de Santarém
- Mestre de Escola
- Arceidiago da 3ª cadeira
- Arcipreste
- 20 Cónegos, com renda cada hum de um conto de reis, entrando neste número o Cónego que chamavam de Mafra
- Quatro meios Cónegos
- Doze Quartanarios
- Dez Bacharéis, cada hum com 160\$000 reis de renda
- Seis Capelães do Arcebispo D. Miguel de Castro, com obrigação de Coro e de Canto de Órgão e de 26 Missas somente por mez cada capelão; tem cada hum deles 148\$440.
- Dous Capelães do Cónego Doutoral João de Azevedo, com as mesmas obrigações, tem cada hum 158\$750.
- Hum Sub-Chantre, com 200\$000 reis de renda.
- Hum Altaneiro com a mesma renda.
- Quatorze Moços de Coro
- Hum Porteiro

¹⁷² Sobre os contornos da divisão das duas dioceses ver a entrada “Lisboa” no *Dicionário de História da Igreja em Portugal* (dir. de Carlos Moreira Azevedo; coord. Ana Maria Jorge e outros). Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, p. 105.

- Hum Porteiro da Massa
- Hum Meirinho
- Hum Sub-Thesoureiro da Sacristia, com dous Moços assistentes

Depois de 1716 manteve-se esta estrutura durante alguns anos “sem outra inovação que a do território”, mas a divisão da cidade e da diocese causaria uma cisão artificial na administração pública e eclesiástica difícil de sustentar por muito tempo. Por outro lado, a ambição de D. João V de dotar a sua Capela Real (agora Patriarcal) do máximo poder e esplendor conduziu a uma nova etapa deste processo. Com a Bula *Salvatoris nostri Mater*, de 13 de Dezembro de 1740, o Papa Bento XIV incorporou o arcebispado Oriental no Patriarcado, com sede na antiga Capela Real, assumindo o Patriarca D. Tomás de Almeida (Capelão Mor do Rei) o governo de todo o território. Em 14 de Julho do ano seguinte (com a bula *Ea quae providentiae nostrae*) o mesmo Pontífice extinguiu o cabido da antiga Catedral e erigiu o templo em Basílica com o novo nome honorário de Santa Maria e novos dignitários apresentados pelo rei e sujeitos ao Patriarca.

D. Tomás de Almeida executou esta bula por sentença de 11 de Setembro de 1741, mas esta só foi notificada aos capitulares da nova Basílica de Santa Maria em 23 de Outubro de 1742. Segundo João Baptista de Castro (1763: 337), para os compensar do prejuízo D. João V condecorou “as dignidades e cónegos com o hábito de Cristo, os meios cónegos com o de Santiago, os quartanários com o de Avis, e assinou-lhes tenças proporcionadas à sua grandeza, que seriam pagas mensalmente pelo Thesoureiro da Casa da Moeda e na sua falta pela Thesouraria da Alfândega do Tabaco”¹⁷³. Serviram no Coro pela última vez na Hora Nona de 17 de Novembro de 1742 (Cf. Oliveira 1950: 2v). No dia seguinte, a partir do Ofício de Vésperas, a Basílica de Santa Maria começou a funcionar com novos Ministros, cujos cargos e vencimentos são descritos por João Baptista de Castro (1763: 342-343) e pelo já referido Cód. 11103 (p. 3) no capítulo “Origem da Sé de Lisboa, hoje Basílica de Santa Maria Mayor”.

¹⁷³ Este processo é sintetizado pelo Pe. Miguel de Oliveira (1950: 10).

Ministros e Músicos da Basílica de Santa Maria nomeados em 1742

Cargos	Observações	Vencimento Anual
1 Presidente	“Com hábitos Preláticos e uso de Pontifical, cujo lugar não tem collação e se intitula Officio o qual foi concedido pelo mesmo papa Benedicto XIV em Bula de <i>Motu proprio</i> dada em Roma aos 17 de Agosto de 1754”	“Huma Conezia que o Papa Benedicto XIV suprimiu e lhe aplicou”
27 Cónegos		800\$000 (cada um)
20 Beneficiados		400\$000 “ “
18 Clérigos Beneficiados		200\$000 “ “
10 Padres Bacharéis		100\$000 + benesses fúnebres
6 Padres Capelães	“Providos em seis capelas instituídas pelo Arcebispo D. Miguel de Castro, com obrigação de coro e canto de órgão.”	148\$440
2 Padres Capelães	“Providos em duas capelas providas pelo Cónego Doutral João de Azevedo, com as mesmas obrigações”	158\$750
4 Padres Capelães	“Providos em quatro capelas instituídas por Antonio Gonçalves Prego, com obrigação de coro”	120\$000
6 Moços de Coro “do Número”	“Que vulgarmente se chamão Meninos do Coro”	30\$000 (o mais antigo) 26\$000 (cada um dos restantes)
8 Moços ou Meninos de Coro “Extranumerários”		18\$000
2 Mestres de Cerimónias		20\$000 (1º MC) 6\$000 (2º MC)
6 Contraltos		120\$000 (a dois) 80\$000 (a outros dois) 82\$000 50\$000
3 Tenores		120\$000 (a dois) 100\$000
3 Contrabaixos		100\$000
2 Organistas		80\$000 + 2 moios de trigo 60\$000 + 1 moio de trigo
1 Mestre de Música		100\$000 + 2 moios de trigo
1 Mestre da Classe de Solfa		50\$000
3 Cursores ou Custódios do Coro		Sem ordenado estabelecido

A administração dos bens da Igreja, da sua fábrica e sacristia incluía ainda vários outros cargos, entre os quais três camarários, secretário, porteiro, escrivão, vedor, tesoureiros, altaneiro, sineiro, armador, mestre de latim, cura (reitor), prioste, etc. Como

seria de esperar, em todos os casos os vencimentos são substancialmente inferiores aos da Patriarcal.

No plano musical este organograma é bastante mais detalhado do que a anterior lista de Ministros correspondente à época em que a Basílica de Santa Maria era catedral do arcebispado de Lisboa, levando a crer que anteriormente a música polifónica ficaria a cargo dos Capelães Cantores e de Meninos de Coro em vez de cantores profissionais laicos. Aos Meninos de Coro cabia a voz de soprano (*tiple*), ficando as restantes (incluindo os contraltos) a cargo dos cantores adultos. Ao contrário do que acontecia na Patriarcal, que tomou Roma e a Capela Papal como modelo supremo, os cantores castrados nunca fizeram parte dos quadros da Basílica de Santa Maria, que até ao século XIX continuou a investir na formação dos jovens cantores locais através da escola de música que lhe estava associada, independente do Seminário da Patriarcal ¹⁷⁴. No entanto, face às lacunas da documentação, ao espaço temporal que medeia as fontes conhecidas e ao facto de muitas informações serem transmitidas em segunda mão, não é possível afirmar com segurança até que ponto o novo estatuto de basílica determinou ou não um diferente investimento na componente musical.

O Terramoto de 1755 causou grandes danos à Basílica de Santa Maria. João Baptista de Castro (1763: 348) conta-nos que “com o seu impulso extraordinário caiu a cúpula, e fábrica exterior do Zimbório sobre a nave do meyo da Igreja, e rompendo-se-lhe a sua fortíssima abóbada veio descançar no plano da mesma nave.” Caiu também “a torre do lado do mar em que estava o Relógio a qual com alguns sinos se fez em pedaços”, ficou destruída a maior parte do recheio da igreja, incluindo “o magnífico órgão”, e o que não ficou inutilizado com a ruína ardeu no incêndio que se seguiu. Morreram alguns dos eclesiásticos e vários meninos de coro.

Os sobreviventes deram assim que possível curso aos serviços litúrgicos, recolhendo-se primeiro numa ermida no Cardal da Graça, onde rezaram apenas um dia, e transitando nos sete dias seguintes para uma barraca de localização não conhecida. Passaram depois para a Igreja do Senhor Jesus da Boa Morte, onde se armou a

¹⁷⁴ Sobre a escola de música associada à Basílica de Santa Maria e a organização dos Meninos de Coro ver Joseph Scherpereel (2003: 35-52).

Quadratura a 21 de Dezezembro 1755, mas um novo abalo de terra conduziu-os à Barraca da Freguesia de São José que lhes serviu de templo improvisado desde o dia 24 de Dezezembro de 1755 até 16 de Julho de 1757 (Castro 1763: 349-350). Nesse dia passaram para a Igreja do Menino Deos ¹⁷⁵ e em 2 de Maio de 1760 transferiram-se para a Igreja de São Roque ¹⁷⁶.

O relato de Fr. Cláudio da Conceição (1829, Tomo XIII: 130-131) não coincide exactamente com o de Baptista de Castro uma vez que menciona também os Avisos de 28 de Novembro e 1 de Dezembro, onde se solicita “ao Cardeal Patriarcha para passar as ordens necessarias para na Igreja do Beato Antonio [Igreja de S. Bento de Xabregas, também conhecida como Igreja do Convento dos Conegos Seculares de S. João Evangelista] se restabelecerem os Officios Divinos da Basilica de Sancta Maria, e se socorrerem por via de Empréstimos os Ministros da mesma Basilica.” Só regressariam ao edificio da antiga Sé (entretanto reconstruído) nas Vésperas de Natal de 1781 ¹⁷⁷.

Os Capelães e outros Ministros da Basilica de Santa Maria sentiam-se em desvantagem em relação aos seus colegas da Patriarcal por não terem as mesmas regalias (nomeadamente os chamados “Dias de Estatuto”). Ao longo da década de 1780 fizeram por isso várias reclamações junto da Congregação Camarária da Patriarcal, de que é exemplo a exposição feita em 1786 pelo Cónego Apontador da primeira turma, Joaquim

¹⁷⁵ No Tomo XIII do *Gabinete Histórico* (p. 129-130), Frei Cláudio da Conceição diz-nos que “Continuando as mesmas providencias, foi hum Aviso de 22 de Novembro [de 1756] para o Cardeal Patriarcha, participando-lhe o parecer de Sua Majestade sobre se restabelecer na Igreja do Menino Deos a Basilica de Sancta Maria, e se socorrerem os Ministros della, por via de Empréstimo, pelo Cofre da Fabrica da Sancta Igreja Patriarchal.”

¹⁷⁶ *P-Lant*, Ministério do Reino, *Registo de Ordens expedidas ao Capelão Mor*, Lv. 101, p. 26 (ordem assinada por Francisco Xavier de Mend. Furtado). No Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa há também um Aviso Régio datado de 2 de Maio de 1760 onde se determina que a Basilica de Santa Maria passe para a Igreja de São Roque.

¹⁷⁷ “A Rainha Nossa Senhora he servida prestar o seu Real concelho e consentimento, para que V. Ema. ordene que desde as primeiras Vésperas do Natal do presente anno, em que por determinação de Sua Majestade, se hão-se prosseguir os officios na Basilica de Santa Maria na Igreja renovada; se continue também o serviço do Coro na forma estabelecida pelo Senhor Rey D. João V Augustissimo Fundador da mesma Basilica, enquanto se não mandar o contrário: Com declaração porém que o Monsenhor Presidente deverá rezidir e satisfazer as obrigações do seu officio segundo o regimento o Regimento que lhe prescreveu o Emnmo. Cardeal Patriarca Manoel (...) [Na Tabela das funções] se acrescentarão aos dias de segunda ordem as Festas do Santissimo Coração de Jesus, e São Francisco de Borja; aos de terceira Ordem o Aniversário do Senhor Rey D. João V, e aos de quarta ordem a Festa do Santissimo Sacramento concedida pelo Santo padre Pio VI para o dia vinte e quatro de Março. (...) 22 de Dezembro de 1781, Visconde de Vila Nova de Cerveira” (*P-Lpa*, Avisos Régios, 1781).

Xavier Henriques de Almeida, que se encontra na colecção de Avisos Régios do Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa.

Este desconforto teria contribuído para que D. Maria I resolvesse dotar a Basílica de Santa Maria de novos Estatutos, que viriam a ser publicados em 1788 (*Estatutos da Basílica de Santa Maria*, Lisboa: na Regia Officina Typografica, ver ANEXO A.6.) e de um novo Regulamento administrativo (*Regimento para a Administração e Distribuição da Fazenda da Basílica Patriarcal de Sancta Maria*¹⁷⁸). No entanto, há que entender esta medida num contexto mais amplo de regulamentação das instituições eclesiásticas ligadas ao poder real que conduziu igualmente à publicação na década de 1780 de novos estatutos para a Patriarcal e para os Capelães Cantores e à inclusão de aditamentos às *Constituições p^a governo do Coro dos Muzicos da Cappella Real e Patriarcal* (estas manuscritas)¹⁷⁹.

À semelhança do seu avô, D. João V, D. Maria I preocupou-se em uniformizar e regulamentar a actividade litúrgica como instrumento do poder Absoluto, o que implicava também uma política centralizadora no domínio administrativo. Assim, um decreto de 28 de Maio de 1788 determina que “todas as couzas que pertencerem à conservação dos Privilégios, Regalias, Bens, direitos e rendas da Bazílica Patriarcal de Santa Maria, devem ser tratadas, processadas no Juízo da Coroa da Casa da Suplicação”¹⁸⁰. Quatro anos depois, uma Carta Régia do Príncipe Regente (Queluz, 24 de Maio de 1792) refere que a administração dos bens e rendas da Basílica de Santa Maria, “até agora encarregada aos Cónegos Camarários da mesma Basílica” causava muitas “diferenças e discussões”, comunicando a intenção de “unir e connexar à Congregação Camarária da Santa Igreja Patriarcal, Provincialmente, a Administração e Arrecadação de todos os Bens e

¹⁷⁸ *Regimento para a Administração e distribuição da Fazenda da Basílica Patriarcal de Sancta Maria, que de conselho, e consentimento, da Rainha Fidelissima D. Maria I Nossa Senhora ordenou Joseph Principal Primario Patriarcha eleito de Lisboa e Vigario capitular sede vacante, etc., etc. Lisboa Anno de 1788.* O exemplar existente na Biblioteca Nacional de Portugal é uma reedição de 1823 publicada na Typografia de Antonio Rodrigues Galhardo.

¹⁷⁹ *Estatutos da Santa Basílica Patriarcal de Lisboa* [1788]. Lisboa: Tipografia Manuel Pedro de Lacerda, Impressor da Santa Igreja Patriarcal, 1814.

Estatutos dos Padres Capelães Cantores. Lisboa: na Officina Patriarcal, 1788.

Constituições p^a governo do Coro dos Muzicos da Cappella Real e Patriarcal já approvadas, e autorizadas do Fedelissimo Rey o Sr. D. José I e confirmadas também da sempre Augusta Nossa Fedelissima Soberana Reinante a Sra. D. Maria I, as quaes se exporão no Coro p^a lembrança de todos, athé Sua Real Magestade não ordenar o contrário [manuscritas] P-La 54-XI-37 n^o195.

¹⁸⁰ P-Ln, Pba 463.

Rendas da dita Basílica de Santa Maria”¹⁸¹. Determinou, por último, que o Cofre da Basílica fosse transferido para o Erário Régio à semelhança do que acontecia com a Patriarcal.

“Tomando porém em consideração que a arrecadação das rendas da Santa Igreja Patriarcal se faz pelo Erário Régio, aonde se acha o seu respectivo Cofre, com a melhor ordem, e notória utilidade da Fazenda da mesma Patriarcal, sendo nas Rendas da Basílica de Santa Maria da mesma qualidade e natureza, houve por bem ordenar que cofre da mesma Basílica fosse também removido para o Real Erário e que elle mesmo se fizesse a Arrecadação de todas as Rendas da Basílica bem assim e do mesmo modo que se pratica com as da Patriarcal, recolhendo separadamente huns e outros Rendimentos no seu respectivo Cofre.” (...) Palácio de Queluz em 31 de Agosto de 1792 = Com a rubrica do Príncipe Regente Nosso Senhor = Cumpra-se e Registe-se. Sítio da Porcalhota, 6 de Setembro de 1792 = Com a Rubrica do Exmo. Marquez Presidente do Real Erário”¹⁸²

Organização interna dos Ministros e Músicos da Basílica de Santa Maria

Os *Estatutos* publicados em 1788 na Regia Officina Typografica vinham substituir as Leis dos Patriarcas D. Tomás de Almeida (17 de Novembro de 1742), D. José Manoel (14 de Dezembro de 1754) e D. Francisco de Saldanha (22 de Julho de 1761). No primeiro artigo do documento lê-se que o Presidente da Basílica podia ser um dos Prelados Presbíteros da Patriarcal ou qualquer outro Presbítero secular como se declarava na Bula da criação. No primeiro caso era obrigado a “residir” na Patriarcal num considerável número de dias do calendário litúrgico (ver *Estatutos*, ANEXO A.6.), tendo que prestar contas ao Apontador da sua respectiva hierarquia naquela instituição. Se o Presidente fosse outro qualquer Presbítero teria a residência na Basílica de Santa Maria e os mesmos “Dias de Estatuto que têm os Cónegos de que é Presidente”, sendo obrigado a celebrar “todos os Offícios, Missas e mais Funções declaradas”.

O Presidente da Basílica de Santa Maria era o principal responsável pela instituição nos planos administrativo e litúrgico, o que implicava que zelasse também pelo bom desempenho musical. Entre as suas incumbências estava a de vigiar os Músicos, “para que não faltem ao serviço da Igreja para irem às festas em que tem maior

¹⁸¹ *P-Ln*, Pba 464: 175. Existe uma cópia desta carta nos fls. 190-190v do mesmo Códice (Pba 464) e ainda uma Carta do Patriarca Josephus II sobre o mesmo assunto (fl. 191-191v).

¹⁸² *P-Ln*, Pba 464, fl. 174-174v.

interesse” e os Meninos de Coro “para que não faltem às suas obrigações, tantos as aulas de Música e Gramática como ao serviço da Igreja”.

Os Cónegos, Beneficiados e Clérigos Beneficiados dividiam-se em duas turmas que assistiam aos serviços litúrgicos em semanas alternadas, mas todos deviam estar presentes nas funções mais solenes, mencionadas na tabela das páginas 7 a 10 dos Estatutos. Esta contabilizava 111 dias ou funções: três de “primeira ordem”, 21 de “segunda ordem”, 41 de terceira e 46 de quarta.

Tal como acontecia na Patriarcal e na Capela Real, estavam sujeitos a um sistema de multas por faltas, atrasos e problemas de disciplina, contabilizadas em pontos. Os Cónegos descontavam 100 réis por ponto, os Beneficiados 40 e os Clérigos Beneficiados 20. As multas oscilavam entre os 32 pontos se faltassem à Procissão do Corpo de Deus e um ou dois pontos se não comparecessem às Horas Menores dos dias de Quarta Ordem ou Comuns. Estavam isentos de multas no caso de enfermidade, mediante a apresentação de atestado de médico ou se estivessem ao serviço da Igreja (por exemplo proferindo sermões na Capela Real da Ajuda ou na Patriarcal). Tinham direito a dez dias por ano para exercícios espirituais, dispensas para estudos de Teologia e Cânones na Universidade de Coimbra e beneficiavam ainda de 90 “Dias de Estatuto” (ou dias livres) por ano, mas que só podiam ser gozados nos “Dias Comuns ou da quarta ordem”¹⁸³. Os Estatutos prosseguem com a descrição de apertadas normas de disciplina no Coro, questões de cerimonial, hierarquia, comportamento, maneira de vestir, etc. Em caso de doença, devidamente comprovada por atestado do cirurgião, os Bacharéis, Capelães e Músicos tinham direito a 4\$000 de ajuda de custo e os Meninos de Coro a 2\$000¹⁸⁴.

Os Cónegos, Beneficiados e Clérigos Beneficiados deviam participar também na execução das secções de cantochão das cerimónias litúrgicas, “unindo as suas vozes uniformemente às do dos Bachareis e Capelães do seu Coro [deverão] cantar com voz

¹⁸³ Os Estatutos são muito detalhados em relação às regalias e aos procedimentos para delas usufruir. Há também tarefas adicionais que são compensadas como por exemplo a participação nas Paixões na Semana Santa: “Para cantar as quatro Paixões da Semana Santa, nomearemos todos os anos na terceira semana da Quaresma seis Cónegos de vozes proporcionadas; a cada hum dos quais pelo referido trabalho, concedemos oito dias de descanso, que poderão tomar onde lhes parecer, nos dias Comuns da quarta ordem” (p. 32). Por seu turno, na noite de Natal “cada hum dos Bachareis e Capelães que se acharem presentes, vencerão mil e seissentos reis em cada huma das tres primeiras Funções, de Matinas, Missa, e Laudes; e outro tanto em cada hum dos tres Officios da Semana Santa até ao fim do último *Miserere* (p. 41).

¹⁸⁴ *Regimento... op. Cit.*, p. 40.

alta e inteligível o Ofício Divino, segundo o rito coral da Basílica, pausadamente e sem precipitação, com divisão nos versos dos Salmos, e com a maior reverência, e devoção, sem que cada hum altere, ou perturbe a cantoria, segundo o regulamento do Sub-Chantre” (p. 22). Os Capelães eram “obrigados a cantar todo o cantochão, e também Muzica, os que para isso são instituídos” (art. 160, p. 42-43).

A Basílica tinha ao seu serviço quatro Mestres de Cerimónias (dois para cada turma), nomeados pelo Patriarca com consentimento régio, e contava com oito Apontadores, dois efectivos e dois substitutos, para os Ministros Colados e outros tantos para os restantes, onde se incluíam os Meninos de Coro e os Músicos. No entanto, nas “funções de Música no Coreto” estes eram “apontados” pelo Sub-Chantre. Este mantinha a seu cargo o regulamento do Coro — “expressando tudo clara e distintamente, não omitindo sílabas e psalmeando com pauta” — e os livros de cantochão que deveria ter “em boa arrecadação por hum inventário” (p. 40).

À semelhança dos dignitários eclesiásticos, os cantores estavam divididos em duas turmas que actuavam em semanas alternadas, mas “todos eram obrigados a assistir nas Funções em que há Muzica no Coreto, em todas as procissões em que ha Muzica, nas Missas da Quaresma em que há Motete, e nas Missas de Defuntos em que assiste toda a comunidade.” No que diz respeito às multas por falta de assiduidade a mais alta era de 800 reis por Missa ou Vésperas nos dias de primeira e segunda ordem e no caso de faltarem às Matinas de São Vicente e cerimónias da Páscoa (p. 44).

Os dois organistas também alternavam às semanas, “servindo no impedimento um do outro”, mas ambos tinham de tocar nas “funções em que há música nos dois coretos, que serão aquelas em que deve officiar o Ilustríssimo Presidente; como também no *Miserere* dos Offícios da Semana Santa.” Esta indicação tanto pode referir-se ao facto de as secções de cantochão serem acompanhadas ao órgão num dos coretos (uma prática documentada por várias fontes da época que mostram harmonizações de melodias de cantochão de acordo com diversas técnicas), enquanto o outro organista acompanhava a música polifónica e concertante, como pode implicar uma interpretação policoral, com um organista para cada grupo de cantores. Um Inventário de Partituras da Basílica de

Santa Maria, datado de 1779 ¹⁸⁵ menciona um considerável número de obras a oito vozes, incluindo todos os *Misereres*.

O Arquivo da Irmandade de Santa Cecília, na Basílica dos Mártires, possui os Anuais (livros onde se registavam as pagamentos anuais que os músicos faziam à Irmandade) relativos aos músicos da Basílica de Santa Maria no período que vai de 1774 a 1786, permitindo-nos assim obter uma listagem aproximada dos quadros musicais durante essa época (ver ANEXO B.5.). O número de músicos (o qual inclui também organistas e alguns capelães) oscila entre 24 (em 1774) e 31 (em 1781).

Dos 16 Meninos de Coro da Basílica de Santa Maria previstos pelos *Estatutos*, dois estavam ao serviço exclusivo da Capela do Santíssimo Sacramento. Os restantes 14 pertenciam à escola de música, beneficiando de aulas de música e gramática, cantavam nas cerimónias litúrgicas e prestavam pequenos serviços na igreja, como o transporte dos livros para o coro, mudanças dos frontais de altar, etc. Os seis mais antigos cantavam todos os dias a Missa Votiva de São Vicente na altura das Matinas pelo que recebiam a respectiva remuneração adicional. No artigo “Os Meninos do Coro da Sé de Lisboa e a sua organização até à Revolução Liberal de 1834”, publicado na *Revista Portuguesa de Musicologia* nº13 (2003: 35-52), Joseph Scherpereel descreve o funcionamento desta instituição de ensino, herdeira das escolas de música associadas às catedrais nos séculos anteriores, cujo principal objectivo seria a formação de novos membros do coro que garantissem a música nos serviços litúrgicos da Basílica.

Explica também de forma detalhada a organização dos meninos de coro e as suas funções. Estavam repartidos em três categorias, sendo a primeira a dos meninos de coro “do número” que eram os seis mais antigos e ganhavam 1000 réis por mês, para além de retribuições pelos serviços litúrgicos que desempenham¹⁸⁶. Estavam sujeitos ao ponto dos apontadores, tal como os cantores profissionais, organistas, capelães, etc. Em caso de doença, podiam receber um subsídio de 2000 réis, que correspondia a metade daquele que era concedido aos membros adultos da comunidade. A segunda categoria era a dos

¹⁸⁵ P-Ln Cód. 11233/8.

¹⁸⁶ “O mais antigo dos meninos do coro «do número» gozava de certas prerrogativas. Por um lado, ele ganha 500 reis mais de salário de base que os seus camaradas. Por outro lado, está incumbido de funções de grande responsabilidade tal como, nas festas mais importantes, auxiliar o organista no registo do seu instrumento, recebendo uma gratificação para isso (400 reis na festa de São Vicente, 1.200 para a noite de Natal e a festa do Santíssimo Coração de Jesus)”.

meninos do coro “supranumerários” e incluía os oito mais novos, que recebiam 1500 reis por mês para o seu sustento. Os da terceira categoria não eram remunerados.

Ao contrário dos alunos do Seminário de Música da Patriarcal que eram internos e estavam totalmente a cargo da instituição, os meninos do coro da Basílica de Santa Maria eram externos e viviam na casa dos pais. Scherpereel listou entre 1754 e 1834 duzentos e cinco meninos do coro titulares na Sé de Lisboa. Entre eles, só metade conseguiu fazer parte do contingente dos seis do “número” ao fim de quatro a cinco anos, em média¹⁸⁷.

Os novos Bacharéis, Capelães, Músicos e Meninos de Coro eram admitidos por concurso sendo “aceites os de melhor préstimo”, conforme consta dos Estatutos. O Cónego Fabriqueiro tinha entre as suas funções a inspecção dos meninos de coro, devendo assistir ao concurso de admissão com o Presidente ou “o Cónego que no Choro fizer as suas vezes, e procurará se escolha o melhor, não só na voz, sciencia de Musica, e escripta (no que se deve regular pelo parecer dos Examinadores), mas principalmente nos costumes, preferindo sempre em igualdade de circunsntâncias o que tiver melhor educação”¹⁸⁸. A proposta dos examinadores deveria depois ser apresentada à Câmara Patriarcal.

Para o lugar de Mestre de Capela dava-se preferência ao “mais sciente em contraponto”. Este devia “residir” nas duas turmas e dispunha de cem dias de Estatuto que “podia gozar em qualquer parte nos dias ordinários, e Comuns da quarta ordem, excepto nas Missas da Quaresma, em que ha Motete, e nas de Defunctos.” Quando faltava era substituído pelo cantor mais antigo. Estava incumbido de “distrinbuir “a Muzica conforme a solemnidade das Funções, na forma estabelecida na criação da Basílica (...) alternando nos dias ordinarios as Missas de canto figurado, que se acham nos livros, e cantando os Psalmos das Vésperas conforme o tom das Antífonas.” “Terá na sua arrecadação toda a Muzica por inventário, de que dará conta ao Reverendo Cónego Fabriqueiro; e não poderá emprestar cousa alguma para fora, e terá as mesmas multas dos músicos.”

¹⁸⁷ Segundo Scherpereel (Op. Cit.) “uns 30 ficaram mais de dez anos ao todo, o recorde sendo de vinte e dois anos! Portanto, estamos, às vezes, na presença de meninos do coro que já não são verdadeiramente meninos. O que, de facto, contava mais, era a função que exerciam, sendo a sua voz acessória.”

¹⁸⁸ *Regulamento para a Administração e Distribuição da Fazenda da Sancta Basílica Patriarcal de Sancta Maria*, op. Cit, p. 37.

Joseph Scherpereel (2003: 39) comenta o facto de apenas dois dos seis Mestres de Capela que exerceram o cargo durante o seu período de estudo terem sido compositores: João da Silva Morais (Mestre de Capela de 1725 a 1772)¹⁸⁹ e José António Gomes Pincette (interino a partir de 1816 e efectivo a partir de 1832). De acordo com o mesmo estudo, “os outros quatro começaram como serventuários por serem os cantores mais antigos na altura e foram depois titularizados”. Todos ganhavam o ordenado de cantor mais antigo, ou seja, 120\$000 anuais, acrescentado do valor de um moio de trigo trimestrial (*idem*).

Acontecia na Basílica de Santa Maria o mesmo que na Patriarcal e na Capela da Bemposta. Ao contrário da ideia corrente actualmente, o Mestre de Capela não tinha de ser obrigatoriamente um compositor. Tinha sobretudo uma função de coordenação, conforme se torna bastante claro pela leitura dos Estatutos. Uma boa parte das obras musicais interpretadas eram concebidas por outros compositores que se encontravam (ou não) ao serviço da instituição e, frequentemente, pelos organistas. João da Silva Morais (1689-1772?), que antes de ser Mestre de Capela da Basílica de Santa Maria tinha exercido idênticas funções na Capela da Misericórdia, foi autor de uma vasta produção musical (a lista de obras fornecida por Barbosa de Machado na *Bibliotheca Lusitana* é impressionante¹⁹⁰) mas o mesmo não aconteceu com os seus sucessores Estevão José de Barros e Luís António Pereira Payão.

Em contrapartida, organistas ao serviço da Basílica de Santa Maria como Henrique da Silva Negrão ou Manuel Francisco Veloso (organista supranumerário) deixaram uma produção considerável no âmbito da música vocal sacra. O mesmo não se pode dizer de Francisco Xavier Baptista (ou Baxixa), que sucedeu a Negrão em 1781, sendo preferido em relação a outro candidato (João Victoriano)¹⁹¹. Conhecido sobretudo

¹⁸⁹ Scherpereel indica a data de 1725 para o início das funções de Mestre de Capela de João da Silva Morais, mas o artigo de Diogo Barbosa de Machado da *Bibliotheca Lusitana* dá a data de 1727 (Cf. Nery 1984: 177).

¹⁹⁰ Ver Rui Vieira Nery, *A Música no Ciclo da Bibliotheca Lusitana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. A lista de obras de João da Silva Morais inclui a maior parte dos géneros musicais litúrgicos em composições para quatro ou oito vozes, muitas delas com “rabecas e trombetas” e ainda vários Vilancicos para as festas de Natal e Santa Cecília.

¹⁹¹ “Francisco Xavier Baptista pode ser atendido por V. Ema. no requerimento junto [falta?] não só por ser muito hábil para o serviço da igreja no exercício de organista em que he superior a João Victoriano mas também por ser mais antigo no dito serviço porque a provisão delle he de 7 de Junho de 1774 e a de João

pelas suas *Dodeci Sonate, Variazioni, Minuetti per Cembalo*, as únicas obras para instrumento de tecla publicadas em Portugal no século XVIII ¹⁹², parece ter-se dedicado pouco à música vocal, já que apenas sobrevive um Motete para quatro vozes e órgão da sua autoria. Um parecer com data de 30 de Julho de 1799 e assinado pelo Pe. Julião Travassos (que adiante se comentará), refere também elogiosamente um Missa composta por Baxixa para a Basílica de Santa Maria.

Embora estivesse numa posição subalterna em relação à Patriarcal e à Capela Real, a Basílica de Santa Maria empregava alguns músicos de prestígio reconhecidos pelo poder real ou pelos seu pares. Assim, entre os vários pareceres que acompanham a publicação do Tratado *Nova Instrução Musical ou Theorica Pratica de Musica Rhythmica*, de Francisco Ignacio Solano, em 1764, encontramos menções a Henrique da Silva Negrão, “sábio compositor e organista na Basílica de Santa Maria” e a João da Silva Morais, “Mestre de Capela de Sua Magestade na Real Basílica de Santa Maria”.

No entanto, a Casa Real parece nunca se ter preocupado muito com a contratação de cantores de grande prestígio internacional, nomeadamente italianos, para a Basílica de Santa Maria, centrando todas as atenções na Capela Real e na Patriarcal. A admissão de novos cantores era deixada ao cuidado do Presidente da Basílica, do Mestre de Capela e do Mestre de Solfa, enquanto os cantores e instrumentistas que se destinavam à Capela Real, à Patriarcal ou à Real Câmara eram normalmente ouvidos numa “prova” em presença da família real antes de serem contratados. Aparentemente, os músicos da Basílica de Santa Maria formavam um corpo à parte e não eram solicitados para actuar na rede de igrejas e conventos com patrocínio real ou para acompanhar a corte nas suas deslocações para fora de Lisboa ao contrário do que acontecia com os seus colegas da Capela Real, da Patriarcal e, bastante mais esporadicamente, com alguns membros da Capela da Bemposta.

Participavam, contudo, em eventos musicais noutras igrejas e conventos ou patrocinados por particulares da nobreza e da alta burguesia, conforme documentam os Manifestos da Irmandade de Santa Cecília. Os próprios Meninos de Coro tinham direito,

Victoriano dois meses posterior” (...) Lx. 6 de Nov. 1780”. *P-Lpa*, Maço Basílica de Santa Maria (s/cota, documentação não tratada).

¹⁹² Disponíveis em edição moderna na coleção *Portugaliae Musica* (Vol. XXXVI): Francisco Xavier Baptista, *12 Sonatas para Cravo* (Lisboa, c. 1770), transcrição e estudo de Gerhard Doderer. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

desde que isso não interferisse nas suas obrigações, de participar em cerimónias exteriores mediante retribuição. Atestam-no as licenças temporárias concedidas com esse intuito pela Irmandade de Santa Cecília. Segundo Scherpereel “vinte e uma dizem respeito a meninos do coro da Sé e uma só a alunos do Seminário da Patriarcal”. Vários músicos da Basílica de Santa Maria dirigiam também eventos musicais exteriores à instituição, solicitando para isso Patentes de Director à Irmandade de Santa Cecília. Os que estão identificados no Livro dos Directores, como membros da Basílica de Santa Maria são os seguintes.

Livro dos Directores
P-Lf FISC Va-5 G1

	1ª Patente	Última Patente *
Alberto Magno (Rev. Pe.)	8-8-1766	1790
António Guintino de Macedo	26-6-1766	1779 (fl.1786)
Claudio José Farnezi	7-1-1767	1791(fl)
Eleutério Simão da Gama	8-8-1766	1775 (fl.)
Francisco da Silva Fazendas	20-8-1766	1785 (fl)
Francisco Xavier Baxixa	6-12-1790	1797 (fl)
Jozé Soares Carrilho	12-1-1767	1787 (fl.)
José Caetano	12-1-1767	1773
Jozé Ignacio Espada	9-3-1776	1783
Jozé Galvão ?	18-9-1783	1813 (fl)
Manuel Francisco Vellozo	26-9-1766	1786 (fl.)
Manuel Dias Rego	26-8-1766	1773 (fl.)
Thomas Francisco de Miranda	18-5-1775	1788 (fl)

*Ano correspondente à autorização da última patente (normalmente concedida no ano anterior)

O repertório musical da Basílica de Santa Maria

Mas se não há grandes evidências sobre a circulação de músicos da Basílica de Santa Maria no circuito das instituições eclesiásticas mais próximas do poder real, existia porém uma considerável partilha de repertório com a Capela Real na Ajuda e a Patriarcal. Frequentemente o mesmo copista providenciava exemplares da mesma obra para as três instituições.

Para além das numerosas cópias em partes cavas de obras dos principais compositores da Capela Real e Patriarcal com a indicação “Basílica de Santa Maria” que

existem no Arquivo da Sé de Lisboa e noutros arquivos ou bibliotecas, uma das provas mais evidentes da partilha de repertório é um Inventário de Partituras que o Patriarca mandou fazer em 1779 e se encontra hoje depositado na secção de Reservados da Biblioteca Nacional ¹⁹³.

Os compositores representados com maior número de obras são Giovanni Giorgi (73), Henrique da Silva Negrão (31), João da Silva Morais (22), José Joaquim dos Santos (20), David Perez (9), Domingos Nunes (9), José Álvares Mosca (9), Eusébio António da Silva (7), Manuel Francisco Veloso (6), Francisco António de Almeida (6) e Bencini (5). Conforme se disse atrás, João da Silva Morais e Domingos Nunes foram mestres de capela da Basílica de Santa Maria e Henrique da Silva Negrão e Manuel Francisco Veloso, organistas da mesma instituição. Com a excepção de Eusébio António da Silva (mestre de capela da Sé de Leiria) e do italiano Pietro Paolo Bencini os restantes estavam (ou estiveram como no caso de Giovanni Giorgi e Francisco António de Almeida), ao serviço da corte e/ou da Patriarcal. Com um número que oscila entre uma e quatro peças encontramos ainda muitos outros compositores ligados à Capela Real ou à Patriarcal representados no *Inventário*. É o caso de António Leal Moreira, Antonio Tedeschi, Giuseppe de Porcaris, Jerónimo Francisco de Lima, João de Sousa [Carvalho?], João de Sousa Vasconcelos, João Pedro [da Matta], João Rodrigues Esteves, Joaquim do Vale [Mixelim], Joaquim Pereira Cardote, José do Espírito Santo, Luciano Xavier dos Santos, entre outros.

Além dos italianos que residiram em Portugal como Domenico Scarlatti, G. Giorgi, David Perez, Giuseppe de Porcaris ou Thomas Cecoli, há também uma presença considerável de compositores ligados à escola romana como Girolamo Abos, Antonio e Francisco Grau, Bencini, Giacomo Antonio Perti, Girolamo Bezi, Benevoli ou Pompeo Canicciari.

Cerca de 82 % do repertório destina-se a quatro vozes e órgão (ou baixo contínuo) e 17 % a oito vozes, sendo o restante um por cento preenchido por peças esporádicas

¹⁹³ *Inventário de toda a prata, alfayas, solfas, livros de cantochão, sinos, e de tudo o mais que pertence à Fábrica da Basílica Patriarcal de Sancta Maria, feito por ordem do Emm. Rmo. Sr. Cardeal Patriarcal, Silva, expedida aos 20 de Julho de 1779, ao Rdo. Cónego Camar. mais antigo, Manuel da Costa Cruz, sendo Fabriqueiro, o Rdo. Cónego, Pedro da Cunha e Mendonça; escripto o dito Inventário por mim Secretário da Congregação Camarária da Basílica, Theodoro Clemente Silva Torres; a qual se dêo principio em 5 de Novembro de 1779. P-Ln Cód. 11233/8.*

destinadas a cinco, sei ou doze partes. Há várias obras anónimas e colecções com autores vários não discriminados que não considerámos nesta contagem. Quanto aos géneros musicais mais presentes dominam os Salmos (153), seguidos pelos Motetes (50), Missas (21), Magnificats (21), Matinas (15) e Te Deum (8). Recorde-se que apenas foram contabilizados os autores ou obras identificados, existindo ainda algumas páginas com descrições vagas de colecções ou “jogos” de peças para várias ocasiões do calendário litúrgico.

Embora não possamos ter a certeza de que todas estas partituras se interpretavam na época de compilação do *Inventário*, parece bastante provável que ele tivesse sido copiado depois de 1755. Assim, encontramos ao longo de pouco mais de duas décadas um repertório onde estão representados alguns compositores “da casa” e um número considerável de autores ligados a outras instituições, com forte predominância da Patriarcal e da Capela Real. Giovanni Giorgi (fl. 1762), que se tinha retirado para Itália em 1755 embora continuasse a enviar partituras para Lisboa, permanece como a figura dominante. Sem negligenciar a criação mais recente e os compositores mais promissores da nova geração (como António Leal Moreira ou José Joaquim dos Santos) recorria-se em paralelo às obras da escola romana da primeira metade do século XVIII, tanto dos seus representantes italianos como dos portugueses que obtiveram formação na cidade Pontifícia.

Existem alguns indícios de que o repertório usado nas cerimónias da Basílica de Santa Maria era relativamente estável, pelo menos no final do século XVIII. É o que se depreende de um depoimento do Pe. Julião Travassos, datado de 30 de Julho de 1799, em que este elogia uma Missa de Francisco Xavier Baptista e dá a sua opinião em relação ao valor a pagar ao compositor.

“Exmos. Rmos. Snrs.

Examinei, e vi com toda atensão a Missa do meu companheiro que foi Francisco Xavier Baxixa, a achei muito mais sublime, e de melhor porte que outra que frequentemente se canta na Basílica de Sta. Maria, cuja no tempo em que a fes, e a ofereceu à dita Igreja os Reverendos Cónegos Camerarios lhe mandarao dar de agradecimento doze mil e oitocentos; o que me parece nestas circunstancias que não só vale este dinheiro se não o mais que Vas. Exas. quizerem a seu arbítrio em quanto à necessidade que a Igreja tenha,

não só desta, se não de muitas mais para preencher com alguma variedade as Festas da mesma Igreja em que sempre ouvimos soar a mesma Muzica à muitos annos debatida. Este o meu sentimento e o que entendo Segundo as minhas fracas luzes: sobretudo Vas. Exas. mandarão o que for do seu agrado.

De Vas. Exas. o mais humilde Subdito,
O Pe. Julião Jozé Travassos”¹⁹⁴

A Congregação Camarária não excede porém o preço de 12\$800, conforme se pode ler na anotação do cabeçalho. O investimento em novo repertório não parece ter sido uma prioridade nesta época, já que Travassos, que era organista da instituição, manifesta a sua preocupação pelo facto de se interpretar a mesma música “há muitos annos debatida” e a necessidade de preencher “com alguma variedade as Festas da mesma Igreja.”

¹⁹⁴ *P-Lant*, Basílica de Santa Maria de Lisboa, Mç. 87, Cx. 115. No cabeçalho do documento lê-se: “Comprezelhe a Missa pella quantia de doze mil e outtocentos reis. Lisboa 30 de Julho de 1799.

2.2. Instituições de acolhimento: igrejas e conventos com patrocínio real

Ao mesmo tempo que asseguravam uma actividade quase quotidiana estritamente ligada ao calendário litúrgico e às principais efemérides da corte, a Capela Real, a Patriarcal e a Orquestra da Real Câmara funcionavam também como uma espécie de reservatório de músicos, onde se iam buscar cantores, instrumentistas e compositores em função das mais variadas situações, fossem estas de natureza privada ou pública, relacionadas com o espaço cortesão ou em diálogo com outras instituições do tecido urbano. Se por um lado podiam adquirir um carácter itinerante nas frequentes deslocações da corte para fora da Lisboa, por outro forneciam músicos e repertório a uma rede relativamente vasta de igrejas, conventos e outras entidades.

As convocatórias guardadas na Torre do Tombo, no Arquivo da Casa Real — das quais Manuel Carlos de Brito (1989) fez um levantamento exaustivo até 1793 no que toca às ópera e serenatas — permitem reconstituir parcialmente as actividades relacionadas com a música sacra desenvolvidas em locais diferentes dos espaços sede da Capela Real e da Patriarcal. A análise destes documentos revela que apesar da Patriarcal e da Capela Real da Ajuda terem corpus de músicos distintos (cantores e organistas), fora dos lugares habituais era feita uma selecção que contemplava elementos das duas instituições.

Uma boa parte dos músicos ao serviço da corte participava também a título individual em múltiplas outras cerimónias em Lisboa e arredores, como se pode constatar através da enorme quantidade de Manifestos pertencentes ao Arquivo da Irmandade de Santa Cecília, na Igreja dos Mártires. Estes testemunham uma actividade surpreendente no campo da música sacra ¹⁹⁵ mas a presente análise restringe-se ao patrocínio real directo, portanto às ocasiões em que estes actuavam como assalariados permanentes da Casa Real ou do Patriarcado ¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Sobre esta questão ver os trabalhos de Joseph Scherpereel (1999: 37-52) e Vanda de Sá (2008: 47-90).

¹⁹⁶ Também os viajantes estrangeiros testemunham várias vezes a participação dos músicos da Patriarcal e da Capela Real em cerimónias fora das suas instituições de origem. É o caso do espanhol Cornide y Saavedra, entre muitos outros: “Sepa vm, y no le cause admiracion que en la Dominica in albis he oido una solemnissima misa cantada debajo de el aqueducto de las aguas libres, esto es de las que proveén los mas de los barrios de Lisboa, y que como creo que ya he dicho a vm vienen a una grande arca ô deposito en el barrio de las Amoreyras, si señor debajo de uno de los arcos que anteceden a la tal arca se ha formado una linda capilla de Nuestra Sora. de Monserrate a expensas de una cofradia compuesta por los trabajadores de sedas, galones, caxas, y Peynes, y en ella [fué] celebrada una fiesta a nuestro S. Josef [por] el impresario de

D. José I, D. Maria I e posteriormente o príncipe Regente, D. João, contemplavam com mesadas ou anuidades um grande número de conventos, mosteiros, irmandades e confrarias. De uma lista muito ampla podemos citar, por exemplo, os Conventos (ou Mosteiros) de Santa Brígida, Nossa Senhora da Piedade da Esperança, Nossa Senhora da Graça, São Francisco da Cidade, Sacramento (em Alcântara), Nossa Senhora do Bom Sucesso, as Irmandades da Misericórdia de Lisboa, de São Domingos, da Real Casa das Necessidades, do Senhor Jesus da Boa Sorte (em São Pedro de Alcântara), de Nossa Senhora da Victória do Hospital Real, de Santa Anna e Nossa Senhora do Rosário (na Igreja do Bom Sucesso), ou ainda as Confrarias de Nossa Senhora do Parto (no Convento de São Francisco em Telheiras) e dos Homens Pardos de Nossa Senhora da Atalaia. A lista poderia prolongar-se já que a quantidade era muito maior.

Os sucessivos monarcas e outros membros da família real eram “juizes perpétuos” de uma boa parte destas irmandades, sendo nesta categoria que se insere a maioria dos casos de patrocínio musical. Este traduzia-se normalmente na participação dos músicos da corte em determinadas cerimónias anuais e era motivado em grande parte por questões de devoção pessoal ou estrategicamente como veículo de representação de poder quando se assinalavam acontecimentos históricos ou efemérides ligadas à família real.

Perpetuando uma tradição que vinha já desde o reinado de D. José, ou mesmo anterior, encontramos periodicamente os instrumentistas da Real Câmara (em agrupamentos que oscilam entre os oito elementos e a orquestra completa de modelo clássico com sopros aos pares), bem como os cantores da Capela Real e da Patriarcal na Festa de Santa Ana no Convento do Bom Sucesso das Religiosas Dominicanas Irlandesas (Julho) ¹⁹⁷, na festa de Nossa Senhora das Portas do Céu no Convento de Religiosos Franciscanos da Província de Portugal em Telheiras (Agosto), no Convento de Belém (Jerónimos), onde se celebravam as festas do Santo Nome de Maria e de São Jerónimo

la fabrica de caxas, que creo que tambien he dicho a vm es un Napolitano pintor de profesion. Hubo soberbia orchestra compuesta de musicos de la opera y de la Patriarcal, y un excelente sermon dicho por un paulista que creo es el mejor orador de Lisboa, y que para mi tiene la gracia de hablar tan claro que no le perdí una sola palabra, aseguro a vm. que ha sido una de las mejores funciones de mi vida, es verdad que la musica está aqui en mucha estimación y que para esto de fiestas de Iglesia se pintan solos los Portugueses” (Cornide y Saavedra 1947: 71, 2-4-1799; NeryVE).

¹⁹⁷ O patrocínio real da Capela de Santa Ana no Convento do Bom Sucesso remontava já ao reinado de D. João V. Diz-nos Fr. Cláudio da Conceição (1827, Tomo XI: 293) que o soberano “concorria com mão larga, e annuaes esmolas para adorno da Capella de Sancta Anna na Igreja do Bom Sucesso das Religiosas Dominicanas”.

(Setembro), nos Conventos do Sacramento e do Livramento, em Alcântara, ou no Convento de São Francisco de Paula.

Além destas subsistem, entre outras, referências a cerimónias na Igreja de Santo António, no Colégio dos Nobres ou na Igreja da Memória, iniciada por Bibiena em 1760 como agradecimento pelo facto de D. José ter sobrevivido ao atentado de 1758. O Rei deixou em testamento a sua filha a conclusão deste templo. Frei Cláudio da Conceição refere no *Gabinete Histórico* (1829, Tomo XIV: 60) que “concluída esta Igreja no reinado da Senhora D. Maria I, se ficou alli fazendo hum anniversario no dia 3 de Setembro, em que officia hum Principal da Sancta Igreja Patriarchal com os Ministros precisos, e Muzicos tudo da mesma Igreja.” O capelão da Igreja da Memória, o sacristão e o faquino eram também pagos pela Patriarcal.

Até à expulsão dos Jesuítas em 1759, o *Te Deum* de acção de graças do final do ano realizava-se na Igreja de São Roque, mas posteriormente passou a fazer-se na Capela Real da Ajuda. Há também que ter em conta a importante participação dos músicos da Capela Real, da Patriarcal e da Real Câmara na festa anual da Irmandade de Santa Cecília, a 22 de Novembro, mas nesse caso a iniciativa da celebração partia da própria Irmandade, cerimónia de grande aparato musical, que despertou alguns dos mais vivos testemunhos dos estrangeiros que nos visitaram como é o caso de Richard Twiss, de William Beckford ou do Marquês de Bombelles.

Outras formas de patrocínio musical mais modesto traduzem-se, por exemplo, no aluguel do órgão pago pela Repartição do Particular (ou Real Bolsinho) para a Festa de São João Baptista, em São Roque ¹⁹⁸, ou na contribuição mensal para a manutenção dos Padres de São Camilo, Clérigos Regulares Ministros de enfermos ¹⁹⁹, que envolvia uma quantia destinada à música da sua festa anual que nalgumas ocasiões contou com a

¹⁹⁸ Um Aviso do Conde de Oeiras para o Patriarca, com data de 23 de Junho de 1760, dá ordem para a celebração da Festa de São João Baptista “na Real Capela do mesmo Santo, em que se ha de fazer Pontifical.” Diz também que já se tem praticado nos anos anteriores. *P-Lpa*, Avisos Régios, s/c.

¹⁹⁹ Autorizado por Alvará de 8 de Maio de 1750, o Hospício de São Camilo de Lélis situava-se na freguesia de Santa Justa, tendo sido arruinado pelo Terramoto. Deu principio a esta congregação o Pe. Baltasar Olivier, comissário apostólico e visitador geral de religião dos clérigos Regulares Ministros de enfermos. A ela se uniram posteriormente os padres da Congregação dos Clérigos Agonizantes, com a finalidade de “assistirem os moribundos do Hospital Real, ocupando para este efeito parte do Palácio que foi do Marquês de Cascaes, cujas casas mandou comprar o Fidelíssimo Rei D. Joseph I, para se incorporarem à enfermaria que escapou ao incêndio sucedido em 10 de Agosto de 1750, que abrazou o Hospital” (Castro 1763: 316).

participação de músicos da Capela Real da Ajuda e da Patriarcal. A Casa Real encarregava-se também amiúde das despesas com a cera e com a decoração das igrejas, mandando o Armador Real e os seus colaboradores ornar os espaços com veludos, damascos, docéis e alcatifas, cujas cores tinham um significado simbólico em estreita conexão com o cerimonial litúrgico.

Até 1770 a documentação do Arquivo da Casa Real que nos permitiu reconstituir o essencial da rede de instituições que usufruíam de patrocínio real ao nível da música sacra e se assumiam como ramificações mais ou menos pujantes do tronco formado pela Capela Real e pela Patriarcal, é bastante mais escassa e como tal menos exaustiva do que a das décadas posteriores. As lacunas de informação não se verificam apenas na música mas também nas restantes actividades do circuito cortesão. No entanto, outras fontes testemunham que a maior parte dos eventos registados no período que decorre entre 1770 e 1807 corresponde ao prolongamento de uma tradição com várias décadas. Alguns são por exemplo noticiados na *Gazeta de Lisboa* como acontece com a devoção a Nossa Senhora do Livramento, cuja imagem se encontrava na Igreja do Convento dos Religiosos da Santíssima Trindade em Alcântara e da qual encontramos notícias em anos sucessivos desde o início do reinado de D. José, onde se faz alusão à participação de músicos da Capela Real e à presença de membros da família real:

“No Sabado 14 do corrente se celebrou com grande solemnidade a festa da milagrosissima imagem de N. Senhora do Livramento do Mosteiro de Religiosos Trinos do sitio de Alcantara (...). Cantou a Missa o muito R.P.M.Fr. Francisco de S. Anna, Ministro Provincial da sua Religiam neste Reyno. (...) Houve a excelente Musica da Capela Real, e tudo se fez pela acertada direcçam do R. P. presentado Fr. José de Gouvea, Ministro do dito Convento”²⁰⁰.

“Na mesma tarde [31 de Março, dia do 35º aniversário da Rainha D. Marianna Victoria] foy a Rainha N. S. com a Senhora Princesa da Beira, e as Serenissimas Senhoras Infantas suas irmãs à costumada devoçam da imagem milagrosa da Senhora do Livramento, onde os Religiosos da mesma Caza, em consideraçam de cumprir Sua Maj. Annos naquelle dia, tinham deprecado á mesma Senhora a continuação da sua preciosa vida: cantando a Missa solemne o M. R. P. Fr. Jozé de Gouvea, Ministro do mesmo Convento, e pregando com grande elegancia, e erudiçam sobre o mesmo assumpto o R. P. Leytor Fr. Antonio da Silveira, tudo acompanhado de huma boa Musica, que na presença de SS.MM. e AA.

²⁰⁰ *Gazeta de Lisboa*, 24-11-1750 [Num. 47, 930-931]. Nos anos seguintes encontramos notícias semelhantes, nomeadamente em 18-11-1751 e 23-11-1753.

Cantou o *Te Deum*, principiado a entoar pelo Reverendissimo P. M. Fr. Francisco de S. Anna (...)”²⁰¹

“No dia 15 de Agosto em que se recolheu do Paço para a sua Capela, a milagrosa Imagem da Senhora do Livramento, cantaram os Religiosos daquelle Convento em açam de graças pela melhora da Princesa nossa Senhora o Te Deum (...)

No Sabado 15 do corrente festejou a Rainha Nossa Senhora pelo mesmo motivo a Virgem Santissima na própria Igreja, que mandou armar riquissimamente, fazendo Pontifical o Excelentissimo e Reverendissimo Principal Saldanha, e cantando no fim mui harmoniosamente o Te Deum os excellentes Musicos da Santa Igreja Patriarcal assitindo a tudo Suas Majestades e Altezas”²⁰².

Como fica evidente nos anteriores registos, a Rainha D. Mariana Victória era extremamente devota de Nossa Senhora do Livramento, tendo tomado pessoalmente providências logo a seguir ao Terramoto de 1755 para que o culto não fosse interrompido. Segundo João Baptista de Castro (1763: 424) “a Rainha Nossa Senhora (...) ordenou se fizesse prontamente na cerca uma igreja de madeira, onde se celebrarão os Officios Divinos, e os Religiosos estiveram abarracados em aposentos e cubículos também de madeira, enquanto não se pôs expedito o convento.”

A *Gazeta de Lisboa* dá igualmente conta da Festa do Santo Nome de Maria no Mosteiro dos Jerónimos assinalando a participação do célebre *castrato* Cafarelli, que tinha sido contratado para a Ópera do Tejo, e a música de David Perez poucos meses antes do Terramoto:

“No dia 14, do corrente se celebrou com grande pompa, e magnificencia na Igreja do Real Mosteiro de Bellem, a festa de N. S. desta invocaçam (...). A musica se compoz das melhores vozes da Corte, porque até interveyo nella o grande e celebre Musico Cofarelli, e a solfa toda compoziçam de David Peres, Mestre de S.S.A.A. (...)”²⁰³.

D. Mariana Victória foi também a grande protectora do Convento dos Religiosos Mínimos de São Francisco de Paula, congregação introduzida em Portugal em 1719 por Fr. Ascencio Vaquero, religioso leigo da província de Andaluzia. Em 1753 um decreto régio instituiu o convento. A Igreja tinha sido iniciada em 1743 mas só foi terminada no reinado de D. José segundo um projecto do architecto e pintor Inácio de Oliveira

²⁰¹ *Gazeta de Lisboa*, 5-4-1753 [Num. 14, 112].

²⁰² *Idem*, 20-9-1753 [Num. 38, 303-304].

²⁰³ *Idem*, 25-9-1755 [Num. 39, 311].

Bernardes. A riqueza do templo justifica-se pelo patrocínio da Rainha que teria querido deixar o seu nome ligado a uma instituição de origem espanhola, tal como ela, e que aqui mandou colocar o seu túmulo. Além da Festa de São Francisco de Paula, em Abril, os músicos da Patriarcal e da Capela Real passaram a participar depois de 1781 num Ofício anual por alma da Rainha que ali foi sepultada.

“(…) Chegando o corpo [de D. Mariana Victoria, falecida a 15 de Janeiro] ao Convento de S. Francisco de Paula (...) depois de se cantar alli o o primeiro Responsorio pelos Capellães da Patriarcal, os Grandes do Reino pegarão no caixão, e o conduzirão a huma segunda tarima, e se cantou outro Responsorio pela Musica da Patriarcal com assitencia do Eminentissimo Cardial Patriarca, Principaes, e Prelados (...)”²⁰⁴.

Relação das Exéquias celebradas na Igreja de S. Francisco de Paula

“No dia 13 do corrente mez, que se contava o trigésimo do falecimento da Senhora Dona Marianna Victória, Rainha de Portugal, celebrarão, pelo repouso da sua alma, solemnes Exequias os Religiosos Minimos desta Cidade, em cuja Real Igreja se acha depositado o cadáver da mesma Senhora (...).

No Officio, Missa, e Absolvição do Tumulo officiou o Reverendissimo Padre Vigario Geral, assitido dos quatro Padres mais graves do mesmo Convento, cantando os Responsorios os melhores Musicos da Patriarcal (...)”²⁰⁵.

No Reinado de D. Maria I juntou-se à rede já existente um outro importante pólo de representação: a Basílica da Estrela, obra emblemática do reinado mariano cuja construção se deve a um voto que a futura soberana tinha feito em 1760 ao Santíssimo Coração de Jesus, rogando o nascimento de um herdeiro varão para a coroa portuguesa. O “Convento Novo da Estrela”, iniciado em 1779, e a Basílica da Estrela, sagrada em 1789, passaram a ser lugares privilegiados para a música apresentada no âmbito de grandes cerimónias litúrgicas, com pontos altos na Festa do Coração de Jesus e no aniversário da Sagração a 15 Novembro, e contando sempre com uma selecção dos melhores músicos da Capela Real e da Patriarcal. A devoção do Coração de Jesus, tão cara a D. Maria I, motivaria também a criação de numerosas obras musicais pelos principais compositores ao serviço da Casa Real e das instituições eclesiásticas que delas dependiam directamente. Ainda antes da sagração da Basílica, a 15 de Novembro de 1789, o Pe.

²⁰⁴ *Gazeta de Lisboa*, 19-1-1781 [Supl. Num. 3].

²⁰⁵ *Idem*, 24-2-1781 [2º Supl. Num. 8].

António Pedro de Lima, cantor da Patriarcal, pertencente ao naipe dos baixos, encarregava-se frequentemente de reunir uma selecção de vozes da Patriarcal e da Capela Real e alguns instrumentistas da Real Câmara para actuarem nas diversas cerimónias no Convento e na Igreja em fase de construção²⁰⁶.

D. Maria I financiava também a Festa de São Sérvolo no Convento do Bom Sucesso mas nesse caso eram as próprias religiosas que cantavam, não se tendo conhecimento da participação de cantores da Capela Real ou da Patriarcal.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3151

A Festa que a Rainha Nossa Senhora manda fazer a Sam Servolo cita na Igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso em 23 de Dezembro deste presente anno de 1788

Para as Freiras que cantarão a missa	12 800
Para os Padres que cantaram a Missa e Sacristão	4 800
22 velas de tres quartas	6 600
para o Altar mor 6 velas	1 800
Altar de Nossa Senhora do Rozario 6 vellas	1 800
Altar da Sra. Santa Anna 6 vellas	1 800
Altar de Sam Gonçalo 6 vellas	1 800
Altar de Sam Patricio 6 vellas	1 800
Total:	33\$200

A partir do início do século XIX, o futuro D. João VI alargou a participação de músicos da Capela Real e Patriarcal a alguns novos eventos como a Festa na Ermida de Santo António de Torcena, junto a Barcarena, ou espaços como o Convento de Santos-o-Novo, a Igreja da Conceição Velha e o Convento da Encarnação. Nos três últimos realizavam-se respectivamente as festas dos Cavaleiros da Ordem de Santiago, da Ordem de Cristo e da Ordem de São Bento de Avis. Em 1800 o Príncipe Regente decidiu passar a assistir pessoalmente às Festas das Ordens Militares, o que deu origem a um cuidado acrescido com o cerimonial e a respectiva componente musical.

²⁰⁶ Ver por exemplo a *Relação dos Muzicos Cantores e Instrumentistas que foram à Festa do Santíssimo Coração de Jesus do Convento Novo da Estrela em 22 de Junho de 1781, a quem Sua Majestade mandou dar ajuda de custo, com data de 22 de Junho (P-Lant, Casa Real, Cx. 3118)*. Esta inclui os cantores Carobene, Mucciolo, Claudio, Mazziotti, Duron [Durão], o Pe. Antonio Pedro e Ingleses [sic], que receberam 4\$800 cada um, e os instrumentistas Henrique José Felner [vl], Fernando Luiz Pinck [vl], Gonçalo Auzier [vl], Figueiredo [vl], Marcelli [cb], Estanislaio [vl], Filicio [vl], Pietragrua [vlc], Antonio Bento [vla], Freitas [vla], Lenzi [cor], Saverio Romano [cor] e João Heredia [ob], com 2\$400 cada.

“Exmos. Rvmos. Srs.

Havendo Sua Alteza Real o Príncipe Regente Nosso Senhor resolvido assistir pessoalmente a todas as Funções das Ordens Militares, nos dias Oitavos das próprias festividades, conforme a occurencia; sendo o primeiro no dia Oitavo do Apostolo Santiago, do presente ano na Igreja das Comendadeiras de Santos; Determinando Sua Alteza que tudo o que respeita à Igreja se faça da mesma sorte que se pratica na Real Basílica da Estrela, nas funções dos Comendadores” (...) ²⁰⁷

Esta decisão teve como consequência que se deixassem em segundo plano outros eventos que habitualmente contavam com músicos da Casa Real. Em 1800, os religiosos do Convento de Belém recebem 48\$000 para a Festa do Santo Nome de Maria que se realizava a 14 de Setembro. A nota de despesa refere que “visto não lhe poderem hyrem Instrumentistas para a função assima, por ser neste mesmo dia a função na Conceição Velha, dos Cavaleiros da Ordem de Christo, determinou o Sr. João António Pinto da Silva, a remessa dos 48\$000 para com elles procurarem Instrumentistas que tocassem na referida festividade” ²⁰⁸.

A documentação do Arquivo da Casa Real ²⁰⁹ permite delinear um padrão anual de colaborações que se sintetiza no Quadro da página seguinte. Foram incluídos apenas os eventos com alguma continuidade no tempo:

²⁰⁷ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica – Avisos, Cx. 61.

²⁰⁸ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3185.

²⁰⁹ Os documentos que permitem reconstituir a rede de colaborações dos instrumentistas e cantores da Real Câmara, da Capela Real e da Patriarcal são normalmente convocatórias onde se anotava ao mesmo tempo a despesa que se fazia com o transporte dos referidos músicos em seges. Encontram-se nas Cxs. 3092 a 3242 do Arquivo da Casa Real. A Cx. 3242 corresponde aos últimos meses de 1807, limite temporal do presente estudo.

**ESPAÇOS E “FUNÇÕES” LITÚRGICO-MUSICAIS COM PATROCÍNIO REAL
(CALENDÁRIO ANUAL)**

Data	Local	Evento	Observações
21 Março	Convento da Encarnação	Festa da Ordem Militar de São Bento de Avis	A partir de 1800 ?
Mar./Abril	Convento do Sacramento (Alcântara)	Festa do Santíssimo Sacramento	Pelo menos até 1797, depois só mesadas
2 Abril	Convento de São Francisco de Paula	Festa de São Francisco de Paula	
14-15 Abril	Basilica da Estrela		A partir de 1789?
11 Maio	Odivelas	Desagravo Sant. Sacramento	
Junho	“Convento Novo da Estrela”	Festa SS.Coração de Jesus	A partir de 1781?
12 Junho	Igreja de Santo António	Festa de Santo António (Matinas)	A partir de 1784?
13 de Junho	Igreja de Santo António	Festa de Santo António (Missa)	
24 Junho	Igreja de São Roque	Festa de S. João Baptista	Aluguer do órgão
6 Julho	Ermida de Santo António de Torcena (junto a Barcarena)	Festa de Santo António de Torcena	A partir de 1800 ?
17 Julho ss	Convento do Bom Sucesso	Festa de Santa Ana (Novena)	
25 Julho	Convento do Bom Sucesso	Festa de Santa Ana (Matinas)	
26 Julho	Convento do Bom Sucesso	Festa de Santa Ana (Missa e Te Deum)	
14 Julho	Padres de São Camilo (Hospital)	Festa de São Camilo de Lélis (Novena, Vésperas, Missa, Te Deum)	
Julho/ Agosto	Convento de Santos o Novo	Festa dos Cavaleiros da Ordem de São Tiago	A partir de 1800
15 Agosto	Convento de Nossa Sra. das Portas do Ceo	(Missa)	Depois de 1795 recebem só mesadas
3 Setembro	Igreja da Memória	Aniversário do atentado contra D. José	(Conceição 1829, Tomo XIV: 60)
Setembro	Convento de Belém	Festa SS. Nome de Maria (Missa)	
14 Setembro	Igreja da Conceição Velha	Festa dos Cavaleiros da Ordem de Cristo	Desde 1800
15 Setembro	Convento do Sacramento (Alcântara)	Festa S. Domingos in Soriano (Missa)	
30 Setembro	Convento de Belém	Festa de São Jerónimo	
28-29 Out.	Igreja da Memória	Festa	Todos os anos? 1792
Novembro	Conv. N. Sra. Livramento (Alcântara)	Festa do Livramento (Missa)	
15 Nov.	Basilica da Estrela	Sagração e respectivo aniversário	A partir de 1789
12 Dez.	Colégio dos Nobres	Festa da Conceição	(1785; 1789; 1792)
31 Dez.	Igreja de São Roque	Te Deum	Até à expulsão dos Jesuítas; depois passou a fazer-se na CR da Ajuda

Nalgumas destas instituições é possível detectar padrões relativamente estáveis ao longo do tempo. Embora existam variações de pormenor, um dos efectivos mais comuns

que encontramos na Festa de Santa Anna, no Convento do Bom Sucesso, situado em Pedrouços, junto à Torre de Belém, consta de 24 músicos (8 cantores e 16 instrumentistas). Em 1775, ano em que possivelmente teria sido interpretada música de Sousa Carvalho, há um ligeiro acréscimo nos efectivos, que voltam a crescer em meados da década de 1790. Nesta ocasião a orquestra usada na Missa (e possivelmente no *Te Deum*) oscila entre os 19 e os 22 instrumentistas. As vozes, que tinham crescido de seis para oito na década de oitenta deixam de ser mencionadas nas convocatórias mais tardias. A instrumentação foi reconstituída com base nos nomes que constam destes documentos, dos quais muito poucos indicam o instrumento tocado, contendo uma certa margem de incerteza uma vez que uma boa parte dos músicos dominava mais que um instrumento. A atribuição de um instrumento aos nomes dos intérpretes foi complementada pela análise de outros documentos da Casa Real e pela consulta do livro de Joseph Scherpereel *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara*.

Festa de Santa Ana –Igreja do Convento do Bom Sucesso
Dia 26 de Julho (Matinas no dia 25, Novena nos dias anteriores)

		Nº de Vozes	Nº Inst	Instrumentação	Comp./Obra	Observ.
1770	Novena	12 vozes? (da Bemposta e outras)	?	-		
	Matinas	4 (Patriarcal)	12	6 vl, vla, vlc, cb, ob, cor + ?		
	Missa e Te Deum	6 (5 Pat.+1 CR)	18	7 vl, vla, 2 vlc, 2 cb, 2 fl, fag, 3 metais		
1775	Novena	?				
	Matinas	6 (4 Pat.+2 CR)	16	6 vl, vlc, 2 cb, 2 ob, fag, 3 cor + Sousa Carvalho	João de Sousa Carvalho Responsórios de Sta. Anna “a 4 concertato con violini Boe Corni e Basso” <i>P-Ln</i> , FCR 38.2	A conv. inclui o nome de JSC
	Missa e Te Deum	6 (4 Pat.+2 CR)	18	6 vl, 2 vla, vlc, 2 cb, 2 ob, fag, 3 cor + Sousa Carvalho	João de Sousa Carvalho	idem
1780	Novena	?				7 seges para Mus. da Novena

	Matinas	6 (Patriarcal)	12	5 vl, 2 vla, vlc, cb, 3 metais (2 cor + clno?)		
	Missa e Te Deum	6 (Patriarcal)	16	8 vl, vla, vlc, cb, 2 ob, 3 metais (2 cor + clno ?)		
1785	Novena	?				
	Matinas	6 (Patriarcal)	8	4 vl, vla, vlc, cb, cor		
	Missa e Te Deum	8 (6 Pat.+2 CR)	16	8 vl, vla, vlc, cb, 2 ob, fag, 2 cor		
1790	Novena					7 seges para Mus. da Novena
	Matinas e Missa	8 (4 Pat.+4 CR)	16	6 vl, 2 vlc, cb, 2 ob, fag, 2 cor, 2 clno		clno só para a Missa
1794	Matinas	?	16	8 vl, 2 vla, vlc, cb, 2 ob, 2 cor		Não há docs. para 1795, mas existem para 1794 e 1796
	Missa	?	22	8 vl, 2 vla, vlc, cb, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno		
1796	Festa	?	20	8 vl, 2 vla, vlc, cb, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno		
1800	Festa	?	19	6 vl, vla, vlc, cb, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno		

FONTES: *P-Lant* Casa Real, Cx. 3100 (1770), Cx. 3101 (1775), Cx. 3116 (1780), Cx. 3140 (1785), Cx. 3158 (1790), Cx. 3170 (1794), Cx. 3174 (1796), Cx. 3185 (1800).

Em praticamente todos os eventos listados encontramos simultaneamente a participação de vozes da Capela Real e da Patriarcal, com a exceção da Festa de Nossa Senhora das Portas do Céu, no Convento de Religiosos Franciscanos de Telheiras, que parece ser a única em que os cantores são sempre da Patriarcal, conforme se pode ver no Quadro seguinte:

Convento de Nossa Senhora das Portas do Céu, em Telheiras
15 de Agosto, Festa (Missa)

	Nº de Vozes	Nº Inst.	Instrumentação
1771	9 (7 Pat.+2 CR)	22	8 vl, 2 vla, 2 vlc, 2 cb, 2 ob, fag, 2 cor, 3 clno
1775	8 (Patriarcal)	16	6 vl, 2 vlc, 2 cb, 2 ob, 2 fag, 2 cor
1780	8 (Patriarcal)	15	9 vl, vlc, cb, 2 ob, fag, cor
1785	8 (Patriarcal)	15	8 vl, vlc, cb, 2 ob, fag, 2 clno
1790	8 (Patriarcal)	12	6 vl, vlc, cb, 2 ob, 2 cor
1794	8 (Patriarcal)	12	6 vl, vlc, cb, 2 ob, 2 cor

FONTES: *P-Lant* Casa Real, Cx. 3100 (1770), Cx. 3101 (1775), Cx. 3116 (1780), Cx. 3140 (1785), Cx. 3158 (1790), Cx. 3170 (1794).

Neste caso há um decréscimo do número de instrumentistas ao longo do tempo que contraria a tendência geral do crescimento das dimensões dos agrupamentos (ver Quadro seguinte). Não é possível, contudo, saber se o desinvestimento neste evento continua, uma vez que a partir de 1795 deixam de aparecer referências à participação de instrumentistas da Real Câmara e de cantores da Patriarcal na cerimónia realizada no Convento de Tilheiras. A Irmandade de Nossa Senhora das Portas do Céu continua, no entanto, a receber 48\$000 anuais para a sua festa.

A sucessão de dados permite portanto chegar à seguinte tabela global, organizada sempre que possível em secções comparativas de cinco em cinco anos a partir de 1780. Os eventos das décadas anteriores não são discriminados porque a documentação é bastante mais escassa. Obtém-se deste modo uma panorâmica mais abrangente acerca dos conjuntos vocais e instrumentais usados em cada ocasião, identificam-se alguns padrões próprios de cada instituição e algumas hierarquias em termos de importância das cerimónias. Como a documentação de 1795 está incompleta (faltando vários meses), optou-se por listar as actividades musicais de 1794. O ano de 1805 não foi incluído uma vez que as Caixas do Arquivo da Casa Real relativas a esse período não contêm convocatórias a músicos para estes locais. Porém, outro tipo de documentos como as notas de despesa com “Carretos de Rabecões” provam que a rede se mantinha em plena

actividade nesse período. Assim, em 1805, transportaram-se instrumentos (violoncelos e contrabaixos) nas datas habituais das festividades para o Convento da Encarnação, a Igreja de São Francisco de Paula, a Basílica da Estrela, a Igreja de Santo António, a Igreja de São Roque, o Convento das Comendadeiras de Santos, a Igreja do Convento do Bom Sucesso, a Igreja da Conceição Velha, o Mosteiro de Belém e o Mosteiro do Sacramento.

Colaborações anuais com igrejas, conventos e outras instituições

	Data	Local	Evento	Nº de vozes	Nº Inst	Instrumentação	Obs.
1780	26 / 7	Conv. do Bom Sucesso	Festa de Santa Anna – Missa	6 (Patriarcal)	16	8 vl, vla, vlc, cb, 2 ob, 2 cor, clno	
	14 / 7	Hospital Real	Festa São Camilo	8 “Muzicos”			
	14 / 8	São João Nepomuceno	Tresladação do corpo da rainha D. Maria Ana De Áustria	16 “Muzicos”			
	20 / 8	Ig. Do Conv. de N. Sra. das Portas do Céu	Festa: Missa	8 (Patriarcal)	15	9 vl, vlc, cb, 2 ob, fag, cor	
	10 / 9	Convento de Belém	Festa do Santo Nome de Maria	6 (Cap. Real)	15	6 vl, 2 vla, vlc, cb, 2 ob, fag, 2 cor	
	30 / 9	Convento de Belém	Festa de São Jerónimo	8 (Cap. Real)	20	11 vl, 2 vla, 2 vlc, cb, 2 ob, fag, cor	
1785	7 / 4	Ig. Conv. do Sacramento, Alcântara	Festa do Sant. Sacramento (Missa)	8 (4Pat.+4CR)	12	6 vl, vlc, cb, 2 ob, 2 cor	J. Bap. André “q. traga a Missa”
	8 / 4	Ig. Conv. São Francisco de Paula	Festa S. Francisco de Paula	8 (4Pat.+4CR)	16	7 vl, 2 vlc, 2 cb, 2 ob, cor, 2 clno	
	26 / 7	Ig. Do Conv. do Bom Sucesso	Festa de Santa Anna	8 (6Pat.+2CR)	16	8 vl, vla, vlc, cb, 2 ob, fag, 2 cor	
	28 / 8	Ig. Do Conv. de N. Sra. das Portas do Céu	Festa: Missa	8 (Patriarcal)	15	8 vl, vlc, cb, 2 ob, fag, 2 cor	

	11 / 9	Convento de Belém	Festa do Santo Nome de Maria	8 (4Pat.+4CR)	18	8 vl, 2 vla, vlc, cb, 2 ob, 2 fag, 2 cor	
	15 / 9	Ig. Conv. do Sacramento, Alcântara	Festa de São Domingos in Soriano	8 (Cap. Real)	8	4 vl, vlc, cb, 2 cor	
	30 / 9	Convento de Belém	Festa de São Jerónimo	8 (Cap. Real)	20	10 vl, vla, 2 vlc, cb, 2 ob, 2 fag, 2 cor	
	10 / 12	Ig. Conv. N. Sra. Livramento, Alcântara	Missa	10 (Cap. Real)	20	8 vl, 2 vla, 2 vlc, 2 cb, 2 ob, 2 fag, 2 clno	
	12 / 12	Colégio dos Nobres	Festa da Conceição	8 cantores			
1790	24 / 4	Ig. Conv. do Sacramento, Alcântara	Festa do Sant. Sacramento (Missa)	8 (4Pat.+4CR)	12	6 vl, vlc, cb, 2 ob, 2 cor	
	12 / 4	Ig. Conv. São Francisco de Paula	Festa de S. Francisco de Paula	8 (Cap. Real)	20	8 vl, 2 vlc, 2 cb, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno	
	8, 10 e 11 / 6	Convento da Estrela	Festa do Coração de Jesus	16? (Pat. e CR)	26	10 vl, 2 vla, 2 vlc, 2 cb, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno	
	24 e 25 / 7	Ig. Do Conv. do Bom Sucesso	Matinas e Missa de Santa Anna	8 (4Pat.+4CR)	16	6 vl, 2 vlc, cb, 2 ob, fag, 2 cor, 2 clno	
	22 / 8	Ig. Do Conv. de N. Sra. das Portas do Céu	Festa (Missa)	8 (Patriarcal)	12	6 vl, vlc, cb, 2 ob, 2 cor	
	12 / 9	Convento de Belém	Festa do Santo Nome de Maria	8 (4Pat.+4CR)	18	8 vl, 2 vla, vlc, cb, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno	
	15 / 9	Conv. do Sacramento, Alcântara	Festa de S. Domingos in Soriano	8 (4Pat.+4CR)	8	4 vl, vlc, cb, 2 cor	
	30 / 9	Convento de Belém	Festa de São Jerónimo	8 (Cap. Real)	20	10 vl, 2 vla, vlc, cb, 2 ob, 2 fag, 2 cor	
	24 / 10	Ig. do Conv. do Coração de Jesus (Basílica da Estrela)	Festa	SAT CR + (4 Pat.+4CR)	22	8 vl, 2 vla, 2 vlc, 2 cb, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno	

	11/11	Ig. N. Sra. do Livramento	Missa	8 (Cap. Real)	25	10 vl, 2 vla, 2 vlc, 3 cb, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno + Marcos Portugal	
	15/11	Ig. Do Conv. fo Coração de Jesus (Basílica da Estrela)	Aniversário da Sagração	12 (8 CR + 4 Pat.)	27	10 vl, 2 vla, 2 vlc, 2 cb, 2 ob, 2 fag, 4 cor, 2 clno + Marcos Portugal	
1794	24/3	Conv. do Sacramento, Alcântara	Festa do Santíssimo Sacramento	?	12	6 vl, vlc, cb, 2 ob, 2 cor	Como a doc. de 1795 está incompl. inclui-se o ano de 1794
	2/4	Ig. do Conv. de São Francisco de Paula	Festa de São Francisco de Paula	?	16	8 vl, 2 vlc, 2 cb, 2 ob, 2 cor	
	26/6	Ig. do Conv. do Coração de Jesus (Basílica da Estrela)	Festa do Coração de Jesus (Matinas, Missa e Te Deum)	?	26	9 vl, 2 vla, 3 vlc, 2 cb, 2 fag, 2 fl, 2 ob, 2 cor, 2 clno	
	26 e 27/7	Ig. Conv. do Bom Sucesso	Matinas e Missa de Sta. Anna	?	16 22	Matinas: 8 vl, 2 vla, vlc, cb, 2 ob, 2 cor Missa: os mesmos mais 2 fl, 2 fag e 2 clno	
	22/8	Ig. Do Conv. de N. Sra. das Portas do Céu	Festa: Missa	8 (Patriarcal)	12	6 vl, vlc, cb, 2 ob, 2 cor	
	14 /9	Convento de Belém	Festa do Sto. Nome de Maria	?	16	8 vl, vla, vlc, cb, 2 ob, fag, 2 cor	
	15 /9	Conv. do Sacramento, Alcântara	Festa S. Domingos in Soriano	?	8	4 vl, vlc, cb, 2 cor	
	30 /9	Convento de Belém	Festa de São Jerónimo	?	26	9 vl, 2 vla, 2 vlc, 2cb, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno, timbales	
	8/11	Ig. N. Sra. do Livramento, Alcântara	Missa	?	22	8 vl, 2 vla, 2 vlc, 2 cb, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno	

	15/11	Ig. do Conv. do Coração de Jesus (Estrela)	Aniversário da Sagração	?	26	10 vl, 2 vla, 2 vlc, 2 cb, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno	
1795		???					
	Maio	Ig. de Sto. António	Offertório do Princ. da Beira pela Princesa D. Carlota				10 seges na Pat. p Muzicos e Cap.
	11 e 12/6	Ig. do Conv. do Coração de Jesus (Estrela)	Festa do Cor. de Jesus (Matinas, Missa, Te Deum)	??	26	10 vl, 2 vla, 2 vlc, 2 cb, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno	
1800	2/4	Ig. do Conv. de São Francisco de Paula	Festa de São Francisco de Paula	??	15	6 vl, vla, 2 vlc, 2 cb, 2 ob, 2 cor	
	19 e 20/6	Ig. do Conv. do Coração de Jesus (Estrela)	Festa do Coração de Jesus		19	6 vl, vla, 2 vlc, 2 cb, 2 fl, 2 fag, 2 cor, 2 clno	2 fag e 1 cb só a 20
	6/7	Ermida de Sto. António de Torcena, Barcarena	Festa?	??	10	4 vl, vlc, cb, 2 cor, fag, ob	
	27/7	Ig. do Conv. do Bom Sucesso	Festa de Sta. Anna	??	19	6 vl, vla, vlc, cb, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno	
	1/8	Conv. de Santos Novos	Festa dos Cavaleiros da Ordem de Santiago	??	21	8 vl, vla, 2 vlc, 2 cb, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno	
	14/9	Igreja da Conceição Velha	Festa dos Cavaleiros da Ordem de Cristo	??	24	8 vl, vla, 2 vlc, 2 cb, 2+1 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno	
	15/11	Ig. Do Conv. do Coração de Jesus (Estrela)	Festa	??	21	8 vl, vla, 2 vlc, 2 cb, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno	
	6/12	Ig. N. Sra. do Livramento, Alcântara			23	8 vl, vla, 2 vlc, 2 cb, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno	

FONTES: *P-Lant* Casa Real, Cx. 3116-3117 (1780), Cx. 3137-3142 (1785), Cx. 3156-3159 (1790), Cx. 3168-3171 (1794), Cx. 3172-3173 (1795), Cx. 3182-3186 (1800).

A documentação consultada menciona o género litúrgico-musical, mas omite os autores e as obras musicais concretas interpretadas nestas ocasiões. É possível porém identificar algum do repertório que teria sido utilizado. Por exemplo a existência de uma colecção de Responsórios dedicados a Santa Ana, compostos por João de Sousa Carvalho, no Fundo do Conde Redondo ²¹⁰, e a presença do compositor nas convocatórias de 1775 e 1777 para a Festa no Convento do Bom Sucesso indicia que talvez tivessem sido escritos nessa época e com essa finalidade. A instrumentação que consta da partitura (“con Violini Boe Corni e Basso”) corresponde também aos efectivos da Real Câmara convocados para o efeito (ver Quadros). Mais tarde encontramos também uma Novena de Santa Anna da autoria de João José Baldi, com a indicação “Bomsucesso” na partitura. Para algumas ocasiões as partituras seriam possivelmente alugadas, como atestam os pagamentos ao contrabaixista Felipe Marcelli e as indicações frequentes junto ao seu nome nas convocatórias: “Que traga a Missa e o Te Deum”.

Embora envolvesse certamente os principais compositores ao serviço da Capela Real e da Patriarcal, a qualidade e o carácter da música, bem como a eficácia da interpretação parecem ter sido muito variáveis a avaliar pelos relatos da época que nos chegaram. Infelizmente a maioria aborda a actividade musical de modo bastante superficial, sem entrar em detalhes técnicos ou descrição de práticas de execução. Há também que ter em conta o perfil e a origem cultural dos autores dos testemunhos. Em contrapartida, os relatos fornecem por vezes informação complementar relevante em relação aos locais onde se realizavam as cerimónias, ao seu aparato cenográfico, às distinções simbólicas das diferentes hierarquias presentes ou às práticas de sociabilidade.

Por exemplo, Giuseppe Baretti, correspondente da Academia Real Inglesa, dá-nos um testemunho muito vivo da cerimónia de Sagração da primeira pedra da Igreja da Memória a 3 de Setembro de 1760 ²¹¹, celebrada pelo Cardeal Patriarca na presença da Família Real, do Marquês de Pombal e da corte. A partir desta data o aniversário do atentado de 1758 contra D. José passaria a ser anualmente assinalado com uma cerimónia que contava normalmente com a participação de músicos da Capela Real e da Patriarcal.

²¹⁰ *P-Ln*, FCR 38.2.

²¹¹ *Lettere Familiari di Giuseppe Baretti à suoi tre fratelli tornando da Londra in Italia nel 1760*. Milão: Casa Editrice M. Guigoni, 1874.

[1ª Edição em dois volumes: Vol. I/Milão: 1762; Vol. II/Veneza: 1763.]

“Nel mezzo d’esso edificio era posto un altare molto ricamente addobato, e dirimpetto all’altare era la tribuna della Regina accanto a quella del Re; vicino a quella del Re era un luogo destinato pel segretario di Stato [Sebastião José de] Carvalho [e Melo], personaggio, pel qual ch’io credo, molto nominato in cotesta vostra Italia, e di cui vi ferò molte parole prima di abbandonare il regno. Sotto a la tribuna della regina in faccia all’altare era un picciol trono pel Patriarca. Il resto del luogo era occupato parte da’ molti Religiosi e da’ molti musici che dovevano far la funzione, e parte da’ signori del regno, degli ambasciatori e dagli stranieri, vestiti bene, tutti alla rinfusa e senza distinzione di grado per la strettezza del luogo, veramente troppo augusto in un dì che riuisci caldo quanto i piu caldi giorni che si abbiano sotto il tropico del Cancro. Alle otto della mattina quel luogo era già tutto pieno, e formicava de fuori il numeroso popolo, che per due gran porte e per molte finestre stava guardando que’che erano là dentro. Verso le nove giunse il detto segretario di Stato, preceduto da molti gentiluomini, da molti servitori, da un tamburino e da un trombettiere, tutti a cavallo. (...) Poco dopo la preghiera de la Regina e delle sue figlie s’intuonò il Te Deum e poi le Litanie de’ Santi, che si cantarono con grandissimo fracasso di musica. (...) Terminò la messa, e terminò il feffautare e il violinare de buon numero di castrati e di suonatori, de’quali è mantenuta in corte copia molto maggiore che non di professori di lettere in Coimbra, e ognuno se ne tornò per la via onde era venuto, sudato o affaticato, chè la faccenda fu lunga, e il caldo fu infernale” (Baretti 1874: 111-116, 3-9-1760; NeryVE).

Na versão revista de 1770, publicada em Londres ²¹², Baretti acrescenta mais alguns detalhes (como as dimensões do espaço ou o número de músicos italianos que totalizariam quarenta) e abandona a leve ironia com que fala da música, trocando-a por um tom mais elogioso ²¹³. Conforme nota Rui Vieira Nery (1998: 27-28) os relatos de

²¹² *A Journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain an France by Giuseppe Baretti, Secretary for Foreign Correspondence to the Royal Academy of Painting, Sculpture, and Architecture (4 vols.). Londres: Impresso para T. Davies & L. Davis, 1770.*

²¹³ “This edifice is eighty of my steps in length and five and twenty broad. The inside of it was hung with a kind of red serge striped and fringed with a tinsel-lace. In the middle of it was placed and altar gloriously adorned. Facing the altar there were two pews, one for the King and the other for the Queen, besides a smaller one for Don Bastian Joseph de Carvalho Secretary of State. Under the Queen’s pew there was a kind of throne for Cardinal Saldanha the patriarch. The remainder of the place was occupied pell-mell by the nobility of the kingdom, foreign ministers, and all strangers well dressed. The patriarch’s attendants however, as well as the musicians, had some benches to themselves.

As the day proved inexpressibly hot, the doors and windows of the edifice were kept open during the ceremony, so that the numberless spectators from with- out enjoyed it near as well as those within. About nine o’clock Secretary Carvalho made his appearance preceded by many gentlemen, many servants, a drummer, and a trumpeter, all on horseback. (...)

[Chega entretanto o Cardeal-Patriarca, com a sua comitiva, e tudo fica assim pronto para se iniciar a cerimónia religiosa:] The Queen lay’d down her book and a great Te Deum was sung with much noise of music. The Te Deum was follow’d by the litanies. (...) During the mass the musicians play’d and sung most gloriously. The King has a good many in his service, and, what is remarkable, more than forty Italians, partly singers and partly players upon several instruments.

Baretti são também reveladores no que diz respeito ao aparato cenográfico da cerimónia e à pompa barroca que rodeia a chegada do Marquês de Pombal, com fanfarras solenes de trompete e tambor (provavelmente pertencentes à Banda Real) e à prioridade que a Casa Real dava ao investimento musical (“um bom número de castrados e de instrumentistas, dos quais se mantém na Corte um número muito superior ao dos professores de Letras de Coimbra”). Fica-se também com uma ideia bastante clara das distinções hierárquicas pela disposição dos lugares que cada um deveria ocupar:

No *Gabinete Histórico*, Fr. Cláudio da Conceição dá-nos também a sua versão da cerimónia e mais algumas indicações:

“Na manhã do dia 3 concorrêo para aquelle sitio innumeravel Povo. Toda a Côrte assistiu vestida de gala. A Guarda Real se postou na forma costumada em todos os ingressos. E para a Sala Regia vierão os Clarins, e Timbales da Casa Real, os quaes tocárão quando El Rei chegou, quando se caminhou para Igreja, e quando a Função acabou.(...)

Chegando El Rei a este mesmo tempo se encaminhou logo processionalmente para a Igreja, acompanhado de toda a sua Côrte. Marchavão adiante os tres Moços Fidalgos com as Vassouras; seguirão-se os Titulos com a Trôlha de cal, Colher, e Balde de agua, logo depois destes caminhava ElRei, levando a Paviola com a Pedra na forma acima referida; e ultimamente o Eminentissimo e Reverendissimo Cardeal Patriarcha com os Diaconos aos lados. Adiante da Cruz caminharão todos os Capellães, que assistem a Sua Magestade na Capella do Real Palacio deste sitio, e depois deles os Musicos Italianos, cantando em Motete a seguinte letra = *Ecce ego mittam in fundamentis Sion lapidem probatum, angularem, pretiosum, in fundamento fundatum.*

(...) “e dictas as Orações que manda o Pontifical Romano, depois do Hymno = *Veni Creator Spiritus* = lavou as mãos, e disse Missa resada. No fim della tornou a tomar o Pluvial branco, e entoou o *Te Deum Laudamus*, que se continuou pelos Musicos Italianos com excellente Musica. Acabado o dicto Hymno cantou Sua Eminencia os Versos, e Orações *Pro gratiarum actione*; dêo a Benção solemne; concedêo cinco annos de Indulgencia, e se retirou na forma costumada. (...)

“Concluida esta Igreja no reinado da Senhora D. Maria I, se ficou alli fazendo hum anniversario no dia 3 de Setembro, em que officia hum Principal da Sancta Igreja Patriarchal com os Ministros precisos, e Músicos tudo da mesma Igreja, mas sem Sermão” (Conceição 1829 Tomo XIV: 55-64).

No plano estritamente musical, a diversidade de locais e as circunstâncias davam origem a situações muito diversas onde pesam factores como a natureza da cerimónia

The mass lasted a full hour, and was followed by the patriarchal benediction, after which the company broke up and every body went home tired and fatigued. The heat without was great, as the sun shone very bright, but within was quite intolerable” (Baretti 1770: 152-170, 3-9-1760; NeryVE).

(não só o tipo de comemoração mas também os diferentes géneros litúrgico-musicais: Novena, Matinas, *Te Deum*, Missa, etc.) e a maior ou menor participação dos coros locais das igrejas e conventos cujas competências musicais seriam também variáveis. É natural que as secções solísticas fossem reservadas aos cantores que vinham da Capela Real e da Patriarcal, mas estes poderiam também encarregar-se da execução completa de algumas partituras. Com a excepção de grandes acontecimentos, das cerimónias na Basílica da Estrela (e por vezes do Convento do Livramento), nas quais participavam efectivos em maior número, em grande parte dos eventos que articulam a rede de colaborações dos músicos da Patriarcal e da Capela Real participavam oito cantores. Este número permitia a interpretação do repertório *concertato* a quatro vozes (o mais comum) com quatro cantores solistas aos quais se juntariam mais quatro nas secções de *ripieno*. Mas as práticas interpretativas teriam de ser analisadas caso a caso e na maioria das vezes dispomos de pouca informação para o fazer.

Em relação à música que se podia ouvir nalgumas destas cerimónias uma das descrições mais curiosas deve-se a William Beckford, quando assistiu à Festa de Santo António em 1787. O escritor inglês, que por outras vezes elogiou o repertório que se fazia na Patriarcal e a qualidade dos músicos ao serviço de D. Maria I, achou-a indiferente e pouco apropriada para um templo e para a solenidade da ocasião: “A Principal with a considerable detachment of priests from the Patriarchal officiated to the sound of lively jigs and ranting minuets, better calculated to set a parcel of water-drinkers a-dancing than to direct the motions of a pontiff and his assistants” (Beckford 1954: 78-80, 13-6-1787; NeryVE). Mas, para além dos juízos de valor que emite, o seu relato é especialmente importante por constatar o carácter vincadamente profano dessa música e a sua interpretação alegre, enérgica e, pelos vistos, dançante. É também bastante claro quanto ao facto de se ter interpretado música vocal e instrumental. No entanto, uma vez que a métrica e os ritmos característicos da giga e do minueto se podem encontrar também em algumas partituras vocais sacras não é completamente claro se o viajante britânico assistiu à execução de trechos puramente instrumentais ou se se referia a peças vocais influenciadas pela dança.

No mesmo ano Beckford assistiu também à Festa do Coração de Jesus no Convento do Sacramento na sequência de uma mensagem “extremamente amável” das

respectivas freiras que enviaram os seus músicos, com tambores e fogo de artifício, a casa do viajante inglês para lhe entregarem o convite:

“The lady abbess sent me a huge elbow-chair covered with tapestry, and there I sat three long hours yawning my soul out and dissolving at every pore whilst two or three sweating boys and half-a-score fiddles and oboes murdered some glorious music of João de Sousa” (Beckford 1954: 83, 15-6-1787).

Apesar de o Convento do Sacramento ser uma das instituições que contavam com patrocínio musical real (nas festas do Santíssimo Sacramento nos finais de Março ou inícios de Abril e de São Domingos in Soriano em Setembro) é muito pouco provável que esta interpretação estivesse a cargo de músicos ligados à corte que no mesmo período se encontrava nas Caldas da Rainha, acompanhada por uma selecção dos seus melhores cantores e instrumentistas que deveriam também actuar na Festa do Coração de Jesus em presença de D. Maria I. Por outro lado, Beckford conhecia bem os músicos da Capela da Rainha (cita os seus nomes em vários outros relatos, alguns frequentavam a sua casa e refere-se à Capela Real como uma “concentração de músicos admiráveis”). Se estivessem presentes teria certamente mencionado esse facto. É o que faz, por exemplo, quando poucas semanas depois se desloca à nova Igreja de São Pedro de Alcântara para ouvir a Missa de [Jerónimo Francisco de] Lima e refere a actuação dos violinistas [Pedro] Rumi e [José] Palomino e dos cantores [Ansano] Ferracuti e [Giuseppe] Totti, tendo este último cantado “deliciosamente” por estar “bem de voz, uma benção de que raramente goza” (Beckford 1954: 150-151, 5-8-1787; NeryVE), na opinião do viajante inglês.

É sintomático o facto de se interpretar música de Sousa Carvalho (compositor oficial da corte, professor dos Infantes e do Seminário da Patriarcal) no Convento do Sacramento, o que atesta a circulação do repertório dos compositores ligados directamente ao poder real, neste caso facilitada pelas relações próximas que a família real mantinha há várias décadas com esta instituição e incluía a colaboração dos seus músicos noutras cerimónias ao longo do ano.

II. ORGANIZAÇÃO E ESTATUTO SÓCIO-PROFISSIONAL DOS MÚSICOS DA CAPELA REAL E DA PATRIARCAL

1. As estruturas musicais da corte

A crescente organização administrativa dos vários departamentos musicais ligados ao espaço cortesão conduziu ao longo dos séculos a uma estrutura tripartida comum à maior parte das monarquias europeias do Antigo Regime, que teve em Luís XIV o seu modelo paradigmático. Ao nível do pormenor, da estrutura interna ou dos cargos e funções, as variantes locais são inúmeras, mas subsistem normalmente três grandes secções bem delimitadas, susceptíveis de colaborar entre si: a Capela Real, responsável pela música religiosa; a Real Câmara, compreendendo a ópera e a música profana vocal e instrumental; e a Música das Reais Cavalariças (também designada como Charamela Real ou Banda Real), a quem tradicionalmente cabia a exaltação sonora do poder em cerimónias oficiais como entradas régias, cortejos, procissões, aclamações, baptizados, casamentos, exéquias e outras festividades.

Em Portugal, desde o reinado de D. João V estas três estruturas encontram-se bem presentes, permanecendo em vigor até ao Liberalismo, não obstante algumas transformações ao longo do século XVIII. A promoção da Capela Real a Patriarcal constitui uma especificidade singular no quadro europeu, proporcionando a fusão da Capela Real (instituição paralela à das restantes cortes do Antigo Regime) com o sumptuoso modelo que D. João V foi buscar à Capela Pontifícia e adquirindo esta uma dimensão cerimonial sumptuosa que procurava imitar o Vaticano. No entanto, como se viu nos capítulos anteriores, quer o Terramoto de 1755 (que motivou o funcionamento em instalações separadas da Patriarcal e da Capela Real), quer a existência de outras Capelas Reais, coloca-nos perante uma organização complexa: uma rede com dois núcleos principais e várias instituições satélite com uma intrincada teia de relações.

Por outro lado, a designação de Capela foi usada em relação a outras cortes europeias com um significado bastante mais abrangente, incluindo a totalidade de cantores e instrumentistas ao serviço da monarquia, quer se tratasse de repertório sacro ou profano. No caso português, pelo menos a partir da segunda metade do século XVIII, a

documentação administrativa deixa bem claro que a Patriarcal e as Capelas Reais com produção musical própria empregavam apenas cantores e organistas (e nalguns casos compositores). Os restantes instrumentistas faziam parte da Orquestra da Real Câmara — sendo convocados regularmente para a ópera, para concertos ou para cerimónias nas Capelas Reais e noutros espaços civis ou religiosos com patrocínio real — e/ou da Banda Real, vocacionada para a música ao ar livre (na tradição da “música alta” medieval e renascentista) e formada por instrumentos de sopro e percussão.

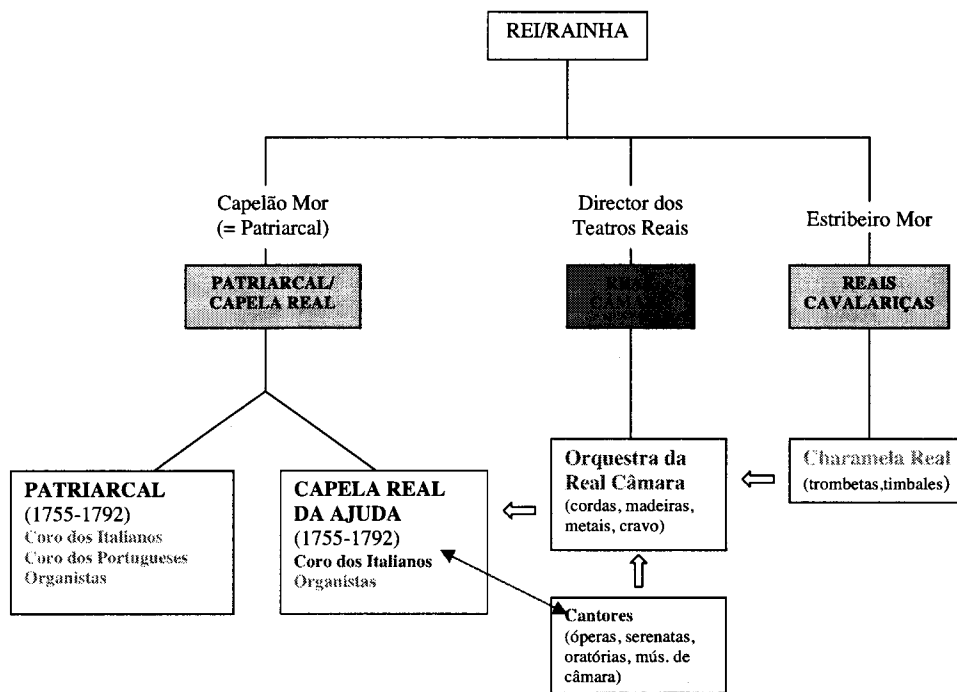
Em relação aos cantores há que ter em conta que, salvo raras excepções no início do reinado de D. José, eram sempre contratados pela Patriarcal ou pela Capela Real, portanto com obrigatoriedade de interpretar obras sacras regularmente. Do conjunto total apenas uma percentagem reduzida (na sua maioria italianos ao serviço da Capela Real da Ajuda) cantava nas ópera e serenatas. Neste caso, era frequente parte do seu salário ser pago pela Secretaria do Particular (Real Bolsinho), podendo dizer-se que acumulavam as funções de cantores da Capela e da Câmara. O mesmo podia suceder com os compositores, distinguindo-se de forma explícita ou implícita as funções de compositor da Câmara, da Patriarcal (incluindo a Capela Real) ou de ambas.

A actuação em simultâneo dos conjuntos musicais na dependência da Casa Real ocorria em múltiplas ocasiões, adaptando-se às circunstâncias, principalmente nas grandes cerimónias religiosas de carácter público e nas efemérides da monarquia, de que é exemplo a festa que o Intendente Geral da Polícia, Diogo Ignacio de Pina Manique, ofereceu à Rainha D. Maria I por ocasião do seu aniversário (17 de Dezembro de 1786) na Casa Pia do Castelo:

“Em frente a este Altar [onde estava colocada a imagem da Rainha Santa Isabel] se achava hum grande coreto com huma completa Orquestra, composta de todos os Instrumentistas, e Cantores da Camara de S. M., da Real Capella da Ajuda, e Santa Igreja Patriarcal, tocando alternativamente, antes de principiar a função dous ternos de Timbaleiros, e Clarins de S. M., vestidos com as suas fardas ricas. Findo este acto, se celebrou o Baptismo d’hum Pagão (...): seguiu-se depois o *Te Deum*, que executou a sobredita Orquestra. (...) O acto seguinte se concluiu, cantando-se alguns Motetos (...). Desta segunda sala passarão à terceira, onde se deo huma Serenata com a mesma orquestra, cantando várias Arias os Musicos da Camara de S. M.”¹

¹ *Gazeta de Lisboa*, 23-12-1786, 2º Supl. Num.51.

Estruturas musicais da Casa Real portuguesa na segunda metade do século XVIII



2. A organização interna da Patriarcal e da Capela Real

Tanto na Patriarcal como na Capela Real da Ajuda as funções musicais inserem-se num tecido mais amplo que inclui as várias hierarquias eclesiásticas e outro pessoal auxiliar. O conjunto das dignidades eclesiásticas, ao qual estavam associados os capelães cantores responsáveis pelo cantochão, é normalmente designado por “coro” na documentação da época (incluindo os Estatutos e Regulamentos que foram sendo publicados na segunda metade do século XVIII), o que pode induzir em erro no que diz respeito ao desempenho musical. O “coro” litúrgico era uma estrutura indispensável em todas as cerimónias, que podia apenas recitar os textos sagrados ou entoá-los em cantochão, funcionando em paralelo ou em colaboração com o coro musical propriamente dito, normalmente chamado “Coro dos Músicos” ou “Coro dos Italianos”, responsável pelas obras polifónicas em “stile pieno” ou “concertato” que formavam o *corpus* do repertório da música religiosa da época. A maior ou menor intervenção deste último dependia de um calendário de cerimónias extremamente hierarquizado, assumindo uma importância proporcional à solenidade da ocasião.

Em determinadas datas do calendário litúrgico, alguns capelães cantores seleccionados juntavam-se ao “Coro dos Italianos” para cantar as Matinas ou a Hora Terça do Ofício Divino, recebendo remuneração adicional por esse serviço. Também em termos de espaço, como se pode ver nas plantas da Patriarcal de D. João V publicadas por Marie Thérèse Mandroux-França (1995), havia lugares bem definidos para os Capelães Cantores com bancos corridos na nave central, enquanto os Cantores profissionais podiam ficar numa Capela própria, no Coro Alto ou em estrados (“coretos”) construídos para esse efeito em pontos diferentes da igreja. Daí surge também a designação de “Coro de Cima” e “Coro de Baixo” que se encontra em algumas fontes.

Encontramos nesta separação um paralelo com a divisão da Capela Real francesa em “Chapelle Oratoire” e “Chapelle Musique”², modelo base comum às restantes instituições eclesiásticas mesmo que as denominações sejam diferentes. No caso

² Sobre a organização da Capela Real francesa no tempo de Luís XIV e nos reinados posteriores ver, por exemplo, o livro de Alexandre Maral (2002) *La Chapelle Royale de Versailles sous Louis XIV: cérémonial, liturgie et musique* ou os capítulos dedicados a este tema por Philippe Beaussant (1996) em *Les Plaisirs de Versailles*.

português, a promoção da Capela Real tornou a estrutura ainda mais intrincada, distinguindo-se no cerimonial as chamadas “funções de Capela” e as “funções de Basílica”³, às quais estavam ligadas diferentes hierarquias eclesiásticas e musicais.

Segundo o *Compêndio do Código da Santa Igreja Patriarcal*, ampliado em 1796 por Manuel Teixeira de Torres, os cantores profissionais (identificados por “músicos” na maior parte da documentação setecentista) estavam integrados na secção da Capela Patriarcal e os capelães cantores pertenciam à Basílica Patriarcal. Embora as designações de “Capela” e “Basílica” sejam inspiradas no espaço arquitectónico, têm aqui um significado ritual e hierárquico no plano religioso e musical. Esta divisão ocorria quer na Capela Real da Ajuda, quer na Patriarcal. Em cada um dos templos havia “funções” e representantes de ambas as categorias.

“Não obstante os que servem a Capella Real serem Mansionarios, e seus Ministros, há contudo entre elles hua grande diferença segundo a Jerarquia, e Ordem em que são constituídos. Dividem-se os ministros da Santa Igreja em dous corpos separados. O primeiro estabelece a Capella Patriarcal; o segundo constitui a Basilica Patriarcal; ambos compreendem distintas Jerarquias.

A **Capella Patriarcal** se compoem de Ex.mos, e R.mos Principaes, cujo chefe he o Ex.mo e R.mo Snr Cardeal Patriarca: e esta primeira Jerarquia se divide em Dignidades, Prebiteratos, e Diaconatos. A 2ª Jerarquia pertence aos Ill.mos Monsenhores; a qual também se divide em Prelados, Protonotarios, Subdiaconos, e Acolytos. Segue-se a Jerarquia dos Mestres de Cerimonias; depois a dos Cantores; a dos Clerigos da Capella; soto Clerigos; Acolytos; enfim os Guardas da mesma Capella fazem a ultima Jerarquia.

A **Bazilica Patriarcal** consta das Jerarquias seguintes: A 1ª é a dos Ill.mos, e R R Snrs Cónegos (f___) huns de habito Prelaticio; outros de Roquete, e Cota: estes também se dividem em Presbíteros, Diaconos, e Subdiaconos; e fazem igualmente s Corpo de Capella, como Ministros subalternos, uzando de Sayote de seda roxa, quando Officia, ou Celebra Principal, ou ainda Monsenhor. A 2ª Jerarquia he a dos R. R. Beneficiados; a 3ª é a dos R. R. Clérigos Beneficiados; dahi a dos Mestres de Cerimonias: Capellães Cantores; e a ultima de todas he a dos Custodes da mesma Bazilica, que são pessoas Leigas.

Alem das referidas Classes ha na dita Sta Igreja outras Jerarquias concernentes aos Ministros da Capella, e Bazilica Patriarchaes. A saber: a Jerarquia dos Confessores com o Parocho; e estes igualmente pertencem ao Corpo da Capella Patriarcal, quando Celebra ou Officia, o Ex.mo Prelado, como seus Penitenciaros: a Jerarquia dos

³ Quando a família real portuguesa se transferiu para o Rio de Janeiro em 1807 procedeu-se a uma uniformização dos dois tipos de cerimónias, conforme se pode ler no segundo capítulo dos *Estatutos da Santa Igreja Cathedral e Capella Real do Rio de Janeiro*. Na Impressão Régia, 1811 (P-La 83-II-38): “Em segundo lugar declaramos, que devendo considerar-se a Nossa Santa Igreja Cathedral como huma verdadeira Basilica, e Capella Real dos Nossos Soberanos, mas não havendo nella alguma diferença de funções de Capella, e de Basilica, como ha na Patriarcal de Lisboa.”

Thesoueiros: a dos Sacristas: e finalmente varias outras de Serventes seculares, cuja distinção, e numero calculado pela Folha de Pagamento das Mezas do mês de Julho do anno de 1796 / cuja folha com Tencionistas importa em 16:842\$400 réis (...)” (Torres 1796: 139).

No que diz respeito à organização interna da Patriarcal do ponto de vista musical, uma das descrições mais detalhadas conhecidas deve-se ao tenor bolonhês D. Gasparo Mariani, que entrou ao serviço daquela instituição em 1765⁴. Num importante documento manuscrito, infelizmente incompleto, que se guarda na Biblioteca da Ajuda — *Osservazioni Correlative alla Reale, e Patriarcal Cappella di Lisbona fatte da D. Gasparo Mariani Bolognese per unico suo profitto, e comodo* (1788)⁵ — o cantor italiano resume parte da história da Patriarcal, dá indicações bastante pormenorizadas quanto aos regulamentos, à disciplina e ao cerimonial e enumera os principais cargos (ou “carreiras”) musicais. Após a introdução, um índice de 24 capítulos indica a intenção de desenvolver mais detalhadamente a natureza das obrigações de cada posto, mas D. Gasparo Mariani não chegou a completar a tarefa de redacção (ou não terminou a cópia já que no início do documento se fala de uma “ultima mala copia fu fatta di proprio pugno”). Chegou apenas ao Capítulo 9, a partir do qual cada um dos restantes seria, como anunciava o autor, dedicado a um cargo musical distinto: Inspector, Mestre de Capela, Apontador, Vice-Apontador, 1º Corista, 2º Corista, “Anziano”, “Censuri”, Noviços, Organistas, Seminaristas, Acólito da Sacristia, Arquivista, Compositores, Copistas,

⁴ Natural de Bolonha, D. Gasparo Mariani era filho de Antonio Mariani e de Clara Cantelli Mariani, conforme consta do seu Testamento, datado de 23 de Novembro de 1808 e aberto em 22 de Abril de 1810 (*P-Lant*, Registo Geral de Testamentos, Livro 362, f. 224 ss). Foram seus testamenteiros os cantores Jozé de Almeida e Antonio Bartolini. Os seus bens incluíam, entre outras coisas, relógios, móveis e livros sobre várias matérias em diferentes línguas. D. Gasparo Mariani pertencia à prestigiada Academia Filarmónica de Bolonha. Pouco depois de chegar a Portugal escreveu ao célebre Pe. Martini, descrevendo o seu encontro com David Perez, que o recebeu com “gentileza” e “afabilidade” na corte de Lisboa, e o gosto de D. José pela música, tendo-lhe o Rei perguntado pela saúde do reputado teórico, professor e compositor de Bolonha (recorde-se que Martini dedicou em 1757 o 1º volume da sua História da Música à irmã do monarca português, Maria Bárbara de Bragança, Infanta de Portugal e Rainha de Espanha). A carta, com data de 17 de Novembro de 1765, pertence à preciosa colecção do Civico Museo Bibliografico Musicale de Bolonha (*I-Bc*): http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/images/ripro/lettere/I03/I03_177_001.html. Na secção de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal guarda-se um volume de árias, com data de 1768, que pertenceu a D. Gasparo Mariani e que constituía provavelmente parte do seu repertório: *Racolta di varie Arie di vari, e buoni Autori ad uso di D. Gaspare Mariani la Dio mercè Sacerdote, e Cittadino di Bologna, accademico Filarmonico, ed ora all'attuale Servizio di Sua Maestà Fedelissima, che D.G.MA*. Contém obras de Guglielmi, David Perez (principalmente da ópera *Demetrio*, cantada em Salvaterra), Francesco di Maio, Piccinni, Castelenni, Matteo Vento, entre outros.

⁵ *P-La*, 54-XI-37, nº 192. Ver transcrição completa do documento no ANEXO A.4..

Custodes da Igreja. Mesmo assim, várias indicações fornecidas nos capítulos anteriores, combinadas com informação proveniente de outras fontes, permitem intuir o quadro geral de acção das principais categorias profissionais ligadas à música e fazer uma caracterização sumária das suas funções.

O **Inspector** tinha sob a sua responsabilidade não só os membros da Capela Real e da Patriarcal, mas também todos os músicos ao serviço da monarquia. Recebia directamente ordens dos soberanos no que diz respeito aos músicos e ao funcionamento das várias estruturas musicais da corte, tinha poder para fazer nomeações para alguns dos cargos a si subordinados e para dar licenças de dispensa de serviço ⁶, opinava acerca das novas contratações, procedia à importação de partituras, libretos e papel de música. ⁷ Devia também zelar para que se cumprissem as *Constituições do Coro dos Músicos* (tanto na Patriarcal como na Capela Real da Ajuda), incluindo a disciplina e o rigor no desempenho musical.

São vários os documentos que se referem ao “Inspector de todos os músicos do Real Serviço”, como é o caso do processo de habilitação para a Ordem de Cristo do tenor napolitano D. Lucca Giovine, Capelão Fidalgo da Casa Real e Mestre da Rainha D. Mariana Victória ⁸. Contratado como cantor em 1725, foi nomeado Inspector já depois do Terramoto, tendo procedido à renovação das *Constituições p^a governo do Coro dos*

⁶ “(...) non mancare mai di assistere a qualunque Funzione, chiamata commune, perchè vanno tutti quanti a cantare; se non hanno legitima, ed espessa licenza da Sua Maestà, o almeno dall’Inspettore; o se non sono privilegiati ed esenti per grazia speciale del Sovrano Regnante; oppure finalmente se non vengono destinati a servire o in altra Chiesa, o in Camera, o in Teatro Reale da Sua Maestà” (Mariani 1788: 35).

⁷ A correspondência trocada com o Cônsul em Génova refere com frequência material musical remetido ao Inspector D. Lucca Giovine. Ver por exemplo *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3505 (1775-1798).

⁸ A lista de pareceres incluída no tratado de Francisco Ignacio Solano *Nova Instrução Musical* (1764) apresenta-o com estes títulos. D. Lucca Giovine seria o Mestre de Música da Rainha e David Perez das Infantas, sendo este último identificado na referida obra como “Compositor da Câmara de sua Majestade Fidelíssima, Mestre da Sereníssima Senhora Princesa do Brasil e das Sereníssimas Senhoras Infantas”.

No processo de Habilitação para a Ordem de Cristo, datado de 13 de Agosto de 1760, diz-se que D. Lucca Giovine era filho de Donato António Giovine e de Laura Prudentina, neto paterno de Lucas Giovine e de Joanna Nicolardis; e neto materno de Angello Prudentino e de Teresa Prudentina, todos naturais da cidade de Ostunis, província de Otrento, Reino de Nápoles. Morava na freguesia de Nossa Senhora da Ajuda e era Sacerdote do Hábito de São Pedro e Capelão Fidalgo de S. Majestade. Refere-se ainda que veio de Nápoles para Lisboa há 35 anos (portanto em 1725) para Cantor da Capela Real “donde passou para mestre de música da Rainha Nossa Senhora e Sereníssimas Princesas, cujo emprego exercita; tem mais de cinquenta anos de idade, estudou no Colégio da Piedade de Nápoles.” *P-Lant*, Habilitação da Ordem de Cristo, Letra L, Maço nº4, Doc. nº6. Faleceu a 11 de Outubro de 1783, com 83 anos. Foi sepultado na Igreja do Convento de São Francisco de Paula, tal como a Rainha D. Mariana Victória, sua discípula (*P-Lpa*, Livro de Óbitos da Patriarcal).

Muzicos da Cappella Real e Patriarchal com a ajuda de D. Orazio Felici, de Spoleto, Baixo da Capela e depois Apontador:

“Sua Maestà Fedelissima avendo eletto per Direttore, e Protettore de’Musici il fù pio e buon Sacerdote D. Lucca Giovine Tenore Napoletano che, per il buon governo del Coro de’ Musici della sudetta Capella con licenza, e commando dell’Augusto Monarca le fece rinnovare affatto coll’assistenza dei pù provetti, ed anziani dal fu dotto Sacerdote D. Orazio Felici da Spoleto, Basso della Cappella, poscia Puntator dell’istessa. Queste Constituzioni poi fatte, che furono, si presentarono a S. Maestà, che per fine le degnò del Suo Real Beneplacito, ed ordinò al protettore de’ Musici le facesse da lì in avanti puntualmente osservare. Piacque altresì a S. Maestà Fedelissima la Signora Regina D. Maria I felicemente Regnante continuarsi fin qui il governo del detto Coro per queste costituzioni istesse, non avendo per ora decretato cosa alcuna in contrario” (Mariani 1788: 24).

Depois da sua morte, em 1783, D. Lucca Giovine foi substituído a 9 de Janeiro de 1784 pelo Beneficiado Francisco Damazo de Almeida, nomeado “Inspector dos cantores da Capela que residem na Santa Igreja Patriarcal e dos que servem na de Nossa Senhora da Ajuda, assim Italianos como portugueses”⁹. Num documento de 1805¹⁰ João Diogo de Barros Leitão e Carvalhosa aparece identificado como “Dignissimo Porteiro da Camara de S. Alteza Real o Príncipe Regente Nosso Senhor he Expector dos Muzicos da dita Real Câmara”, mas não é claro se acumulava estas funções com as de Inspector dos Músicos da Patriarcal como acontecia no tempo de D. Lucca Giovine.

Ao **Mestre de Capela** cabia a selecção e distribuição do repertório para as diferentes cerimónias e a regência do “Coro dos Músicos” (dar as entradas, estabelecer o andamento, marcar o compasso). Devia encarregar os compositores ao serviço da instituição de escrever as obras necessárias ou assumir ele próprio a tarefa compôr algumas, mas não tinha de ser necessariamente um compositor. Ao contrário da ideia generalizada que tem gerado atribuições erróneas do cargo (por exemplo a Domenico Scarlatti, David Perez ou Sousa Carvalho), este não implicava coincidência, no caso da monarquia portuguesa, com o estatuto do compositor régio mais prestigiado, designado habitualmente por “Compositor da Real Câmara” e acumulando essas funções com as de Professor dos Infantes. Em vez da centralização das obrigações de Mestre de Capela e de

⁹ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Avisos, Cx. 59.

¹⁰ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3222. O documento, com data de 6 de Setembro de 1805, refere-se à compra de um par de trompas por 20\$000 destinadas ao instrumentista André Lenzi.

Compositor da maior parte do repertório numa só pessoa, como sucedia noutras instituições, a Capela Real e a Patriarcal funcionavam graças a uma repartição de tarefas organizada, essencial à sustentação de um sistema produtivo de música sacra de grandes proporções.

O **Coro dos Músicos** (que no caso da Patriarcal chegou a contar com cerca de 50 cantores e na Capela Real da Ajuda rondava as duas dezenas ¹¹) e o **Coro dos Capelães Cantores** (com cerca de 60 elementos assalariados no conjunto das duas instituições) não actuavam normalmente com a totalidade dos seus membros. Em ambos os casos, eram subdivididos em duas turmas que se encarregavam do serviço em semanas alternadas, embora esta divisão pudesse ser alterada nos eventos mais importantes ou em actuações fora dos espaços sede da Capela Real da Ajuda e da Patriarcal com vista à selecção das melhores vozes de cada coro. O Coro responsável pelo cantochão tinha dois Regentes e dois Substitutos, que também se revezavam e eram designados por 1º Corista e 2º Corista (ou por Corista e Vice-Corista). Segundo D. Gasparo Mariani, estes deviam ter voz de baixo (“grossa voce, scienza e pratica di ben governare”), sendo nomeados pelo monarca.

No seio do Coro dos Músicos estabelecia-se também uma hierarquia, que tinha no topo o cantor mais antigo (“Anziano” ou Ancião) e na base as vozes mais recentes (Noviços) (Mariani 1788: 35). Em caso de ausência por doença ou por outro motivo, cada cantor era obrigado a avisar o Ancião responsável pelo seu naipe para além do Apontador, sendo as justificações dadas sob juramento. Os Anciãos participavam também na escolha das melhores vozes para as “Funções extraordinárias” juntamente com o Mestre de Capela e o Apontador, como se pode concluir da análise das *Constituições do Coro dos Músicos*:

§V

“Nas Funções extraordinárias, que vêm huma vez cada anno, como foi sempre costume pela melhor ordem e bom governo, cantarem nestas os sojeitos de maior experiencia, e habilidade e prestimo, sem attenderse aos, q. em simile ocazião se achem de semana, no

¹¹ Na correspondência trocada em entre o compositor Niccolò Jommelli e o director dos teatros reais, Pedro José da Silva Botelho, publicada por Marita McClymonds (1981) são abordadas as dimensões do coro da Capela Real. Botelho diz ter mais de 16 ou 18 elementos, mas numa missiva posterior refere 26. No ANEXO B podem consultar-se as listas de cantores ao serviço das Capela Real da Ajuda. O número de cantores que executavam as obras em cada cerimónia nem sempre coincide com o número de profissionais assalariados mensalmente, dependendo este da organização semanal e de imperativos musicais.

cazo, que não tenham toda a suficiencia para fazer bem as cousas; (o que se determinará não só do Ancião da Parte, mas também do Mestre, juntamente, o Pontador) por isso daqui em diante, depois que os Anciãos terão determinado, e nomeado os Sogeitos para cantar naquella Função extraordinaria não poderá nenhum recuzar de obedecer por qualquer couza, menos por impotencia cauzada da indisposição, a qual se confirmará com juramento: E acontecendo, que os nominados do Ancião recuzem ou perguntem ao mesmo o porquê os tem escolhido ec.; o Ancião dará parte disso ao Pontador, que registando tudo, na revisão dos pontos os proporá, para que sejam pontados, como marcação; hisso mesmo valerá também por aquelles que para não ter sido nomeados, pedirem de algum modo satisfação ao Ancião da cauza, pelo qual os não tem nomeados.”

O **Apontador** devia registrar e contabilizar as ausências e os atrasos, puníveis com um elaborado sistema de multas, bem como outras infracções disciplinares. A cada falha correspondia um certo número de pontos, com um valor monetário que era descontado no ordenado mensal. Os sistema applicava-se, com montantes diferentes, não só aos músicos mas também às dignidades eclesiásticas, sendo as faltas registadas em Livros de Ponto impressos trimestralmente ¹². O facto de os cantores estarem divididos em duas turmas (tanto na Capela Real da Ajuda como na Patriarcal) levou à necessidade de um segundo Apontador ou Vice-Apontador.

Na fiscalização, registo e punição dos incumprimentos, os Apontadores eram auxiliados pelos “Censuri” [Síndicos], nas palavras de D. Gasparo Mariani (1788:40) um “posto molto scabroso, in cui vi vol di prudenza, equità, giustiza”. Os Apontadores, Coristas e **Síndicos** eram designados pelo Rei ou pelo Inspector em nome do soberano. Nos primeiros anos da Patriarcal estas nomeações eram feitas por um Colégio dos Músicos à semelhança do que acontecia na Capela Pontificia, mas como o processo gerava sempre muita discórdia foi abolido no tempo em que D. Lucca Giovine exercia as funções de Inspector.

No contexto de uma instituição do Antigo Regime não surpreende que a vigilância da assiduidade e da disciplina fosse repartida por um número tão extenso de

¹² No Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa subsistem alguns exemplares da época de D. João V e outros impressos bastante mais tardios (1831) mas não foi até agora possível localizar nenhum relativo à época do presente estudo. Numerosas notas de despesa relativas à sua impressão existentes na documentação relativa à Patriarcal em depósito na Torre do Tombo e no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa testemunham porém o seu uso generalizado. Despesas com a impressão de Livros de Ponto encontram-se por exemplo nas notas de “Despezas miúdas” de 1806, no valor de 3\$400, nos meses de Janeiro, Junho e Setembro. *P-Lf*, AII-6, Contas da Sta. Igreja Patriarcal (1806).

peessoas. Só deste modo se podia assegurar que fossem cumpridos regulamentos e rituais elaborados de forte impacto simbólico e representativo.

Nas suas *Osservazione...* D. Gasparo Mariani reproduz uma versão das *Constituições p^a governo do Coro dos Muzicos da Cappella Real e Patriarchal*, tendo copiado na mesma data (1788) vários exemplares soltos deste regulamento por ordem do Inspector. Conforme se indica no cabeçalho, as *Constituições* datavam do tempo de D. José, tendo sido confirmadas por D. Maria I. Ao contrário dos *Estatutos da Santa Bazílica Patriarcal de Lisboa* (1781), relativos às dignidades eclesiásticas, e dos *Estatutos dos Padres Capelães Cantores* (1788), nunca foram impressas, subsistindo em várias cópias manuscritas, em português e italiano, na Biblioteca da Ajuda ¹³.

Questões musicais são abordadas apenas na perspectiva da correcção técnica e do carácter adequado da execução em função do texto e da solenidade do ritual litúrgico, sendo a maior parte das normas dirigidas à conduta, ao comportamento e à disciplina.

§I

“A primeira, e mais importante couza, consiste em que todos estejam no Coro com aquella modestia, e respeito bem devido ao lugar sagrado, destinado para o culto de Deos, e para cantar os seus louvores: por histo se apontarão todos aquelles, que falarão em vox alta, e que no tempo, em que não se canta, hirão passeando, ou formando rodas, e circulos, para conversar; ou, ainda falando em vox baixa, dirão palvras, ou farão acções, e gestos indecentes ao Lugar Santo.”

Dão-se indicações quanto à indumentária, proibindo o uso de “regalito”, luvas, leque e outros adereços, à semelhança do que acontecia na Capela Pontificia, e insiste-se no “respeito devido ao Mestre de Capella, Deão, Apontador e Anciãos das partes.” À semelhança do que acontecia com os dignitários eclesiásticos e com os capelães cantores, o sistema de multas e pontos descontados era muito detalhado:

§XI

“Os que no fim do Introito repetido verão no Coro, farão meio ponto, que são 75 réis; e vindo depois da Epistola serão pontados em 175 reis, e os que faltando à Missa ou Vésperas inteiras serão pontados em 150 reis; e hisso entende-se só pelas Funções

¹³ P-La 54-XI-37 n^os, 194, 195 e 196.

ordinarias, sejam de Basilica, que de Cappella Mor sem o Sr. Patriarca; pois que ao que toca às Funções da Cappella Mor, aonde e quando assista, ou he accustomedo assistir o Sr. Patriarca; depois da repetição do Introito quem vem então no Coro, paga de 200 reis depois da Epistola, perde 500 reis chegando ao Credo, perde 700 reis vindo ao Offertorio perde 950 reis, e faltando de todo, perde 1000 reis.”

Nos artigos seguintes prosseguem as discriminações dos valores para os atrasos, contabilizadas através de pontos, em função da importância das cerimónias. Para os cantores profissionais ou “Muzicos” (cujos ordenados oscilavam entre os 60\$000 réis e os 20\$000 réis) cada ponto correspondia a uma multa de 150 réis. O valor era idêntico aos dos Ministros de Hábito Prelático, conforme consta dos respectivos *Estatutos*, mas neste caso as mesadas eram muito mais elevadas (400\$000 para os Principais e 133\$333 para os Monsenhores)¹⁴. Aos Capelães Cantores (que ganhavam entre os 16\$000 e os 10\$000 réis) descontavam-se 30 réis por ponto, como se verá mais adiante.

Mesmo assim, as faltas eram frequentes, sendo comunicadas pelo Inspector à Congregação Camarária através de Avisos Régios. Não obstante os vários intermediários no processo, era o Rei (ou a Rainha) que ordenava a respectiva penalidade, exercendo assim o seu poder absoluto:

“A Rainha Nossa Senhora he servida ordenar que Jozé Lopes de Azevedo Xavier Durão, Cantor da Capela Patriarcal do Coro dos Portugueses, seja multado para a Fábrica em toda a sua mesada de Abril próximo passado; por haver faltado às funções da Semana Santa sem licença de Sua Majestade. O que a mesma Sra. manda participar a V. Eminencia para se haverem de passar as ordens necessárias. Lisboa, 15 de Maio de 1784
Francisco Damazo de Almeida
(...)

“Determina outrossim a mesma Senhora que Francisco Fariselli Cantor da Real Capela Patriarcal com exercicio na de N. Sra. da Ajuda seja multado em metade da sua mezada do mez de fevereiro deste anno pelas dezordens que cauzou na cantoria da Missa da primeira Dominga da Quaresma na Real Capela, cuja multa se entregará ao Apontador Lucas Francisco Lombardi, para este a distribuir segundo lhe for mandado.
Lisboa, 9 de Março de 1785
Francisco Damazo d’Almeida”¹⁵

¹⁴ No Título VI. dos *Estatutos da Santa Basilica Patriarcal de Lisboa* (1781), estabelecem-se os valores dos pontos para os dignitários eclesiásticos: um ponto valia 150 réis para o Prelados, 100 reis para os Cônegos, e 70 para os Beneficiados da 1ª criação, 50 para os Beneficiados da 2ª criação e 25 para os Clérigos Beneficiados. Na p. 42 uma “Tabela das Funções e pontos que hão-de perder” indica o número de pontos descontados em função de cada cerimónia. A mesma lista foi reproduzida por Teixeira de Torres no *Compêndio do Código da Santa Igreja Patriarcal* (1796).

¹⁵ *P-Lpa*, Avisos Régios, s/cota.

As multas incidiam também sobre a ausência de rigor no cerimonial e sobre aspectos técnicos da execução musical, sendo “apontadas” as faltas de concentração que diziam respeito a aspectos rituais, à enunciação de textos ou melodias, bem como à formação das cadências:

§VIII

“Devendo-se por quanto for possível evitar qualquer ingano, q. poderia acontecer no Capitolo, e Verso, que he depois do Hymno: como ambém dos Versos das Comemorações quando as ha: por hisso (como foi sempre costume da Cappella), o tiple da semana, ao qual pertence o Capitolo ec., antes das Vésperas ou quando se canta o quinto Psalmo, perguntará a quem lho possa dizer, qual seja o Capitolo, Versos e Comemorações, ec., que se ha de cantar; porque errando sem ter feito primeiro esta diligencia, sera pontado em dobro; como também se apontaram em dobro os que, devendo cantar, entoar, ou repetir as antifonas; não se unirão no canto, ou na formação das cadenças, pela razão de não terem previsto, e determinado primeiro em qual nota, e palavra, que hirão formar, e acabar com hum bem pequeno rodeio de notas arbitrarías, e naturais, a devida, e costumada cadença.”

Os desvios agógicos em relação ao andamento que era considerado mais adequado à solenidade das cerimónias e ao carácter das composições davam também origem a sanções, que abrangiam não só os coralistas, mas também os próprios regentes:

§ XVI

“Nos Serviços de Basilica, sendo Dia Santo, e de guarda, ou Duplex Mayor, se cantarão os Terços, e Quartos do Hymno somente das tres, ou quatro vozes singelas, concertadas, como estão escritas do Author; estando todos os mais em silencio neste tempo; e estes Terços, e Quartos, se cantarão com aquella pausa, e moderação, que sempre foi de costume. Em quanto ás Missas, Vésperas, Ladainhas, Mattinas e qualquer outra Função, o Mestre de Cappella, ou aquelle que faz as suas vezes, como também o Director do Cantochão, a quem dá-se o nome de Corista, estarão ambos obrigados a guiar, e reger o compaço, não com demaziada pressa, nem com furia e arreatadamente; mas sim com aquella justa e racioavel medida de compaço, que requerão a qualidade das Composições, a Santidade do Lugar, e da obra, e serviço, que se está fazendo, pois tudo é cansagrado ao culto, e louvor do Altissimo: e se avvizados do Pontador a hir com mais moderação, não obbedecerão, serão pontados conforme mereçam ecc.”

§XVII

“Finalmente para evitar a desordem de alghuns cauzada pelo desejo que tem de acabar mais de pressa as Funções, com adiantarse, cantando ao Compaço do Mestre de Capela; determina o Protector, e Inspector, que sejam estes pontados com 150 réis, e assim se reputem estes como se tivessem faltado a Cappella. E do mesmo modo quer, que se

castigão aquelles, que pelo contrário tirarão atrás de proposito o compaço, cantando mais tarde do compaço do Mestre não por impotencia, mas por teima, e rebeldia, e que de qualquer modo cauzando desordem, e desconcerto, ec.”

Os **Organistas**, grupo que apoiava o “Coro dos Múzicos” e os respectivos solistas, bem como o Coro dos Capelães Cantores, também actuavam semanalmente de forma rotativa. Como se verá no Cap. II.2.5., a partir da década de 1770 o número total de organistas oscilou entre os 10 e os 12 (metade ao serviço da Patriarcal e a outra metade ao serviço da Capela Real da Ajuda), chegando aos 14 em 1788, segundo a lista que D. Gasparo Mariani transcreve nas suas *Osservazioni*.

Vários organistas eram também **Compositores**, recebendo um suplemento monetário pela escrita de peças para os serviços litúrgicos destas instituições, podendo até ascender ao título de “Compositor da Patriarcal” como é o caso de Jerónimo Francisco de Lima, João Cordeiro da Silva, João de Sousa Vasconcelos e Brito, António da Silva Gomes e Oliveira, José do Espírito Santo Oliveira ou Marcos Portugal, entre outros. A Patriarcal e a Capela Real contavam ainda com vários outros compositores ao seu serviço. No topo da hierarquia encontrava-se o Compositor régio e Professor dos Infantes, seguindo-se o núcleo de compositores “da Patriarcal” com “obrigação” de escrever obras sacras sempre que necessário. A produção de repertório tinha ainda o contributo de outros músicos que escreveram esporadicamente obras para os serviços litúrgicos quotidianos (ver Cap. II.2.2.).

Outra componente essencial para o funcionamento eficaz do sistema produtivo da música sacra era assegurada pelo **Copistas** (alguns com vínculo permanente à Patriarcal ou à Capela Real, outros trabalhando de modo avulso) e o **Arquivista das Solfas e do Cantochoão**. A execução das obras exigia a produção constante de partes cavas para uso dos vários naipes de cantores e instrumentistas e por vezes a cópia de repertório a ser usado em diferentes locais e noutras instituições sob a alçada da Casa Real. Por outro lado, tendo em conta a grande variedade de cerimónias e usos litúrgicos do repertório, a actividade musical quotidiana só se podia concretizar com uma gestão muito eficaz das partituras disponíveis.

Vários músicos e eclesiásticos acumulavam funções no seio desta estrutura. Por exemplo o lugar de Arquivista, ao qual correspondia uma remuneração relativamente

baixa, era frequentemente exercido em paralelo com outras atribuições. Logo a seguir ao Terramoto era um Capelão e Prioste, o Pe. Jozé Lopes, que assumia esta incumbência, tendo desenvolvido um imenso labor na recuperação de repertório, uma vez que o Arquivo da Patriarcal no Paço da Ribeira havia sido destruído pela catástrofe. Seria substituído pelo Pe. Gregório da Silva Henriques (que também foi cantor e Mestre de Capela), nomeado em 1780 “arquivista dos papéis de música e livros de cantochão”.¹⁶ Três anos depois, em 1783, o posto era ocupado pelo Pe. António Joaquim Antunes Freire, com 20\$000 por ano ¹⁷ e em 1798 estas funções passaram para o Pe. António Joaquim Antunes Freire, com 5\$000 por mês ¹⁸.

Nas suas *Osservazioni Correlative alla Reale, e Patriarcal Cappella di Lisbona*, D. Gasparo Mariani não refere outros cargos musicais importantes da Capela Real da Ajuda e da Patriarcal nomeadamente os **Organeiros** e os **Afinadores**. No Arquivo da Casa Real encontram-se, no entanto, menções ao “afinador dos Cravos” ¹⁹ Francisco Giorni nos inícios da década de 1760 e mais tarde a João Jozé Nogueira Goes, que passou a receber 10\$000 por mês a partir de Abril de 1779 “com a obrigação de afinar todos os Piannos-Fortes, e Cravos, tanto do Paço, como dos Reaes Teatros” ²⁰. É possível que estes prestassem sobretudo serviço na Real Câmara. No que diz respeito à Patriarcal, em 1774 o afinador era Nicolao da Sylva, na década de 80 passou a ser António Carvalho e em 1804 era José da Cruz Antunes ²¹. O Seminário da Patriarcal dispunha também de um afinador permanente.

¹⁶ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Avisos, Cx. 59 (1780).

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *P-Lant*, Patriarcal - Repartição dos Contos e Cofre, Cx. 170.

¹⁹ Na Cx. 3098 do Arquivo da Casa Real encontramos a nota de despesa de 90\$000 pelas suas “mesadas até ao São João de 1763”, mas não se especifica quantas são.

²⁰ “A João José Nogueira Goes, afinador de cravos fez a Raynha Nossa Senhora a mercê a 10 de Abril de 1779 de dez mil reis por Mez de Ordenado, com o vencimento do primeiro do dito mez em diante; e com a obrigação de afinar todos os Piannos-Fortes, e Cravos, tanto do Paço, como dos Reaes Teatros da mesma Senhora, todas as vezes que for preciso, e lhe for ordenado. (...) // Cobrou athe Setembro de 1806. e depois passou para o ordenado de Mathias Bostem pago pelo R. Erário” (*P-Lant*, Casa Real, Livro 931, p. 177). Em Julho de 1788 Goes pede ajudas de custo por doente recebendo 12\$800 (*P-Lant*, Casa Real, Livro 511) e em 1802 continuava a receber o mesmo ordenado, pago aos quartéis (ou seja 30\$000 por trimestre) como consta numa outra fonte do Arquivo da Casa Real (*P-Lant*, Casa Real, Livro 2993).

²¹ *P-Lant*, Patriarcal - Repartição dos Contos e Cofre, Despesas Extraordinárias.

Mariani também não aprofunda a questão da divisão entre “Coro dos Cantores Italianos”, “Agregados ao Coro dos Italianos” e “Coro dos Portugueses”, expressa nos Livros de Pagamento de Mesadas da Patriarcal e noutras fontes, como tendo implicações importantes no estatuto profissional e nas competências musicais. Enquanto na Capela Real da Ajuda quase todos os cantores eram italianos, na Patriarcal havia uma maior percentagem de portugueses formados no Seminário, ainda que os estrangeiros também tivessem uma presença importante.

A maior parte dos cantores do “Coro dos Portugueses” não estava sujeita “ao ponto”, a avaliar pela lista de “Músicos fora do Ponto” do ano 1788 fornecida por D. Gasparo Mariani, em que todos os nomes referidos coincidem com os elementos do Coro dos Músicos Portugueses da Patriarcal ²². A explicação para isto tem a ver com algumas diferenças de funcionamento interno antes e depois do Terramoto. No tempo de D. João V os músicos da Patriarcal encontravam-se divididos em duas turmas, “una, che era delle miglior, e più numerose Voci per cantare alle Funzioni di Patriarca, di Principali, e Basilica (...) ed altra picciol turma de altri voci p. cantare Missa, o Salmi nei Vespri, altro simile, ecc. ec. più o meno a seconda di rito o doppio minore o semidoppio o semplice, o feriale occorrente, ec., ec.” (Mariani 1788: 38). Os elementos do “coro grande” ficavam livres quando os do pequeno cantavam. De acordo com a mesma fonte, naquela época a expressão “funções de Basílica” tinha um significado diverso pois designava as ocasiões mais festivas, passando no período pós-Terramoto a ser atribuída aos rituais semanais assegurados pela turma de serviço. Depois de 1755 os cantores do coro mais pequeno passaram pouco a pouco para o coro maior, apenas com a diferença de estarem livres do ponto, atendendo à pequeníssima mesada que tinham. Estavam também isentos de cantar Lições ou Salmos a solo, e não se encontravam sujeitos às *Constituições* de forma tão rígida. Em contrapartida tinham incumbências específicas, como cantar o *Ecce Sacerdos* na recepção do Prelado com toda a Basílica à porta da igreja (no qual nunca participavam os músicos “debaixo do ponto”), a participação em Procissões,

²² Na *Lista de Musici Cantori fuor di puncto fino almeno al di presente 7 Genaro 1788* D. Gasparo Mariani inclui os contraltos Pe. João Pires e Pe. Domingos Martins, os tenores Gonçalo António da Silveira, Manuel Alves Mosca, Joaquim José dos Santos e Teodoro Luiz da Silva Nobre e os baixos Joaquim dos Órfãos Ribeiro, Pe. António Joaquim Nunes Freire, Pe. Estanislau José da Silva, João Elias Sanches e Pe. João dos Santos (Mariani 1788: 39).

Trezenas e Novenas. Um deles era nomeado Mestre da Basílica, cabendo-lhe marcar o compasso.

A participação dos alunos do Seminário da Patriarcal na interpretação de peças musicais parece estar próxima do que acontecia com o “Coro dos Portugueses” ou com os “músicos fora do ponto”. Abunda a documentação que atesta a sua intervenção em cerimónias devocionais como Novenas e Trezenas, mas os documentos históricos consultados são omissos quanto à sua actuação nas principais cerimónias litúrgicas ou efemérides da corte. Existe assim uma contradição entre a colaboração regular prevista pelos *Estatutos do Seminário* e a ausência de testemunhos dessa prática.

Na sua qualidade de cantor, o tenor bolonhês Gasparo Mariani centra-se bastante nas questões musicais, mas é importante não perder a noção da estrutura global onde se inseriam os músicos e da quantidade de postos eclesiásticos e laicos que a Capela Real e a Patriarcal exigiam para o seu pleno funcionamento. A correlação da música com a liturgia determinava uma relação estreita com os Mestres de Cerimónias. Também estes eram numerosos, existindo entre cinco a oito para a Capela e um número semelhante para a Basílica. As dignidades eclesiásticas tinham também algumas funções musicais pontuais inerentes aos serviços litúrgicos, que implicavam a execução em cantochão de determinadas secções do texto. Conforme consta dos *Estatutos da Santa Basílica Patriarcal*²³, os Prelados, Protonotários, Subdiáconos e Acólitos Patriarcais subdividiam-se em três turmas e os Cónegos, Beneficiados e Clérigos Beneficiados em duas. No entanto, havia uma série de “Funções” e “Dias Comuns”, a cuja assistência todos estavam

²³ Impressos pela primeira vez em 1781 na Oficina de António Rodrigues Galhardo, os *Estatutos da Santa Basílica Patriarcal de Lisboa*, estão direccionados para os dignitários eclesiásticos, sendo os capelães cantores e os músicos objecto de regulamentos à parte. Mas como seria previsível muitas normas de comportamento são comuns. Por exemplo no Título IV. *Da disciplina que no Coro se deve guardar* encontram-se recomendações idênticas às que são feitas nos *Estatutos dos Padres Capelães Cantores*, publicados em 1788, incluindo advertências quanto a distrações como à leitura de cartas ou livros. Os *Estatutos* deviam ser observados como Lei pelos Ministros de hábito prelatício, os Cónegos, Beneficiados e os Clérigos Beneficiados e vinham substituir e revogar as Letras do Cardeal Patriarca D. Thomas de Almeida, publicadas a 28 de Maio de 1748 e a 3 de Novembro de 1750, e o Regulamento do Patriarca D. Francisco de Saldanha, datado de 29 de Março de 1769. Os principais temas abordados versam a “forma de Residência, e mais Obrigações dos Ministros; a ordem da Substituição, e Disciplina do Coro; as Distribuições quotidianas e sua aplicação; e as Multas em que devem incorrer os que faltarem ou à assistência das Horas, e mais Funções, ou à satisfação dos seus próprios Ministérios” (p. 3).

obrigados e que constam de uma tabela própria ²⁴. A distribuição das cerimónias ou de simples secções a entoar no âmbito do ritual litúrgico era objecto de uma regulamentação intrincada e hierarquizada relacionada com o calendário religioso e a importância das festas. Por exemplo os Ministros de Hábito Prelático eram obrigados a participar em todas as “funções de Capela” (Cap. I.8.) e a cantar Missa nalgumas das “funções de Basílica”. Para as Paixões na terça e na quarta-feira da Semana Santa na Basílica eram nomeados todos os anos três Diáconos ou Cónegos de “vozes as mais proporcionadas”. ²⁵

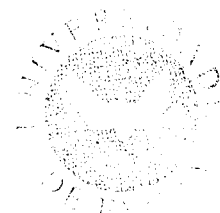
É possível ter uma visão mais global da estrutura da Patriarcal nos finais do século XVIII através da consulta das Folhas de Pagamento que reproduzimos no ANEXO C.2. ou do “Mapa da Real Capela e Santa Igreja Patriarcal de Lisboa” relativo ao ano de 1797 publicado por Manuel Teixeira de Torres no Aditamento ao *Compendio do Código da Santa Igreja Patriarcal*. Este corresponde a uma época em que a Patriarcal já se tinha reunido à Capela Real da Ajuda, pelo não existe separação no elenco dos cargos relativa ao local, mas apenas (nos casos em que é pertinente) entre “funções” ligadas à Basílica Patriarcal e à Capela Patriarcal.

Mappa dos Ministros e Mansionarios que entraram a servir a Real Cappella, e Sta. Igreja Patriarcal de Lisboa, sahirão, passarão de huns a outros lugares, sahirão de huns para outros empregos, e falecerão em todo o anno de 1797; e dos lugares existentes no ultimo de Dezembro do mesmo anno
P-La 51-II-72, p.195-200

	Entradas	Saídas	Ent. por passagens	Saídas p. passagens	Faleceram	Existentes
Cardeal Patriarca, e Capelão Mor						1
Principais						10
Monsenhores					1	27
Cónegos						10
Inspector						1
Beneficiados da antiga Criação			1			9
Beneficiados da nova Criação			2	1	1	20
Clérigos Beneficiados			4	2	3	23
Mestres de Cerimónias da Capela						8

²⁴ Ver a *Tabela das Funções e Dias communs, em que todos os referidos Ministros são obrigados a assistir* nas pa. 6-11 dos *Estatutos da Santa Basílica Patriarcal* – ANEXO A.1.

²⁵ A descrição detalhada das incumbências de cada uma das hierarquias eclesiásticas saem fora do âmbito deste trabalho, podendo no entanto ser aprofundadas através de uma leitura atenta dos *Estatutos*, onde se podem encontrar também numerosas orientações rituais relativas às “funções de Capela” e às “funções de Basílica”.



Músicos			1		2 Jubil.	94
Organistas					1	12
Arquivista						1
Clérigos da Capela						2
Soto Clérigo						1
Soto Sacrista						1
Seus Ajudantes						2
Acólitos da Capela			1		1	13
Mestres de Cerimónias da Basílica			1			8
Cura						1
Coadjutor					1	1
Confessores do N°						12
Ditos Supranumerários						2
Tesoureiro das Despesas miúdas						1
Seu Ajudante						1
Tesoureiro do Tesouro						4
Ditos da Sacristia						6
Guarda Cera						1
Seu Ajudante						1
Bibliotecário						1
Prioste						1
Capelães da Missa quotidiana			3			20
Regentes Coro da Basílica			2			4
Seus Substitutos				2		2
Capelães Cantores				1	3	67
Preste						1
Seu Ajudante						1
Sacristas		1				26
Capelães da Irmandade do Ssmo.	2					5
Acólitos da dita Irmandade						3
Andador da mesma						1
Seu Ajudante						1
Maceiros da Capela Patriarcal do N°						12
Ditos Supranumerários						4
Custodes dos Aposentos de Suas Exas.						2
Custodes da Basílica do N°						4
Ditos Supranumerários						2
Cursoros das Procissões do N°						6
Ditos Supranumerários						2
Organeiro						1
Armador						1
Seu Ajudante						1
Varredores						8
Faquinós					1	10
Sineiro						1
Moços da Torre						4
Servente da água						1
SEMINÁRIO						
Inspector						1
Reitor					1 Benef.	
Vice Reitor e Mestre de Latim	1	1				1

Mestres de Música		1				5
Substituto			1			1
Mestre de ler, escrever	1					1
Seminaristas	4	1		2		20
Comprador						1
Cozinheiro						1
Refeitoreiro						1
Porteiro						1
Alfaiate						1
Moço que dá água						1
Servente da Cozinha						1

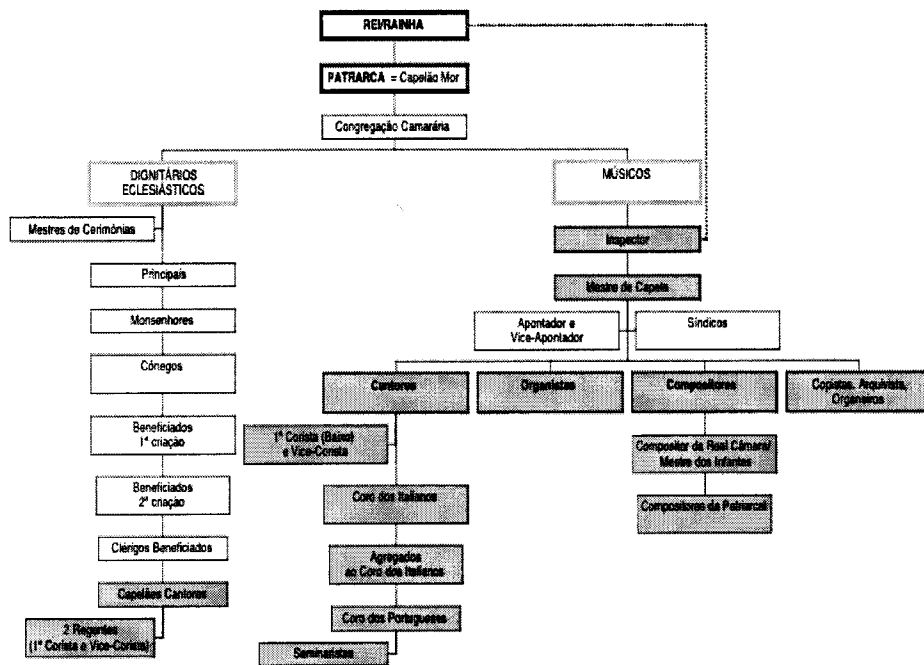
O Mapa é completado por listas com a composição do Colégio Patriarcal (formado por um Cabido de 10 elementos, um secretário e os seu ajudante, mais um porteiro e o seu ajudante), da Congregação Camarária (com cinco deputados, cinco secretários, dois porteiros e dois contínuos), pela lista de “Ministros e mais Pessoas empregadas na Arrecadação da Fazenda, respectiva ao governo da Exma. Congregação”, pelo departamento de Inspeção das Obras (composto por um arquitecto, um carpinteiro e um pedreiro) e pela “Ouvedoria do Padroado e Capela Real”.

A dimensão puramente administrativa da Patriarcal, com as suas rendas e gestão de numerosas propriedades, extravasa o âmbito deste estudo, sendo no entanto importante referir como se processava a comunicação entre os Monarcas, o Patriarca, as várias dignidades eclesiásticas e os músicos. Novas ordens, decretos, pareceres, contratações, aumentos de vencimento, requerimentos ou aquisição de serviços exteriores que implicassem despesas (por exemplo para a realização de obras, compra ou reparação de instrumentos, etc.) circulavam através de Avisos num circuito formado pelo Rei ou a Rainha (por vezes representados por um ministro, o inspector ou outro representante da Casa Real), o Patriarca e a Congregação Camarária, formada por cinco deputados responsáveis pelos seguintes departamentos: Contas e Cofre, Igreja, Arquivo e Demandas, Lezírias e Propriedades, Juros e Tenças²⁶.

²⁶ Segundo as *Letras do Eminentissimo Senhor Cardeal Patriarcha de Lisboa Nas quais com conselho, e consentimento Regio estabelece o regimento, que para a arrecadação, e distribuição das rendas da mesma Santa Igreja se havia determinado pelas outras Letras de dous de Janeiro de mil setecentos e quarenta e outo*, Franciscus Cardinalis Patriarcha III Libonensis [1769] (*P-Lant*, Ministério do Reino, Livro 101, p. 121-215) a Congregação Camarária reunia-se três tardes de cada semana, das 14h às 17h no Inverno e das 15h às 18h nas restantes estações. Os deputados pertenciam normalmente à hierarquia dos Principais da Patriarcal. Por exemplo em 2 de Janeiro de 1759, Sebastião José de Carvalho e Mello, Ministro dos Negócios Estrangeiros e do Reino, nomeou o Principais Leitão para as Contas e Cofre, Faro para a Igreja,

Com base na documentação histórica utilizada neste capítulo é possível propôr o seguinte organograma da Patriarcal e da Capela Real no seu conjunto, construído em função dos cargos musicais sem, contudo, perder de vista a dimensão litúrgica e administrativa da instituição:

Organograma da Patriarcal



Almeida para o Arquivo e Demandas, Teles para as Lezírias e Propriedades e Sousa para os Juros e Tenças. *P-Lpa, Livro segundo dos Assentos do Colégio da Igreja de Lisboa (1755-1819)*, Livro 713, p. 44.

2.1. Mestres de Capela

A identificação da figura do Mestre de Capela com o líder musical supremo da instituição e com um compositor de renome, signatário da maior parte da produção musical, tem gerado vários equívocos no que diz respeito à Capela Real portuguesa e à Patriarcal no século XVIII, sendo frequente a atribuição do cargo a personalidades que em rigor nunca o exerceram. A confusão estende-se de Domenico Scarlatti a Marcos Portugal, passando por David Perez e João de Sousa Carvalho, entre outros ²⁷.

Pelo menos a partir do reinado de D. João V, o Mestre de Capela da Patriarcal tinha uma função de coordenação, de selecção e distribuição do repertório e de direcção musical mas não era obrigatoriamente um compositor ou, pelo menos, não era necessariamente o compositor mais credenciado ou mais prolífico da instituição. É compreensível que, no âmbito de uma estrutura de grandes dimensões, com um calendário de cerimónias intenso, as tarefas fossem partilhadas. Como se viu no Capítulo anterior, acima do Mestre de Capela existia nas cortes de D. José e de D. Maria I a figura do Inspector, responsável máximo por todos os músicos da Casa Real, englobando portanto a Patriarcal, as Capelas Reais, a Real Câmara e a Banda das Reais Cavalariças. Este constituía a ponte mais directa entre o soberanos e os músicos, supervisionava o funcionamento dos vários departamentos, dava opinião em relação a novas contratações e procedia por vezes à importação de repertório.

O Mestre de Capela, nomeado pelo monarca, era mais uma das peças que punha a máquina a funcionar, podendo ou não acumular outras funções. A distinção entre esta incumbência e a de Compositor oficial da Real Câmara ou da Patriarcal remonta à contratação de Domenico Scarlatti em 1719. O Padre Francisco de Carvalho manteve o cargo de Mestre de Capela enquanto Scarlatti era Compositor e Professor da Família Real ²⁸. Compositores tão importantes como Carlos Seixas e Francisco António de Almeida

²⁷ A função de Mestre de Capela foi também erroneamente atribuída a António Leal Moreira por alguns autores, por exemplo por Ernesto Vieira (1900 vol. II: 107), Manuel Carlos de Brito (1989: 79) ou Paulo Ferreira de Castro (1991: 130). Os seus cargos oficiais foram antes os de compositor da Patriarcal e da Real Câmara e de Mestre do Seminário da Patriarcal.

²⁸ Acerca da identificação do Mestre de Capela com o Pe. Francisco de Carvalho nos inícios do reinado de D. João V ver (Viterbo 1907: 454-455) e (Conceição 1827, Tomo XI: 247). A natureza do cargo e das funções de Domenico Scarlatti na corte portuguesa, bem como o esclarecimento de que o prestigiado

eram organistas da Patriarcal. Giovanni Giorgi, contratado em 1725, tinha o título de “Compositor da Patriarcal” ou “Compositor de Solfa italiana”, vindo também a tornar-se professor do Real Seminário de Música. Os cargos de João Rodrigues Esteves eram igualmente os de “Compositor da Patriarcal e Mestre do Seminário”, conforme se pode ler numa notícia da *Gazeta de Lisboa* de 1 de Janeiro de 1752.

Ao compositor de maior prestígio cabia a produção do repertório para algumas das cerimónias mais importantes e a formação musical dos Infantes. Depois de Scarlatti, assim sucedeu com David Perez, João de Sousa Carvalho, Giuseppe Totti e Marcos Portugal (no Brasil). Paralelamente, o posto de Mestre de Capela da Patriarcal foi exercido durante 16 anos pelo contralto toscano Carlo Gianetti (fl. 1791), que residiu em Portugal entre 1719 e 1755; pelo cantor e presbítero napolitano Giuseppe de Porcaris (1707-1772); pelo tenor romano Carlo Baldi (fl. 1779); pelo baixo Gregório da Silva Henriques e pelo tenor Joaquim de Oliveira (n. 1749), mencionado num documento de 1806 nessa qualidade — nomeações comprovadas por referências, até agora inéditas, encontradas em Avisos Régios e outra documentação histórica relativa à Patriarcal²⁹.

Os Estatutos e regulamentos da Patriarcal da segunda metade do século XVIII referem-se sobretudo às dignidades eclesiásticas, aos capelães cantores ou a obrigações disciplinares dos cantores profissionais, não explicitando claramente as obrigações do Mestre de Capela. Mas estas não seriam muito diferentes das que constam do Regulamento da Capela da Bemposta, datado de 1706 (ver Cap. II.2.1.1., p. 114), onde se diz este deveria cuidar “do arranjo dos papeis, evitando escrupulosamente que se extraviem” e ter “o maior cuidado para que os Muzicos façam as suas obrigações.”

músico italiano nunca assumiu o cargo oficial de Mestre de Capela, mas sim o de Compositor régio, tem sido abordada por João Pedro d’Alvarenga em sucessivos artigos, dos quais o primeiro, “Domenico Scarlatti: o período português (1719-1729)”, foi publicado na *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 7-8, Lisboa, 1997-98, pp. 95-132. O texto foi retomado com pequenas alterações na colectânea de trabalhos do mesmo autor (*Estudos de Musicologia*, Lisboa: Colibri, 2002, pp. 153-188) e numa publicação mais recente: “Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling and the Italianization of the Portuguese Musical Scene”, in *Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death* (ed. Massimiliano Sala, W. Dean Sutcliffe). Bologna: Ut Orpheus Edizioni, pp.17-68.

²⁹ As referências a fontes arquivísticas que identificam estes músicos como Mestres de Capela da Patriarcal podem ser consultadas nas notas do final deste subcapítulo, complementares à secção “Os Mestres de Capela conhecidos”.

As *Constituições para o governo do Coro dos Muzicos da Cappella Real e Patriarchal*³⁰, aprovadas pelo Rei D. José e continuando em vigor no reinado de D. Maria I, também não contêm nenhuma alínea que esclareça de forma directa as funções do Mestre de Capela, embora estas se encontrem implícitas nas recomendações feitas aos cantores. Cobia-lhe, juntamente com o “Ancião da Parte” e o Apontador, a selecção das melhores vozes para as “funções extraordinárias”, tinha autoridade para conceder licenças e dispensas de serviço (devendo ser sempre avisado das ausências por doença ou por outro motivo) e estava encarregado da regência do Coro dos Músicos. Nos Caps. XVI e XVII das *Constituições* dão-se algumas indicações sobre as competências ligadas à direcção musical que, de acordo com as práticas interpretativas da época, consistia sobretudo na indicação de entradas, marcação do compasso e selecção do andamento:

§XVI

(...) “Em quanto ás Missas, Vésperas, Ladainhas, Mattinas e qualquer outra Função, o Mestre de Cappella, ou aquelle que faz as suas vezes, como também o Director do Cantochão, a quem dá-se o nome de Corista, estarão ambos obrigados a guiar, e reger o compaço, não com demaziada pressa, nem com furia e arrebatadamente; mas sim com aquella justa e racionável medida de compaço, que requerão a qualidade das Composições, a Santidade do Lugar, e da obra, e serviço, que se está fazendo, pois tudo é cansagrado ao culto, e louvor do Altissimo: e se avvizados do Pontador a hir com mais moderação, não obbedecerão, serão pontados conforme mereçam ecc.”

§XVII

“Finalmente para evitar a desordem de alguns cauzada pelo desejo que tem de acabar mais de pressa as Funções, com adiantarse, cantando ao Compaço do Mestre de Capela; determina o Protector, e Inspector, que sejam estes pontados com 150 réis, e assim se reputem estes como se tivessem faltado a Cappella. E do mesmo modo quer, que se castigão aquelles, que pelo contrário tirarão atrás de proposito o compaço, cantando mais tarde do compaço do Mestre não por impotencia, mas por teima, e rebeldia, e que de qualquer modo cauzando desordem, e desconcerto, ecc. (...)”

Um Aviso do Patriarca para a Congregação Camarária, datado de 1780³¹ é bastante mais explícito em relação ao que se pretendia do Mestre de Capela da Patriarcal.

³⁰ *Constituições p^a governo do Coro dos Muzicos da Cappella Real e Patriarchal já approvadas, e autorizadas do Fedelissimo Rey o Sr. D. José I e confirmadas também da sempre Augusta Nossa Fedelissima Soberana Reinante a Sra. D. Maria I, as quaes se exporão no Coro p^a lembrança de todos, athé Sua Real Magestade não ordenar o contrario. P-La, 54-XI-37, n^o 195.*

³¹ *P-Lant, Patriarcal, Igreja e Fábrica – Avisos, Cx. 59.*

Nele se justifica um aumento de ordenado solicitado por Gregório da Silva Henriques, que chegou a acumular as funções de Mestre de Capela com as de Regente do Coro dos Capelães Cantores e Arquivista, para além de se dedicar à composição.

“Exmos. Rmos. Srs.,

A Rainha minha Senhora se dignou atender ao que lhe representou o Padre Gregorio da Silva Henriques, primeiro Regente, e Mestre da Capella da Basílica Patriarcal, e Archivista dos papeis da Muzica da mesma Sancta Igreja, por haver reformado os Livros de Canto de Estante, e alguns de Cantochão, depois do incêndio no sítio da Cotovia, e haver composto as Solfas dos Officios, e Missas que de novo se mandarão ordenar para o Coro da Capella, e Bazilica, sem perceber por tão grande trabalho emolumento algum, tendo servido a Igreja neste Ministério dez e nove annos, contando trinta e dous de Rezidencia. Em remuneração de tão justificados serviços, he Sua Majestade servida mandar lhe acrescentar mais quarenta mil reis por anno, que principiou a vencer em dous do mes de Julho próximo pretérito; com a obrigação porem de compor as Solfas de Cantochão dos Officios, que de novo se lhe mandar; e ordenar todos os Livros de Cantoria, que forem precisos para qualquer função da Capella ou da Bazilica; mandando também compôr a Muzica de Canto de Órgão, ou Canto de Estante, as Missas, os Motetes, ou Himnos aos Mestres do Seminário, que recebem ordenado com obrigação de Compositores. O que participo a V. Excellencias, para que o mandem metter na Folha dos Quartéis com o dito ordenado, ou acrescentamento de quarenta mil reis, declarando-lhe as sobreditas obrigações.

Deos guarde a V. Excellencias

Junqueira, vinte de Outubro de mil setecentos e oitenta annos,
F. Cardeal Patriarca”

Mais do que escrever algumas obras, competia ao Mestre de Capela mandar compôr e copiar a música necessária às cerimónias quotidianas. No que toca à criação de novas peças, os principais fornecedores eram os Mestres do Seminário da Patriarcal e os organistas, que recebiam “ordenado com obrigação de Compositores”, e nalguns casos outros músicos ao serviço da Capela Real e da Patriarcal. Uma orgânica semelhante, embora de dimensões mais reduzidas, podia encontrar-se na Capela da Bemposta — onde os compositores mais importantes foram organistas como Luciano Xavier dos Santos e João José Baldi e não o Mestre de Capela — e na Basílica de Santa Maria.

Este modelo foi depois herdado pela Capela Real do Rio de Janeiro após a transferência da Família Real para o Brasil, mas nem sempre tem sido devidamente compreendido. Ao contrário do que se pode ler em várias obras de divulgação musical e musicológica, Marcos Portugal nunca assumiu o posto de Mestre de Capela depois de se

instalar em terras brasileiras em 1811, mas sim o de “Compositor e Professor dos Infantes”. O Mestre de Capela continuou a ser José Maurício Nunes Garcia ³². Aparentemente, José Maurício não teria sido pago pela maior parte das obras, facto que é interpretado pela musicóloga Cleofe Person de Mattos, biógrafa do compositor, e por outros autores, como uma forma de discriminação. Este tipo de reflexão acabaria por dar origem à idealização romântica de uma rivalidade acérrima com Marcos Portugal, entretanto relativizada e esclarecida com base em novas fontes primárias pelas pesquisas de António Jorge Marques (2009: 40ss) no âmbito da elaboração do catálogo da obra sacra do compositor. Tendo em conta o funcionamento da Capela Real e da Patriarcal de Lisboa, as posições do Pe. José Maurício Nunes Garcia e de Marcos Portugal no seio da orgânica da Capela Real do Rio de Janeiro explicam-se facilmente, deixando de ser terreno fértil para especulações romanescas. O modelo de um compositor único que era simultaneamente Mestre de Capela, corresponde a uma ideia simplista pré-concebida, que não tem aplicação prática numa estrutura cujas dimensões implicavam uma repartição organizada do trabalho e onde a aposta na diversidade do repertório implicava a colaboração de vários criadores.

Os *Estatutos da Santa Igreja Cathedral e Capella Real do Rio de Janeiro*, impressos em 1811, confirmam também a distribuição de tarefas e a natureza do cargo de Mestre de Capela como mais um motor, entre os restantes, na engrenagem que garantia a eficácia das cerimónias musicais da instituição.

“TITULO QUARTO

(...)

XII. O Mestre de Capella, os Organistas, os Cantores e Muzicos todos do Coro de cima serão promptos em se appresentarem na Igreja nos dias, e horas competentes, e executarem todas as cantorias, que vão declaradas nestes Estatutos, e todas as mais que forem do costume, ou novamente lhes forem determinadas por ordem de Sua Alteza Real:

³² Sobre as funções musicais de Marcos Portugal no Rio de Janeiro ver António Jorge Marques (2004: 61-85) e (2009: 40-63). São, porém, inúmeras as publicações anteriores que repetem o equívoco da atribuição do lugar de Mestre de Capela ao compositor português, por exemplo o *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, de Ernesto Vieira, em relação à Capela Real de Lisboa (1900 vol. II: 201), ou os trabalhos de Sarraute (1979: 121) no que se refere à Capela Real do Rio de Janeiro. Alguns estudos mais recentes continuam a insistir na mesma ideia como é o caso da dissertação de André Cardoso, *A Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro (1808-1889)*, especialmente no Capítulo 3: “Marcos Portugal e o monopólio da música na Capela Real” (2001: 96-102).

E enquanto lhe não prescrevemos hum Regimento próprio, se o julgarmos necessário para o futuro com o beneplácito do mesmo Augusto Senhor, observarão as regras seguintes. I. Será o Mestre da Capela, e nas suas faltas o Muzico mais antigo, ou o Organista, obrigado a vigiar sobre a residência de todos os outros, e a dar parte cada dia ao Apontador das faltas de cada hum deles, para serem apontados segundo os dias, e funções a que faltarem, do modo que se acaba de dizer a respeito dos Thesoueiros. II. Poderão, e deverão além disso ser multados pelo Mestre da Capella segundo a qualidade do erro que cometerem, não passando a multa nas primeiras três vezes da metade da quantia correspondente a hum dia do seu ordenado, e devendo passar-se ao dobro, e tresdobro desta pena nos cazos de reincidência, e contumacia, e applicando-se sempre para a Fabrica da Igreja”³³.

Apesar de todas estas evidências, a questão do Mestre de Capela no âmbito da Casa Real portuguesa condensa ainda alguns mistérios por resolver. Todos os Mestres de Capela da segunda metade do século XVIII identificados até agora estavam vinculados à Patriarcal, desconhecendo-se o nome dos músicos que tiveram um posto equivalente na Capela Real da Ajuda entre 1755 e 1792. Recorde-se que, neste período, a Patriarcal funcionou em instalações distintas contrariando o modelo de fusão idealizado por D. João V. É possível que a Capela Real não contasse nesta época com o cargo oficial de Mestre de Capela, tendo em conta a repartição de funções extremamente organizada que descrevemos no Capítulo II.1. mas, até ser localizada documentação esclarecedora, esta é apenas uma hipótese em aberto. A direcção musical dos serviços litúrgicos quotidianos, a selecção de repertório e a supervisão da disciplina podia contar com a colaboração do próprio Inspector, dos Organistas, dos Regentes do Coro e seus substitutos, dos “Anciãos das partes”, dos Apontadores e do Arquivista. Por outro lado, a Real Barraca da Ajuda era o principal local de trabalho do Compositor da Real Câmara e Professor dos Infantes, que também dirigia algumas das cerimónias mais importantes e era considerado como uma espécie de Director musical da corte. O texto de nomeação de Giuseppe Totti em 1800 reforça esta ideia:

“A Jozé Totti foy o Príncipe Regente Nosso Senhor Servido nomear para Mestre de Muzica de seos filhos Nossos Senhores com o mesmo ordenado de quarenta mil réis por Mez, que vencia João de Sousa Carvalho com o mesmo emprego; e ficando do mesmo modo vencendo o que cobra pela Santa Igreja Patriarcal; e terá o título de Mestre da

³³ *Estatutos da Santa Igreja Cathedral e Capella Real do Rio de Janeiro*. Na Impressão Régia, 1811, por ordem S.A.R. P-La, 83-II-38.

Capella, para bater o Compasso naquelles únicos dias que o Mesmo Príncipe Nosso Senhor lhe determinar; o qual baterá com a sua Cazaca como lhe parecer; e compondo para a Mesma Capella a Muzica que o Mesmo Senhor for Servido, principiando a vencer do primeiro de Fevereiro do prezente Anno de mil e outocentos em diante”³⁴.

Este é um dos raros documentos setecentistas que associa as funções de Mestre de Capela a um dos Mestres de Música da família real, fazendo-o, no entanto, de forma parcial. A expressão é usada no sentido de uma tarefa específica – a de maestro, aquele que bate o compasso, conforme conta nos dicionários da época — e é apenas exercida nas ocasiões indicadas pelo Príncipe Regente. O emprego oficial continuava a ser o de Mestre de Música dos Infantes. A situação é portanto distinta da dos Mestres de Capela da Patriarcal referidos atrás, com atribuições quotidianas. Por outro lado, Joaquim de Oliveira foi Mestre de Capela da Patriarcal nos inícios do século XIX (nesta época a funcionar de novo em conjunto com Capela Real no mesmo templo), trabalhando pelo menos durante algum tempo em paralelo com Giuseppe Totti e mantendo a tradição das décadas anteriores.

Outra hipótese possível é a da existência de Mestres de Capela na Ajuda antes de 1792 nos mesmos moldes da Patriarcal, cuja actividade não tenha sido registada nas fontes históricas consultadas, o que se justifica pela enorme dispersão do material de arquivo, pelas dificuldades de acesso devido a catalogações sumárias ou mesmo inexistentes e pelas lacunas inerentes à natureza dos próprios documentos. Efectivamente, desconheciam-se até agora os nomes dos verdadeiros Mestres de Capela da Patriarcal da segunda metade de setecentos.

As raríssimas vezes que a designação de “Mestre de Capela” surge na documentação administrativa (não aparece por exemplo nos Livros de Pagamentos da Patriarcal, onde o suplemento monetário por estas funções é integrado no ordenado dos cantores que exerceram o cargo) leva a crer que este posto não tinha no âmbito da Patriarcal e da Capela Real portuguesa o peso que o senso comum e a historiografia musical tradicional geralmente lhe atribui, sendo visto apenas como mais um emprego, entre vários, necessário ao bom funcionamento destas instituições. Uma particularidade curiosa é o facto de todos os Mestres de Capela conhecidos serem cantores. Mesmo no

³⁴ *P-Lant*, Casa Real, Livro 932, p. 100.

caso de Giuseppe de Porcaris e de Gregório Henriques, de quem subsistem algumas obras, a composição não era a sua actividade primordial. Quando o Príncipe Regente sentiu a necessidade de nomear um Mestre de Capela para Mafra, em 1805, escolheu também um cantor (o baixo Antonio Puzzi) que se dedicava paralelamente à composição. O facto de o Mestre de Capela não usufruir de um ordenado correspondente aos primeiros escalões de remuneração dos músicos ao serviço da Casa Real é igualmente revelador. Por exemplo, Carlo Baldi e Giuseppe de Porcaris chegaram a ganhar 40\$000 mensais mas havia na mesma época vários cantores com vencimentos de 50\$000, 55\$000 e 60\$000 pagos pela Patriarcal, aos quais se juntavam ainda pagamentos adicionais pelo Real Bolsinho.

À primeira vista, as características do cargo de Mestre de Capela nas instituições religiosas na dependência da monarquia e a identificação da personalidade musical de maior relevo com o “Compositor da Câmara e Professor dos Infantes” (ou eventualmente de Director Musical) pode parecer uma singularidade portuguesa. Trata-se de facto de um modelo peculiar, mas menos original do que se poderia supor à partida. Quando analisamos mais de perto o funcionamento das estruturas musicais de outras cortes europeias encontramos um quadro muito mais diversificado de opções do que o revelado por um mero olhar superficial.

É verdade que a equivalência do Mestre de Capela com o Compositor mais importante subsiste em numerosas circunstâncias, mas é igualmente habitual a figura de um ou mais Compositores de corte, que podiam trabalhar localmente ou à distância. O uso genérico da terminologia, sem atender ao que esta significava caso a caso, bem como a tradução arbitrária ou a confusão entre designações como Kappelmeister, Konzertmeister, Kantor, etc., conduziu hoje à uniformização aparente de uma função cujos contornos específicos podem variar consideravelmente. Por exemplo a Capela Real francesa no tempo de Luís XIV, tutelada pelo Grand Aumônier (ou Capelão Mor), tinha como Mestre de Capela um eclesiástico (normalmente um Bispo) antes da reforma de 1761, ficando a direcção musical propriamente dita a cargo de quatro Sub-Mestres (*Sous-maîtres*), que alternavam em cada trimestre (Beussant 1996: 275-277). Paralelamente, Jean Baptiste Lully tinha desde 1661 o cargo oficial de “Surintendant de la musique et

compositeur de la musique de chambre”, sendo responsável pela ópera e pela direcção da Grande Bande (os famosos 24 Violons du Roi), entre outras obrigações³⁵.

O vínculo de Handel à corte inglesa (expresso no contrato de 1723) foi o de “Compositor da Capela Real” (recebendo 400 libras anuais por estas funções) e o de “Mestre de Música das Princesas Reais”, com mais 200 libras (Burrows 2005: 2-3). A situação tem algumas semelhanças com o modelo da Casa Real portuguesa. Tal como acontecia em Lisboa, a Capela Real londrina empregava apenas cantores, organistas e compositores, enquanto os instrumentistas (Royal Musicians) faziam parte da orquestra (King’s Band ou Queen’s Band), cuja colaboração com os músicos da Capela Real se restringia a eventos especiais como aniversários ou a cerimónia de acção de graças do final do ano. Existia ainda a banda real (Royal Trumpeters), que podia também fornecer instrumentistas de sopro à orquestra quando necessário³⁶. Na Capela Real, o Sub-Deão (um clérigo com conhecimentos musicais) encarregava-se da administração diária do coro, cabendo a formação musical dos Meninos de Coro ao “Master of the Children”.

Enquanto esteve ao serviço do rei Fernando IV de Nápoles, Giovanni Paisiello foi nomeado “compositore della musica de’ drammi” em 1783 — numa época em que o Mestre da Capela Real era ainda Pasquale Cafaro (1716-1787) — e “Maestro della Reale Camera” em 1787, assumindo em 1799 o estatuto de “maestro di cappella nazionale” da efemera República Partenopea. Na Capela Real espanhola, o Mestre de Capela estava próximo do padrão mais tradicional (centralizando as principais responsabilidades musicais), mas as suas incumbências tiveram que ser repartidas. Em 1738, Francico Courcelle (ou Corselli) substituiu José de Torres como Mestre de Capela, Reitor do “Colegio de Niños Cantorcitos” e Mestre dos Infantes, mas a sobrecarga de trabalho conduziu à reforma de 1749 e à nomeação do organista e compositor José de Nebra como

³⁵ Na realidade existiam dois *Surintendants*, que alternavam em cada semestre, em conjunto com dois mestres de música e dois compositores. A complexa organização musical da corte francesa tem sido abordada por vários autores, sendo objecto de uma bibliografia bastante extensa e diversificada. Uma visão geral bastante completa e detalhada é fornecida no já citado livro de Philippe Beaussant *Les Plaisirs de Versailles* (Fayard, 2004). O quotidiano musical da corte e o funcionamento dos seus vários departamentos musicais é também descrito de forma bastante apelativa (e com recurso a nova documentação) por Olivier Baumont em *La Musique à Versailles* (Actes Sud/Château de Versailles/Centre de Musique Baroque de Versailles, 2007). Sobre a Capela Real em particular ver Alexandre Maral: *La Chapelle Royale de Versailles sous Louis XIV: cérémonial, liturgie et musique*. Liège: Mardaga/Centre de Musique Baroque de Versailles, 2002.

³⁶ O funcionamento da Capela Real inglesa é descrito por Donald Burrows (2005) no livro *Handel and the English Royal Chapel*.

Vice-Mestre de Capela e reitor do Colégio (Moreno 1993: 47-51). Os exemplos podiam continuar, conduzindo à constatação de inúmeras variantes efectivas ou apenas aparentes, decorrentes da adopção de terminologia mais ou menos precisa e consistente, das tradições locais ou de necessidades práticas. As obrigações musicais diárias e o peso simbólico e hierárquico do Mestre de Capela não podem ser vistos como dados isolados previamente adquiridos, mas têm necessariamente de ser analisadas em função do contexto.

Os Mestres de Capela conhecidos

O elenco dos Mestres de Capela da Patriarcal durante o século XVIII contém ainda alguns hiatos, mas é possível mesmo assim traçar uma cronologia bastante abrangente. Quando D. João V faleceu, em 1750, o mais provável é que o cargo fosse exercido pelo contralto **Carlo Gianetti**, ainda que não se conheça, até ao momento, nenhum documento que esclareça se os 16 anos que este músico italiano passou como Mestre de Capela da Patriarcal foram os últimos ao serviço da corte portuguesa. A referência mais importante consta do registo de passaportes que se guarda na Torre do Tombo:

“Sebastião José de Carvalho e Mello do Concelho de Sua Majestade e Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra faço saber aos que esta patente virem que Carlos Gianetti Muzico contralto que em 1719 veyo de Itália salariado por ordem de Sua Majestade depois de servir na Santa Igreja Patriarchal e Capela Real 36 annos (dezesseis dos ques na occupação de Mestre da Capela) sempre com louvável procedimento e pontual satisfação das suas obrigações conseguiu a sua jubilação. E pedindo a Sua Majestade licença para a sua pátria houve por bem conceder-lha (...) 21 de Junho de 1755”³⁷.

Oriundo da Toscana (uma vez que o Cônsul em Génova, João Piaggio, o identifica como “Carlos Gianetti de Sienna” e uma procuração passada a D. Lucas Giovine e a D. Matheus Urselli em 5 de Setembro de 1778 situa a sua residência em Pienza de Toscana), Carlo Gianetti foi aposentado com uma mesada de 25\$000 réis e faleceu numa idade avançada, em 1791, segundo consta de um Aviso Régio pertencente à colecção do Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa.

³⁷ *P-Lant*, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Passaportes Século XVIII, Livro 362.

A primeira menção conhecida a **Giuseppe de Porcaris** como Mestre de Capela encontra-se no conjunto de pareceres que acompanham o tratado *Nova Instrução Musical* de Francisco Ignacio Solano, publicado em 1764, onde é identificado como “Músico Contrapontista e Mestre de Capela na Basílica Patriarcal”. O seu nome surge nos Anuais da Irmandade de Santa Cecília em 1763 (o primeiro ano para o qual subsistem estes livros de registo de quotas) e nos Livros e Folhas de Mesadas da Patriarcal, com o vencimento de 40\$000 na categoria dos cantores. Natural de Altamura, Nápoles, era também Presbítero do Hábito de São Pedro, tendo falecido em Lisboa a 12 de Junho de 1772, com 65 anos de idade.³⁸

Giuseppe de Porcaris não foi Mestre de Capela até à data da sua morte uma vez que em 1770 o lugar já tinha sido ocupado pelo tenor romano **Carlo Baldi**, conforme se pode ler num Aviso do Patriarca:

“Exmos. Rmos. Senhores, El Rey meu Senhor he servido que ao Muzico Carlos Baldi se acrescentem mais cinco mil reis em cada mez, principiando a vencer o dito acrescentamento do primeiro do corrente, por esta encarregado do exercicio de Mestre da Capela dessa Santa Igreja.
Tojal, 12 de Novembro de 1770
Patriarca”³⁹

No *Livro de Assentos do Seminário da Patriarcal*, o registo da matrícula de João José Baldi, que ingressou na instituição a 10 de Janeiro 1781 e se viria a converter num importante organista e compositor, confirma que este era “filho legítimo do Mestre que foi da Capella Carlos Baldi”⁴⁰. Desconhece-se a data em que Carlo Baldi veio para Portugal, mas os Avisos Régios registam aumentos do seu salário de cantor em 1764 (mais 5\$000 por mês, ficando a ganhar 30\$000) e 1768 (novamente um acresceto de 5\$000)⁴¹. O seu vencimento em 1769 e nos anos seguintes era de 40\$000, tendo morrido

³⁸ *P-Lant*, Patriarcal, Igreja e Fábrica, Maço 15, N^os 170 e 171. Nestes documentos confirma-se que exerceu o posto de “Mestre que foi da Cappela Real desta Santa Igreja Patriarcal” (n^o 171) e refere-se a dívida dos últimos ordenados: “D. Jozé de Porcaris Cantor da Sta. Igreja Patriarcal, se lhe ficou devendo as meçadas de Maio e Junho, de quarenta mil reis cada huma, que se acham em meu poder (...) Lisboa, 21 de Julho de 1772, Tesoureiro geral, João Jozé Vaz Carapinho” (n^o 170).

³⁹ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Avisos, Cx. 59, Doc. 117.

⁴⁰ *P-Ln*, Cód. 1515.

⁴¹ *P-Lant*, Patriarcal - Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59.

a 9 de Novembro de 1779.⁴² Em Outubro de 1794, João José Baldi reclama-se como seu único herdeiro por falecimento de sua mãe, D. Luisa Ignacia Baldi⁴³.

Carlo Baldi foi substituído pelo baixo **Gregório da Silva Henriques** que tinha começado a sua carreira na Patriarcal como Capelão Cantor. Teria entrado ao serviço da nessa categoria em 1750⁴⁴, sendo admitido no Coro da Capela em 1761 “com obrigação de canto de órgão”⁴⁵. Nos Livros de Mesadas dos finais dos anos 60 e inícios dos anos 70 o seu vencimento mensal era de 15\$833. Em 1773 era “Capelão Cantor e Regente do Coro da Basílica”⁴⁶ e em 1780 acumulava as funções de Mestre da Capela, Regente do Coro e Arquivista (ver documento transcrito na p. 206). Parece ter exercido as funções de Mestre de Capela durante pouco tempo, uma vez que, num Aviso Régio de 1783, aparece mencionado apenas como primeiro Regente do Coro. Num outro Aviso de 1784, depositado no Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, diz-se que “foi Mestre da Capela e primeiro regente do Coro da Basílica.”

Um documento de 1806 indica o nome de **Joaquim de Oliveira** (n. 1749) como Mestre de Capela nesse ano, mas a documentação de arquivo consultada não nos permite saber se este tenor foi o imediato sucessor de Gregório da Silva Henriques ou se o cargo terá sido entretanto ocupado por outra pessoa:

⁴² *P-Lant*, Patriarcal - Igreja e Fábrica, Maço 18, nº 373, e *P-Lpa*, Livro de Óbitos da Patriarcal, p. 47.

⁴³ “Diz João Jozé Baldi filho de Carlos Baldi Mestre da Capella que foi da Santa Igreja Patriarcal que por fallecimento do dito seu pay, ficou sua May D. Luisa Ignacia Baldi tencionada de 8\$000 reis cada mez pagos pela mesma Santa Igreja; mas agora aconteceu falecer ella a 2 do corrente mez de Agosto a tempo que se achavam vencidos dois meses a saber o de Julho e o outro que já se achava começado. E porque o Supplicante é o único filho e herdeiro da sua may como é notório a todos os Ministros da mesma Santa Igreja, e o interesse do negócio não sofre despezas de habillitações (...) principalmente no Supplicante que he pobre. Nestes termos recorre humildemente a Vossas Exas. para que se dignem de mandar pagar ao Supplicante como unico herdeiro de Sua May os ditos 16\$000 reis.” *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 27, nº 58.

⁴⁴ Num requerimento de 1773 diz-se que “o Pe. Gregorio da Silva Henriques, Capelão Cantor e Regente do Coro da Sta Basílica Patriarcal, que elle no curso de 20 anos e tres anos, que tantos tem de serviço, sempre tem cumprido as suas obrigações com grande zello e disvello como pode atestar o Rev. Beneficiado Apontador, como de catorze anos a esta parte tem também emprego de cantar muzica no Coro dos Italianos, percebendo em cada hum ano por este ministério quarenta mil reis, e por cujo motivo usa de loba roxa de seda, sendo ainda a primeira que se deu ao Supplicante feita às despezas da Sta. Igreja, e que esta se acha já em estado menos decente para poder servir; e o Supplicante dos ditos quarenta mil reis não pode separar porção para efeito de fazer uma nova, nestes termos.” *P-Lant*, Patriarcal, Igreja e Fábrica, Maço 15 (1771-1773), nº 31. O pedido é atendido e pede-se ao Pe. Matheus Simões para mandar fazer huma loba roxa a expensas da Patriarcal.

⁴⁵ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, 1777-1785.

⁴⁶ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 15, Doc. nº 31.

“E porque Sua Alteza Real quiz atender ao bem que o tem servido Joaquim de Oliveira, primeiro Mestre de Capela, houve por bem ordenar que dos resíduos da Santa Igreja Patriarcal se dêem a sua mulher, D. Ifigénia de Aguiar e Oliveira 10\$000 cada mez” (...) Junqueira, 14 de Novembro de 1806”⁴⁷.

Joaquim de Oliveira tinha efectuado os seus primeiros estudos musicais no Seminário da Patriarcal, onde ingressou em 1756, com idade de 6 para 7 anos e a indicação de ser castrado, conforme foi anotado no Livro de Matrículas (Ver ANEXO B.3.). No entanto, o facto de ter realizado a sua carreira profissional com voz de tenor e o matrimónio com Ifigénia de Aguiar (irmã da grande cantora Luísa Todi), de quem teve pelo menos uma filha (Vieira 1900 II:458), prova que a menção à castração era falsa, sendo provavelmente apenas um pretexto para ingressar mais facilmente na instituição, cujos Estatutos valorizavam essa condição. O seu aproveitamento deve ter sido muito promissor uma vez que Joaquim de Oliveira foi um dos contemplados, em 1760, com uma bolsa para aperfeiçoar os seus estudos em Nápoles, juntamente com João de Sousa Carvalho, Jerónimo e Braz Francisco de Lima, Camilo Cabral e José de Almeida. Regressou de Itália em 1767, recebendo 50\$000 de ajuda de custo (ou seja, metade do montante que recebiam os cantores italianos recém-chegados a Lisboa como subsídio de instalação)⁴⁸. Em 1768 foi admitido como cantor da Patriarcal “na folha dos Muzicos Italianos”, sendo aumentado para 40\$000 por mês em 1770⁴⁹ e para 50\$000 em 1791 na qualidade de “agregado ao Coro dos Italianos”⁵⁰. O reconhecimento pela qualidade do seu trabalho levou a uma gratificação de mais 6\$400 por mês “pelo bem que tem servido” em 1798, data em que era também 1º Apontador do Coro dos Músicos⁵¹. Joaquim de Oliveira foi dos raros cantores portugueses desta época a actuar nas óperas nos Teatros Reais, ainda que apenas pontualmente, nas temporadas de 1785 e 1786 (Brito 1989: 55).

⁴⁷ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 61, 1806.

⁴⁸ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59, 1767, Doc. 184.

⁴⁹ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59.

⁵⁰ *P-Lpa*, Avisos Régios, 1791.

⁵¹ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 31.

2.2. Compositores

Durante o Antigo Regime a separação entre a composição e a interpretação não existia de forma tão vincada como actualmente. Numa época em que novas obras eram solicitadas constantemente e respondiam na maioria das vezes a um imperativo funcional, a composição e a improvisação eram actividades normais para a maioria dos músicos. Existiram evidentemente compositores que adquiriram um elevado grau de notoriedade, em certos casos próxima daquela que o paradigma do cânone da música ocidental viria a estabelecer no século XIX, mas de uma maneira geral a competência da criação musical não tinha o estatuto de excepção que adquiriu no Romantismo, sendo vista como mais uma dimensão do processo de produção musical.

A composição fazia parte da formação da generalidade dos músicos e o plano de estudos do Real Seminário de Música da Patriarcal não foi uma excepção. Além do canto e do domínio dos instrumentos de tecla, os alunos eram iniciados no contraponto e na harmonia assim que o seu aproveitamento o permitia. Sobre as atribuições do Mestre de Solfa, os *Estatutos* referem que “ensinará aos seminaristas música e cantar bem, e aos que forem já destros ou antes se lhe parecer conveniente, lhes ensinará contraponto, tocar órgão e acompanhar”⁵². Podia haver depois uma selecção natural dos seminaristas mais hábeis ou um investimento adicional na formação especializada no estrangeiro (como no caso dos bolseiros que se aperfeiçoaram em Nápoles a expensas da monarquia), mas as principais técnicas de escrita eram familiares a uma grande parte dos profissionais. As anotações no *Livro de Matrículas do Seminário* relativas ao aproveitamento no final dos estudos deixam entrever diversos tipos de competências: “saiu com prendas de música e acompanhamento”, “saiu com ciência de contraponto”, “com ciência de bom músico e bom acompanhador”, “com as prendas de compor e acompanhar”, “com bastante ciência da Música e algum acompanhamento e latim”, etc.⁵³.

No tratado *Exame Instrutivo sobre a Música Multiforme, Metrica e Rythmica*, o teórico Francisco Inácio Solano (1790: 219) fala das diferenças entre “ser contrapontista

⁵² *Estatutos do Real Seminário da Santa Igreja Patriarcal, P-Ln* Cód. 3693, Cap. 3, nº2.

⁵³ *P-Ln*, Cód. 1515.

e ser compositor”⁵⁴. Embora a questão seja apenas abordada de forma superficial, contém implícita a diferença entre o músico que apenas domina as técnicas de escrita e aquele que sabe verdadeiramente compor no plano artístico, porventura quebrando algumas regras. Por outras palavras, todos os que dominam a ortografia e a gramática podem escrever uma carta, mas nem todos são capazes de criar uma obra literária. As nuances na identificação dos autores dos pareceres incluídos no tratado *Nova Instrução Musical* (1764), também de Solano, são elucidativas a este respeito. Enquanto José [Giuseppe] de Porcaris e Joaquim do Vale Miselim são identificados como músicos contrapontistas, David Perez, Henrique da Silva Negrão, João Cordeiro da Silva e Luciano Xavier dos Santos surgem com o título de compositores para além dos seus restantes cargos. Como se viu no subcapítulo anterior, acerca dos Mestres de Capela da Patriarcal, estes não tinham de ser obrigatoriamente compositores, mas convinha que fossem bons contrapontistas. É o caso de Porcaris, autor de algumas peças, mas comparativamente com uma produção reduzida e de menor relevância em relação aos compositores reconhecidos como tal.

O *Exame Instrutivo* de Solano reitera também a noção de Músico que se tinha na época no sentido de um profissional que domina várias áreas: teoria, canto, contraponto, composição, direcção musical. A tendência para a especialização num ramo específico que viria a acentuar-se nas épocas posteriores da História da Música, embora pudesse suceder nalguns casos, não era ainda dominante. A definição de Músico, que se transcreve abaixo, surge no tratado depois de o teórico ter abordado a questão dos “Músicos de Fantasia” e dos “Músicos Científicos”. Os primeiros não eram propriamente os músicos com mais imaginação, como seríamos levados a pensar na linguagem de hoje, mas sim os diletantes. Daí que a resposta à pergunta “Porque há Músicos de Fantasia e Músicos Científicos?” seja “He porque em todo o tempo sempre houverão Insipientes e Sábios” (Solano 1790: 222-223).

⁵⁴ “*Per. II.* Porque o ser Contrapontista he muito diverso de Compositor?

Resp. He tão diferente, que pode haver Contrapontista que não saiba compor; assim como se encontram Compositores que talvez ignorem as restrictas leis do Contraponto” (Solano 1790: 219).

“*Perg. IX: Porque se denomina Musico hum consumado, e Scientifico Professor?*
Resp. He porque para merecer este nome ha de revestir-se da theorica, saber Cantar, ser Contrapontista, Compositor, e governar com acerto qualquer Musica sua, ou alheia que seja.” (Solano 1790: 224)

Talvez por esta razão o Reverendo D. António Tedeschi (1702-1770) fosse designado como “doutíssimo Professor Músico de Sua Majestade Fidelíssima na Capela Real de Nossa Senhora da Ajuda” no referido elenco de pareceres que acompanham a *Nova Instrução Musical*. Contratado por D. João V em 1733, foi cantor (baixo), professor de música da família real e libretista além de compositor. Regressou a Itália em 1758, depois de jubilado.

A actividade da composição isolada era bastante rara. Normalmente os compositores eram também professores, cantores, organistas ou executantes de outros instrumentos. Daí que uma abordagem global do perfil profissional dos compositores da Patriarcal e da Capela Real tenha de ter também em conta as suas outras funções e, portanto, no que diz respeito ao presente trabalho, deve ser analisada em correlação com os capítulos dedicados aos organistas, aos mestres do Seminário e mesmo aos cantores.

É sintomático que a categoria profissional de compositor não conste no plano de organização da Irmandade de Santa Cecília, enquanto as de cantor e instrumentista estão bem delimitadas. Na organização da associação profissional dos músicos, incluíam-se cargos como a “Presidência dos Cantores” e a “Presidência dos Instrumentistas”, para além da Presidência da Patriarcal, da Basílica de Santa Maria e da Ajuda (esta última apenas entre 1778 e 1796, sendo depois agregada à Patriarcal), mas não existia um responsável pelos compositores. Nos Manifestos da referida Irmandade, bem como noutras fontes da época, poucas vezes são citados nomes de compositores. Registam-se apenas intérpretes e géneros musicais ou os casos em que o compositor coincide com um intérprete prestigiado que toca e/ou dirige as suas próprias obras, o que é também um sinal do valor relativo da autoria de uma composição.

Nos eventos noticiados na *Gazeta de Lisboa*, o nome do compositor surge apenas quando este tem um estatuto particularmente elevado (por exemplo no caso de David Perez ou de Niccolò Jommelli) ou quando se trata de cerimónias excepcionais de grande impacto público, mas mesmo assim nem sempre. Em paralelo com as figuras que

atingiram maior notoriedade, o grosso da actividade musical era garantida por músicos que escreviam novas peças no âmbito de um sistema produtivo que alimentava interpretações frequentes, mas que nem sempre adquiriram um estatuto especial pelo facto de exercerem essa actividade. Em linhas gerais, o domínio da composição era ainda entendido como o estudo e trabalho diligente dentro de uma tradição estabelecida e não como a afirmação de uma personalidade que procura a subjectividade e a originalidade acima de tudo, como viria a suceder depois no Romantismo e nas épocas posteriores, marcadas por uma clara mudança de paradigma. Isto não quer dizer que não existissem personalidades de referência (ou seja, mestres). Na verdade era precisamente o seu exemplo, ou modelo, um dos pilares de um sistema de criação artística ainda muito ligado a imperativos funcionais onde ainda não havia lugar para a arte pela arte.

Assim se explica que tenham subsistido tantas obras de autores diferentes compostas para as cerimónias da Capela Real e da Patriarcal, quer se tratasse das ocasiões mais solenes, quer dos serviços quotidianos, mesmo que se possam distinguir hierarquias entre os seus autores. A enorme quantidade de partituras manuscritas de música sacra da segunda metade do século XVIII com repertório ligado à Patriarcal, às Capelas Reais e à Basílica de Santa Maria, depositadas no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, na Biblioteca Nacional (especialmente nos fundos do Seminário da Patriarcal e do Conde Redondo e na colecção que pertenceu a Ernesto Vieira), na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, na Biblioteca da Ajuda e na Biblioteca do Palácio de Mafra, para citar apenas as colecções mais importantes, testemunham uma vasta produção e circulação de repertório.

Eram normalmente os compositores oficiais da corte (cujo cargo incluía também o ensino da música aos Infantes e outros membros da família real) que forneciam a maior parte da música para as datas mais importantes do calendário litúrgico e para as efemérides da monarquia, mas as cerimónias quotidianas eram asseguradas por um conjunto de músicos que normalmente acumulavam a criação musical com demais funções. Os principais fornecedores eram os Mestres do Seminário da Patriarcal e os Organistas, que recebiam “ordenado com obrigação de Compositor”, e por vezes outros músicos ao serviço das diferentes instituições. Executava-se também repertório importado, sobretudo italiano. Os compositores que suportavam o sistema produtivo da

música sacra da Patriarcal e das diferentes Capelas Reais antes da partida da corte para o Brasil podem repartir-se por várias categorias, que se enumeram de seguida:

1. Compositores da Real Câmara (e/ou da Patriarcal), que foram simultaneamente Mestres de Música da Família Real

DAVID PEREZ

Activo em Portugal entre 1752 e 1778, não sendo claro se assumiu as funções de Mestre de Música dos Infantes logo no ano da sua chegada a Lisboa ⁵⁵.

JOÃO DE SOUSA CARVALHO

Substituiu David Perez no cargo de Compositor da Real Câmara e Mestre de Música de Suas Altezas Reais, após a morte do compositor napolitano em 1778, acumulando com a docência no Real Seminário de Música da Patriarcal.

GIUSEPPE TOTTI

Foi nomeado oficialmente Mestre de Música da família real em 1800, mas é possível que já exercesse essa actividade informalmente desde a morte de João de Sousa Carvalho em 1798. O registo no Livro das Mercês do Real Bolsinho refere que tinha obrigação de compor música para a Capela e de dirigir (“bater o compasso”) algumas obras “naquelles únicos dias que o Mesmo Príncipe Nosso Senhor lhe determinar” ⁵⁶. Ao contrário dos anteriores, Totti não iniciou a sua carreira como compositor, mas sim como cantor (foi contratado como soprano para a Capela Real da Ajuda em 1779), inflectindo depois para a área da criação musical. Autor de música religiosa e de alguma música de salão, este músico italiano não teve o título de Compositor da Real Câmara ligado à composição de repertório profano (principalmente óperas e serenatas). Este último seria concedido a **Marcos Portugal** em 1807, já no ano em que a corte partiu para o Brasil ⁵⁷.

Além destes Mestres principais, a corte teve ao seu serviço outros professores de música, por vezes ligados directamente a um membro específico da família real. É o caso de D. Luca Giovine (fl. 1783), Mestre da Rainha D. Mariana Victória, Capelão Fidalgo de Suas Majestades Fidelíssimas e Inspector dos Músicos da Casa Real (ver Cap. II.2.), de D António Tedeschi ou do Pe. José Gomes Veloso, organista da Patriarcal,

⁵⁵ Sobre a actividade de David Perez em Portugal ver Maurício Dottori (1997: 95-103; 115-119) e Manuel Carlos de Brito (2002: 17-23).

⁵⁶ *P-Lant*, Casa Real, Livro 932, p. 100.

⁵⁷ *Idem*, p. 156v. “A Marcos Antonio Portugal, Fez mercê O Principe Regente Nosso Senhor em dezoito de Janeiro de mil oitocentos e sete de o condecorar com o titulo de Mestre, e Compozitor da Sua Real Camara, permitindo-lhe uzar da Farda que compete aos Mestres de Suas Altezas Reaes”. No Brasil, a partir de 181, Marcos Portugal viria precisamente a assumir o tradicional cargo da corte portuguesa que associava as funções de Compositor da Real Câmara ao de Mestre de SS. AA. RR. O mais completo estudo biográfico acerca deste compositor foi feito recentemente por António Jorge Marques (2009: 21-78) na sua tese de doutoramento.

identificado nalgumas fontes como Mestre da Rainha D. Maria I e de Suas Altezas ⁵⁸. Mas nesta categoria o único compositor com algum peso foi António Tedeschi.

2. Compositores que trabalharam à distância, enviando partituras para a Casa Real portuguesa

GIOVANNI GIORGI

O caso de Giovanni Giorgi apresenta uma situação mista. Contratado por D. João V em 1725 como compositor da Patriarcal, abandonou Lisboa depois do Terramoto, mas manteve o seu vínculo à corte portuguesa, continuando a enviar partituras de música sacra, via Génova, até à sua morte em 1762. Das inúmeras obras do compositor que se guardam no Arquivo da Sé de Lisboa, várias dezenas têm datas compreendidas entre 1755 e 1761 e indicações como “Ad uso della Basilica Patriarcale e Capella Reale di Lisbona” ou similares. Como adiante se verá, trata-se do compositor ligado à monarquia portuguesa no período de setecentos, do qual subsiste um maior número de obras religiosas, abarcando praticamente quase todas as ocasiões do calendário litúrgico. Uma boa parte destes exemplares corresponde a cópias das últimas décadas do século XVIII, o que prova que a sua música continuava a ser uma referência. Foi também mestre do Seminário da Patriarcal (ver Cap. III), sendo elogiosamente referido por alguns dos seus discípulos: “sábio e respeitável mestre”, nas palavras de Francisco Ignácio Solano (1764: 95).

NICCOLÒ JOMMELLI

Assinou um contrato com a Corte Portuguesa em 1769, onde se comprometia a enviar todos os anos para Lisboa uma ópera séria, uma ópera cómica e várias peças de música religiosa em troca de 400 sequins. A correspondência trocada entre o compositor napolitano e o director dos teatros reais, João Diogo Botelho, publicada por Marita McClymonds (1980) constitui uma importantíssima fonte de informação sobre a prática musical na Real Câmara e na Capela Real ⁵⁹.

David Perez, Niccolò Jommelli e Giovanni Giorgi foram modelos fundamentais na composição de música sacra em Portugal no século XVIII, cujo alcance carece ainda de investigações aprofundadas. Se no caso dos dois primeiros contamos já com alguns estudos de referência como ponto de partida (como é o caso das já citadas obras de Marita McClymonds e Mauricio Dottori), a actividade e a produção de Giorgi permanece

⁵⁸ Em 1786 o seu sobrinho Manuel José de Torres, seu herdeiro, recebe através de João António Pinto da Silva, tesoureiro da Secretaria do Particular, dois pagamentos de 600\$000, “pelo que se ficou devendo ao Pe. José Gomes Veloso dos ordenados que venceu como Mestre de Música que foy da mesma Sra. [a Rainha D. Maria I] e Suas Altezas, a razão de 30\$000 por mez e deixou vencidos athe o tempo que principiou a cobrar o mesmo ordenado pelo Erário Régio”. *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3143.

⁵⁹ Acerca das relações de Jommelli com a corte portuguesa ver o já citado livro de Marita McClymonds (1908) e trabalhos de Manuel Carlos de Brito (1989: 39-45) e Mauricio Dottori (1997: 103-112).

praticamente por explorar, tanto pela parte da musicologia portuguesa como da musicologia internacional, para além de referências superficiais e do trabalho pioneiro de inventariação e edição realizado por Lawrence Feininger (1909-1976) nos anos 60. Há, no entanto, que ter em conta uma diferença importante. Enquanto Perez e Jommelli beneficiaram do facto de terem sido compositores de ópera no que diz respeito à notoriedade internacional, a produção de Giorgi (quase toda religiosa ⁶⁰) conferiu-lhe um âmbito mais restrito. Por outro lado, o facto de não ter aparentemente produzido obras com orquestra fez com que a sua música tivesse menos visibilidade nas grandes cerimónias da monarquia ao contrário de algumas obras de Perez e Jommelli, com destaque para o *Mattutino de'Morti* do primeiro e para o *Requiem* do segundo, tradicionalmente interpretados na festa anual da Irmandade de Santa Cecília. A longevidade interpretativa destas obras, que se prolongou praticamente até ao século XX, em conjunto com a imagem que se foi formando destes compositores, permite falar da criação de um cânone local.

3. Compositores da Patriarcal (e/ou da Capela Real) cujo salário relativo a outras funções incluía um suplemento para a composição de música sacra (“ordenado com obrigação de compositores”)

Em paralelo com as figuras referidas atrás este era o núcleo duro do sistema produtivo da música sacra da Patriarcal e da Capela Real, até porque os Compositores da Real Câmara nem sempre eram os que mais escreviam para os serviços religiosos, com exceção das festividades mais importantes que coincidiam com dias de Gala na corte ou efemérides da família real. No que diz respeito a João de Sousa Carvalho, o catálogo de Carlos Santos Luiz (1999: 34-35; 41) incorpora apenas três hinos (*Te Deum*), sete Missas, um Motete e quatro Salmos de autoria comprovada, ainda que a produção religiosa sobrevivente deste compositor seja maior ⁶¹. No entanto, tanto o seu antecessor (David

⁶⁰ Na lista das obras da biblioteca musical da Infanta de Portugal e depois Rainha de Espanha, D. Maria Bárbara de Bragança, herdadas por Farinelli, publicada por Sandro Capelletto (1995: 211-221) encontram-se algumas cantatas e serenatas de Giorgi. Na British Library de Londres existem cantatas de Giorgi mas não se sabe exatamente qual foi a sua proveniência. O elenco da herança do famoso *castrato* refere ainda Giorgi como o autor de um *D. Chisciotte*, “*opera seria ridicola*”, não sendo de excluir que se tratasse do *D. Chisciotte della Mancia* interpretado em 1728 no Paço da Ribeira.

⁶¹ O facto de na época ainda não estar completamente esclarecido o equívoco existente entre as obras de João de Sousa Carvalho e João de Sousa Vasconcelos (que assinava apenas com o apelido “Sousa”) levou o autor a considerar as restantes de autoria duvidosa. Sobre esta questão ver Fernandes (2005: 68-96).

Perez) e como o seu sucessor (Giuseppe Totti) produziram obras musicais religiosas em abundância.

<p>JOÃO DE SOUSA VASCONCELOS Organista da Capela Real da Ajuda</p>	<p>A partir de 1763 passam a receber mais 70\$000 por ano com “obrigação” de compôr a música necessária para a Patriarcal e para a Capela Real da Ajuda:</p> <p>“Exmos. e Rmos. Senhores, El Rey meu Sr. he servido que a João de Sousa Vasconcellos e Britto se de de ordenado em cada hum anno a quantia de duzentos mil reis, acrescentando-se settenta aos cento e trinta que já levava; principiando a vencer o dito ordenado do primeiro dia do presente anno: ficando obrigado a compor todas as solfas, que forem precisas para essa Santa Igreja e para a de N. Sra. da Ajuda, o que participo a V. Exas. para que mandem passar as ordens necessárias para o dito efeito. Ds. G. a V. Exas. Junqueira, 6 de Janeiro de 1763, Patriarca.” (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59, nº 131).</p>
<p>JOÃO CORDEIRO DA SILVA Organista da Capela Real da Ajuda [Cravista da Real Câmara]</p>	<p>“Também he servido que se acrescentem settenta mil reis em cada hum anno a mezada do Organista João Cordeiro, ficando vencendo duzentos mil reis em cada hum anno, com obrigação de compor tudo o que for necessário para a Sta. Igreja e também começará a cobrar à proporção de acrescentamento em o presente Julho; o que participo a V. Exas. para que assim o façam executar. Ds. G. a V. Exas. Junqueira, 6 de Janeiro de 1763, Patriarca” (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59, nº 140)</p>
<p>JOÃO DE SOUSA CARVALHO Mestre do Seminário a partir de 1767 Mestre dos Infantes a partir de 1778</p> <p>JERÓNIMO FRANCISCO DE LIMA Organista da Patriarcal Mestre do Seminário</p> <p>JOSÉ JOAQUIM DOS SANTOS Ajudante dos Mestres do Seminário, depois Mestre efectivo</p>	<p>Depois de Outubro de 1770 passam a receber, respectivamente, mais 120\$000, 90\$000 e 80\$000 por ano, “impondo-lhes a todos tres a obrigação de comporem tudo o que for necessário para essa Santa Igreja e o mais que o mesmo Senhor for servido determinar.” (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica, Avisos, Cx. 59, 1770, nº 115)</p>
<p>JOAQUIM PEREIRA CARDOTE Organista da Capela Real da Ajuda</p>	<p>Em 1779 “fez S. Mag. mercê de [170\$000] cento e setenta mil reis por anno” (...) “com obrigação de compôr Muzicas para a mesma Real Capella.” (<i>P-Lant</i>, Casa Real, Livro 931, p.192)</p>

<p>ANTÓNIO LEAL MOREIRA Ajudante dos Mestres do Seminário, depois Mestre efectivo</p>	<p>Passa a receber em 1780 mais 40\$000 de ordenado por ano como “compositor de música sacra”:</p> <p>“Constando à Raynha minha Senhora, que António Leal Moreira, Substituto dos Mestres de Música do Real Seminário da Santa Igreja Patriarcal, cumpre sem falencia o seu Ministério de ensinar os Colegiaes, compondo ao mesmo tempo com boa aceitação dos Professores, para o Coro da Real Capela Patriarcal, e Igreja de Nossa Senhora da Ajuda muitos Salmos, Missas, como faz certo por attentações fidedignas, esperando-se maior aproveitamento do sobredito Ministério; por este motivo é S. Majestade servida mandar-lhe acrescentar annualmente quarenta mil réis ao seu ordenado, que principiou a vencer em dous de Julho próximo pretérito, com obrigação de compôr música de Capella, ou seja de Canto de Órgão ou Canto de Estante, e tudo quanto se lhe ordenar para serviço das referidas Igrejas, e de Sua Majestade, conservando-se por Ajudante dos Mestres do mesmo Seminário, como the aqui tem praticado (...)” (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica – Avisos, Cx. 59, 1780).</p>
<p>GIOACHINO PECORARIO Cantor (Baixo) Capela Real da Ajuda</p>	<p>A partir de 2 de Julho de 1781 passa a receber mais 10\$000 por mês, pagos pela Repartição do Particular, “com obrigação de compôr todas as Muzicas que lhe forem encomendadas para a mesma Real Cappella” (<i>P-Lant</i>, Casa Real, Livro 931, p. 231).</p>
<p>JOZÉ ÁLVARES MOSCA Organista da Patriarcal</p> <p>JOSÉ DO ESPÍRITO SANTO Organista da Patriarcal</p> <p>MARCOS ANTÓNIO [PORTUGAL] Organista da Patriarcal</p> <p>ANTÓNIO DA SILVA GOMES E OLIVEIRA Organista da Capela Real da Ajuda</p>	<p>A partir de 1787 passam a receber mais 50\$000 “por compor a Muzica para melhor serviço da mesma Santa Igreja”:</p> <p>“Exmo. e Rev. Senhor, A Raynha Nossa Senhora atendendo ao Requerimento que puzerão na sua Real presença Jozé Alves Mosca, Jozé do Espírito Santo, Marcos Antonio e António da Silva Gomes e Oliveira, organistas da Santa Igreja Patriarcal, em que expoem não só o exercício de tocar o Órgão, mas também o de compor a Muzica para melhor serviço da mesma Santa Igreja he servida ordenar se lhes acrescentem mais cinquenta mil reis por ano a cada hum principiando a vencer o primeiro de Setembro. (...)” N. Sra. da Ajuda 3 de Setembro de 1787, José Rebelo Seabra” (<i>P-Lpa</i>, Avisos Régios, 1787)</p>
<p>ANTONIO PUZZI Cantor (Baixo) da Capela Real da Ajuda/depois Patriarcal Mestre da Basílica de Mafra a partir de 1805</p>	<p>Em 19 de Outubro de 1804 o Príncipe Regente concedeu-lhe a mercê de mais 170\$000 por ano, pagos aos quartéis, “com obrigação de escrever e compor a Muzica que se lhe ordenar para o serviço do mesmo Senhor” (<i>P-Lant</i>, Casa Real, Livro 933, p.111v).</p> <p>Em Novembro de 1805 “fez mercê o Príncipe Regente Nosso Senhorde o nomear Mestre de Música da Real Basílica de Mafra (...) com obrigação de ensinar aquela Arte, e de compôr todas as Peças de Muzica que se lhe determinar; vencendo em cada anno duzentos mil reis” (<i>P-Lant</i>, Casa Real, Livro 933, p.131v).</p>

4. *Músicos que tinham outras funções mas também escreveram obras para os serviços litúrgicos da Patriarcal e/ou para as restantes Capelas Reais*⁶²

ALMEIDA, José Cláudio	contralto, <i>Patriarcal</i>
BALDI, João José	organista, <i>Bemposta</i>
FIGUEIREDO, José António de	organista, <i>Patriarcal</i>
FRATTA, António	contralto, <i>Patriarcal</i>
LEAL, Eleutério Franco de	mestre, <i>Seminário da Patriarcal</i>
LIMA, Brás Francisco de	mestre, <i>Seminário da Patriarcal</i>
LOUSADO, Vicente Miguel	tenor, <i>Patriarcal</i>
MATTA, João Pedro	organista, <i>Capela Real da Ajuda</i>
MEXELIM, Joaquim do Vale	cantor, <i>Patriarcal</i>
PESSINA, João [ou Giovani]	organista, <i>Real Câmara</i>
PINCETE, José António Gomes	cantor ?, <i>Patriarcal</i>
PORCARIS, Giuseppe de	mestre de capela, <i>Patriarcal</i>
REGO, António José do	cantor, <i>Real Capela Patriarcal</i>
SANTOS, Luciano Xavier dos	organista, <i>Bemposta</i>
SILVA, Policarpo da	tenor, <i>Patriarcal, Capela Real</i> (desde 1787)
TAVARES, Luís António	tenor, <i>Patriarcal</i> ?
TEDESCHI, António	<i>Prof. Música de S.M, Capela Real</i> (1763-70)
VALLUCI, Giuseppe Constantino	baixo, <i>Patriarcal</i>
VEDRO, Nicolao Ribeiro Passo	mestre, <i>Seminário da Patriarcal</i>

Em comparação com os ordenados dos cantores ou com o pagamento à peça de grandes obras profanas avulsas como é o caso das óperas e serenatas (normalmente o valor pago por uma serenata era de 96\$000, como se pode ver pelas numerosas listas do Arquivo da Casa Real), a remuneração adicional pelo exercício da composição de música parece pouco significativa no caso dos compositores da Patriarcal ou dos mestres do Seminário. É, contudo, possível que algumas obras sacras de grande envergadura (compostas “por ordem de Sua Majestade”) destinadas a ocasiões mais solenes ou a efemérides da corte fossem pagas à parte.

Mesmo no tempo de D. João V o ordenado do “compositor de Solfa italiana” era apenas de 180\$000 réis anuais (ou seja 15\$000 por mês), como consta da Lista de Despesas publicada por João Baptista de Castro (*Op. Cit.*), ao qual seriam provavelmente acrescentadas outras benesses como era habitual na época em relação aos músicos mais

⁶² A lista não é exaustiva, citam-se apenas os que foram aparentemente mais importantes ou surgem em catálogos, inventários e fundos relacionados com a Patriarcal e as Capelas Reais.

importantes ligados à monarquia. No mesmo período, havia cantores italianos que ganhavam 60\$000. O salário dos organistas com funções de compositores era na segunda metade do século XVIII de 16\$666 réis mensais enquanto os que eram apenas intérpretes recebiam 12\$500.

No caso dos Mestres do Seminário com funções de compositores, estando essa tarefa incluída no ordenado global, encontramos situações muito diferentes. Assim, em 1770, o salário de João de Sousa Carvalho como 1º mestre do Seminário passa de 30\$000 para 40\$000 mensais; o de Jerónimo Francisco de Lima (mestre do Seminário e organista) de 27\$500 para 35\$000; e o de José Joaquim dos Santos (ajudante do 1º mestre do Seminário) de 10\$000 para 16\$666. Quando Sousa Carvalho é nomeado Mestre dos Infantes, após a morte de David Perez, passa a receber mais 40\$000 de mesada pelo novo cargo ⁶³. Essas funções davam-lhe direito ao transporte pago — por exemplo, em Junho de 1778 recebeu 18\$400 do aluguer de 23 seges para ir ao Paço dar Lição de Música — e a generosas ajudas de custo, como os 48\$000 para ir aos banhos das Caldas em Agosto do mesmo ano ⁶⁴. Este último valor não representava porém uma regalia especial para o Mestre de Suas Altezas, já que outros compositores receberam, por vezes, montantes idênticos como ajudas de custo ⁶⁵.

Vários compositores da Patriarcal recebiam estipêndios complementares pagos pelo Real Bolsinho, contemplando as funções de organista e compositor ou sem uma especificação directa. É, por exemplo, o caso de João de Sousa Vasconcelos e Britto e de João Cordeiro da Silva (com 42\$500 por trimestre pelo menos a partir de 1776), ⁶⁶ de Joaquim Pereira Cardote (42\$500 por trimestre desde 1782 ⁶⁷) ou de João Pedro da Matta (22\$500) depois de 1786 ⁶⁸, passando este último a usufruir de um valor semelhante aos dos colegas em 1792⁶⁹. Em 1802 surge também o nome de José do Espírito Santo Oliveira (42\$500), que provavelmente substituiu João de Sousa Vasconcelos, falecido em

⁶³ Ver por exemplo na *Folha do segundo Quartel dos ordenados que venceram e cobraram as Pessoas seguintes no presente Anno de 1778*, o pagamento dos meses de Maio e Junho, *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3109.

⁶⁴ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3109.

⁶⁵ Foi, por exemplo, o caso de João de Sousa Vasconcelos em 1756. *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3094.

⁶⁶ *P-Lant*, Casa Real, Cxs. 3102, 3106, 3109, entre outras.

⁶⁷ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3122.

⁶⁸ *P-Lant*, Casa Real, Cxs. 3145, 3154, 3157, entre outras.

⁶⁹ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3166.

1799, continuando os restantes (Cordeiro da Silva, Cardote e Matta), com o mesmo valor até à partida da corte para o Rio de Janeiro⁷⁰. Jerónimo Francisco de Lima recebe também desde a década de oitenta 30\$000 por trimestre a expensas do Real Bolsinho⁷¹.

Como se referiu atrás, as óperas e serenatas eram pagas à parte pelo que é difícil contabilizar um valor total de rendimentos mensal ou anual, sobretudo para os compositores que também se dedicavam à criação de música profana para os teatros reais e para a Real Câmara. Estes autores formavam, porém, um conjunto bastante restrito em comparação com o panorama global da produção da música sacra. Entre os mais importantes contam-se David Perez, João de Sousa Carvalho, João Cordeiro da Silva, Jerónimo Francisco de Lima, António da Silva Gomes e Oliveira, António Leal Moreira, Luciano Xavier dos Santos ou Marcos Portugal. Seria interessante contabilizar a percentagem de música sacra e profana que estes autores produziram para as diferentes estruturas musicais da monarquia, mas essa tarefa só poderá ser feita de forma rigorosa quando se produzirem mais trabalhos de inventariação e catalogação da produção de compositores individuais, como os já existentes para João de Sousa Carvalho (Santos Luiz 1999) e Marcos Portugal (Marques 2009).

Do conjunto dos compositores que trabalharam para a Casa Real em Lisboa durante o século XVIII, emerge a figura de David Perez como um caso sem paralelo em termos de estatuto sócio-profissional, expresso num salário que excede largamente o de todos os seus colegas de profissão em Portugal. Um documento do Arquivo da Casa Real refere o pagamento de 500\$000 por trimestre, o que totalizava 2000\$000 por ano ou 166\$666 por mês, para além de outras regalias⁷². No entanto, entre a documentação consultada não foram localizadas outras fontes que nos indicassem se este ordenado se manteve depois do Terramoto — o nome de David Perez não consta dos Livros de Mesadas da Patriarcal, já que deveria receber por outra repartição. Efectivamente, para além da fama internacional do compositor, a sua contratação por D. José ocorreu num

⁷⁰ *P-Lant*, Casa Real, Livro 2993 (1802), Cx. 3240 (1807).

⁷¹ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3145 (1787).

⁷² *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3094. O pagamento de 500\$000 por quartel refere-se a 1756 ou a um período anterior.

período privilegiado, marcado pelo colossal investimento na Ópera do Tejo e nalguns dos mais importantes profissionais no domínio da ópera da época a nível europeu.

Apesar da condição periférica de Portugal, o reconhecimento de Perez no âmbito dos círculos musicais internacionais manteve-se até aos últimos anos da sua vida, sendo expresso por exemplo pela publicação em Londres pelo conceituado editor Robert Bremner do *Mattutini dei Morti* (1774) — a obra teve subscritores tão importantes como Carl Friedrich Abel, Johann Christian Bach, Charles Burney e John Hawkins (Brito 2002: 21; 17-23) —, pelo convite para integrar a London Academy of Ancient Music ou pelas cópias da sua música que eram solicitadas à Casa Real portuguesa.

A 10 de Maio de 1777, três dias antes de ser aclamada, a rainha D. Maria I concedeu-lhe o Hábito da Ordem de Cristo e quando o compositor faleceu, a 30 de Outubro de 1778, teve direito a um funeral com grande pompa e a participação de cerca de 40 músicos, sendo sepultado no Convento dos Barbadinhos Italianos ⁷³. Do seu espólio, herdado pela sua irmã Olímpia Perez, faziam parte numerosas jóias, tendo o seu transporte para Génova dado origem a um episódio rocambolesco, que custou a vida ao sobrinho do compositor (o Pe. Giovanni Ferro Perez) devido a um assalto por piratas. Olímpia Perez acabaria por receber os bens e uma pensão vitalícia de 10\$000 paga pela corte portuguesa.

Mas as qualidades dos compositores portugueses também foram valorizadas pelos seus superiores, como se pode ler em documentos referentes a João de Sousa Carvalho e António Leal Moreira:

[Carta para D. Diogo de Noronha, embaixador em Roma]

“Vejo o que V. Exa. me diz a respeito do mau estado em que se acham os Theatros dessa Corte tanto pelo que pertence à composição da Muzica, como pelo que toca aos Cantores; Por todas as partes vem as mesmas notícias; e eu creyo que presentemente não ha

⁷³ “Para o Pe. Superior dos Barbadinhos Italianos: A Rainha N. Sra. tem determinado, que quinta feira, que se hao de contar 5 do corrente se cante hum Officio e Missa por Alma de Mestre David Perez, na Igreja desse Convento, mandando para este acto os Muzicos da sua Real Capella, e os Instrumentistas competentes, e para mais comodidade delles, me manda a mesma Senhora remeter a V. Rma. 76\$800 reis para que queira mandar por algum bom cozinheiro fazer-lhes um decente e farto jantar, que possam comer nesse convento. Eu espero que V. Rma. aplicará todos os meyo a fim de que todos os ditos Muzicos fiquem satisfeitos e contentes, os quaes poderão chegar ao número de 36, athe 40 pessoas. (...) //Nossa Senhora da Ajuda, 2 de Novembro de 1778 // João António Pinto da Silva” (*P-Lant*, Casa Real, Livro 2989, p. 39).

compositor como nosso João de Sousa de Carvalho, e tanto elle como um seu Discípulo, chamado António Leal, tem aqui feito Serenatas excelentes.

Nossa Senhora da Ajuda, 7 de Abril de 1783

João António Pinto da Silva”⁷⁴

Como se viu nos capítulos anteriores, a ideia de um compositor principal, que acumularia essas funções com o cargo de Mestre de Capela e produziria a maior parte do repertório interpretado nas cerimónias da instituição, não se aplica à Patriarcal nem às Capelas Reais da monarquia portuguesa no século XVIII e inícios do século XIX. Em seu lugar encontramos uma equipa multifacetada, na qual se incluem várias hierarquias de compositores e perfis muito diversos — das figuras internacionais de topo a cantores e instrumentistas que se dedicavam esporadicamente à criação, passando pelos compositores profissionais oficiais, que recebiam um suplemento no ordenado consagrado à produção de música para a Capela Real e para a Patriarcal. No seu conjunto garantiam a extensíssima quantidade de serviços litúrgicos quotidianos e as grandes cerimónias do calendário litúrgico ou ligadas à vida da família real. Com a produção portuguesa contemporânea combinava-se também repertório importado ou herdado de épocas anteriores.

Sendo impossível contabilizar toda a música produzida e interpretada no âmbito da rede de instituições da música sacra da corte entre 1750 e 1807, propomos, apenas a título indicativo, uma panorâmica do repertório produzido em Portugal e importado a partir das obras que se encontram no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa. Este é o depositário da colecção mais importante e coesa de música religiosa ligada à Capela Real e à Patriarcal pelo que poderá contribuir para uma ideia aproximada do representatividade dos diferentes compositores. Obviamente, a presença de determinada obra nem sempre é sinónimo da sua utilização, mas tendo em conta o espírito pragmático da época e o cruzamento com outras fontes históricas é possível obter um quadro bastante credível, ainda que parcial.

Contabilizando os compositores activos até às primeiras décadas do século XIX representados nesta colecção encontramos 136 autores, dos quais 52 são italianos. Destes

⁷⁴ *P-Lant*, Casa Real, Livro 2989, p. 96-96v.

últimos, 14 viveram em Portugal exercendo funções como cantores, compositores ou professores, mas há também casos de compositores que nunca vieram a Lisboa como os de Niccolò Jommelli e de Pascale Piseri ⁷⁵ — respectivamente com 11 e com 29 obras — representativos de uma relação privilegiada de encomenda da corte à distância. Alguns filhos de cantores italianos da Capela Real e da Patriarcal distinguiram-se também como compositores, como é o caso de Gioachino Pecorario, João José Baldi, dos irmãos Luiz Mariano e Tomás Maria Cecculi, Antonio Puzzi ou de Fortunato Mazziotti.

No repertório importado dominam as obras de compositores romanos como Giovanni Bassetti, Paolo Belinzani, Pietro Paolo Bencini, Girolamo Bezzi, Francesco Ciampi, Antonio Foggia, Paolo Lorenzani ou Virgilio Mazzochi, entre muitos outros, vários deles do século XVII, ilustrando a tradição e o gosto herdado do tempo da Patriarcal de D. João V (ver lista completa no ANEXO B.4.).

Compositores com mais de 10 obras no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa

GIORGI, Giovanni *	326
ESTEVES, João Rodrigues	88
PEREZ, David *	83
SANTOS, José Joaquim dos	78
TEDESCHI, Antonio *	74
MOREIRA, António Leal	56
OLIVEIRA, José do Espírito Santo e	34
PORTUGAL, Marcos	33
TOTTI, Giuseppe *	30
CARDOSO, Frei Manuel	24
PECORARIO, Gioachino **	29
PISERI, Pascale ***	29
VASCONCELOS, João de Sousa	26
SILVA [Gomes e Oliveira], António da	24
CECCOLI, Tomás Maria **	23
SILVA, João Cordeiro da	20
LIMA, Jerónimo Francisco de	20
GRASSI, Francesco	20

⁷⁵ O compositor romano Pasquale Pisari [ou Piseri] (c. 1725-1778) foi cantor da Capela Sistina a partir de 1752. Segundo Siegfried Gmeinwieser, autor da entrada no *New Grove*, em 1777 um *Dixit Dominus* a quatro coros encomendado pelo Rei de Portugal foi interpretado na Basílica dos Santos Apóstolos, em Roma. O Rei D. José teria solicitado a Piseri um conjunto de música para o Próprio da Missa para todo o ano litúrgico, mas o compositor faleceu antes de receber o pagamento. As 29 obras que existem no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa incluem vários géneros litúrgicos (Missas, Motetes, Salmos, *Stabat Mater*, etc.) e destinam-se, na sua maioria, a 4, 5 ou 8 vozes e baixo contínuo.

LEAL, Eleutério Franco de	15
BALDI, João José **	13
CECCOLI, Luís Mariano **	13
CIAMPI, Francesco	13
ALMEIDA, Francisco António de	12
SANTOS, Luciano Xavier dos	12
GALÃO, Joaquim Cordeiro	12
JOMMELLI, Niccolò ***	11
BEZZI, Girolamo	11
PUZZI, Antonio **	11
MELGAZ, Diogo Dias de	10

* Italianos que residiram em Portugal

** Filhos de Italianos residentes em Portugal

*** Italianos com obras encomendadas pela Casa Real ou pela Patriarcal

Como seria de esperar, os músicos da Patriarcal e da Capela Real mais representados são os que recebiam “ordenados com função de compositor”. Giovanni Giorgi distancia-se de todos os restantes com à imponente soma de 326 obras (quase todas compostas entre 1755 e 1762 e enviadas a partir de Génova), seguindo-se na casa das 70 e das 80 peças autores como João Rodrigues Esteves (um dos bolseiros de D. João V em Roma), José Joaquim dos Santos e dois napolitanos que tiveram importantes cargos na corte: David Perez e Antonio Tedeschi. A contagem fez-se a partir do número de composições distintas e não do número de cópias da mesma obra. Todavia, um levantamento futuro destas últimas (extensivo a vários arquivos) poderá contribuir para avaliar quais foram as composições mais interpretadas e objecto de maior disseminação.

As novas obras escritas pelos compositores da Patriarcal nas últimas décadas do século XVIII dominavam a vida musical, mas coexistiam com repertório dos reinados de D. João V e de D. José, sobretudo da autoria de Giovanni Giorgi, Antonio Tedeschi e Perez Perez. As múltiplas cópias manuscritas sobreviventes e várias notas de despesa dos copistas atestam que as composições de Perez continuaram a ser interpretados até ao final do século XIX. Não é também de excluir a presença de música mais antiga como indiciam os exemplares bastante numerosos de peças de Frei Manuel Cardoso (24) e Diogo Dias de Melgaz (10), muito provavelmente usadas em rubricas das cerimónias litúrgicas tradicionalmente associadas ao *stile antico* (Cf. Castagna: 171-215).

2.3. Cantores

Os cantores da Patriarcal e da Capela Real de Lisboa constituem o grupo profissional que foi objecto de um maior investimento na área musical por parte da monarquia portuguesa. O imprescindível papel destes intérpretes como suporte de um cerimonial religioso e áulico, que se pretendia revestir do máximo esplendor, e de um repertório que fazia das vozes (tanto a solo como em coro) o zénite do seu potencial expressivo conduziu a uma renovação e manutenção contínuas de um efectivo de cantores de amplas dimensões. A aposta fazia-se na qualidade, em função de determinado ideal estético (patente na contratação de italianos, sobretudo *castrati*, aos quais eram concedidas grandes vantagens laborais), mas também na quantidade exigida pela preenchedíssima agenda do calendário litúrgico e cortesão, correspondendo a uma ampla gama de funções a desempenhar.

Apesar do número mais habitual oscilar entre os 70 e os 80 elementos efectivos, a Patriarcal e a Capela Real no seu conjunto chegaram a ter uma centena de cantores assalariados anualmente em 1795 ⁷⁶. Os cantores formavam também o grupo com maiores diferenças ao nível do estatuto sócio-profissional e detentor de uma maior diversidade de perfis ao nível da formação, das carreiras e das competências musicais. A dicotomia entre cantores italianos e portugueses, com um claro predomínio dos primeiros em termos de prestígio e de intervenção nos eventos mais importantes, é um dos aspectos mais salientes da história e da actividade da Capela Real e da Patriarcal, transparecendo da maior parte das fontes e dos relatos coevos. Não se trata de uma singularidade portuguesa, mas de um traço comum ao espaço europeu da época.

Durante o século XVIII, os músicos italianos dominaram a paisagem musical da maior parte das nações europeias. De Lisboa a São Petersburgo podiam encontrar-se um pouco por todo o lado, ao serviço das monarquias, dos teatros, das instituições eclesiásticas ou fazendo carreiras individuais como grandes virtuosos. A sua presença nas

⁷⁶ Segundo o *Almanaque de Lisboa*, publicado pela Academia das Ciências, em 1795 havia “100 cantores portugueses e italianos na Patriarcal, 10 organistas e 72 capelães cantores” (pp. 267-270). A mesma fonte refere que na Basílica de Santa Maria existiam 14 capelães do coro, 10 músicos, 1 professor de música, 16 meninos de coro e 2 organistas. Ver também as Folhas de Mesadas transcritas no ANEXO C.2.

idades da Europa setecentista é um exemplo dos muitos processos de circulação que formaram a nossa cultura. Mais do que uma migração uniforme, o fenómeno pode ser analisado como uma diáspora, conforme propôs Reinhardt Strohm na Introdução ao livro *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians* (2001: XV), já que se trata de uma dispersão que obedece a uma grande multiplicidade de padrões.

Como se viu no Capítulo I, em Portugal a importação sistemática de músicos italianos iniciou-se no reinado de D. João V. Foi para a Patriarcal que este monarca contratou os primeiros cantores italianos em 1719, seleccionados entre os melhores elementos da Capela Papal, e ainda compositores da estatura de Domenico Scarlatti e Giovanni Giorgi. A admissão de profissionais transalpinos para os vários departamentos musicais na dependência da Casa Real continuou a crescer nos reinados seguintes. Começou a decair ligeiramente nos finais da década de 1780, mas manteve sempre uma certa pujança e um impacto profundo na vida musical portuguesa. Esta tendência prosseguiu após a família real portuguesa ter embarcado para o Brasil em 1807, na sequência das Invasões Francesas. Numa época em que o interesse pelos *castrati* já tinham caído em desuso na Europa, o Príncipe Regente continuou a investir neste tipo de cantores para os quadros da Capela Real do Rio de Janeiro, anacronismo frequentemente comentado pelos viajantes estrangeiros⁷⁷.

A contratação de cantores italianos pela corte portuguesa durante a segunda metade do século XVIII tem sido sobretudo estudada na perspectiva da ópera, devendo-se a Manuel Carlos de Brito o principal contributo nessa pesquisa⁷⁸. No entanto, com a excepção dos cinco anos que precedem o Terramoto de 1755, correspondentes ao início do reinado de D. José e ao seu enorme investimento na ópera, a monarquia portuguesa manteve como principal estratégia de afirmação simbólica do poder a dimensão espectacular do cerimonial religioso herdada de D. João V. A diáspora dos cantores italianos na segunda metade do século XVIII teve um fortíssimo impacto em Portugal

⁷⁷ Sobre os cantores da Capela Real do Rio de Janeiro ver o livro de Alberto José Vieira Pacheco *Castrati e outros virtuosos: A prática vocal carioca sob influência da Corte de D. João VI* (2009), resultante da sua tese de doutoramento defendida em 2007. Além de estudos biográficos e da reconstrução do perfil vocal dos cantores a partir de repertório que lhes foi destinado, este trabalho é também muito útil pela forma como explora questões como a técnica vocal, aspectos interpretativos e os ideais estéticos do canto.

⁷⁸ Entre as publicações que abordam a presença de cantores de ópera italianos em Portugal na segunda metade do século XVIII salientam-se Ulisse Prota Giurleo, *Musici napolitani alla corte di Portogallo nel 700* (Napoli, 1923) e os estudos de Manuel Carlos de Brito (1989), (1989 a: 127-138), (2001: 375-386).

não só no campo do espectáculo operático (à semelhança do que acontecia na maior parte dos países europeus) mas sobretudo na música sacra. Mesmo no curto período de tempo em que D. José centrou a sua política musical na ópera, procurava-se que os cantores fossem contratados simultaneamente para a Capela Real, o que nem sempre foi aceite pacificamente como aconteceu, por exemplo, com o *castrato* Giziello.

A correspondência trocada entre o Secretário de Estado Sebastião José de Carvalho e Melo e o embaixador português em Roma, António Freire de Andrade Encerrabodes, dá conta das múltiplas exigências deste célebre cantor, incluindo o facto deste se recusar a cantar também na Capela Real. Cartas relativas à contratação de outros músicos revelam igualmente que o intenso trabalho na Patriarcal era um elemento dissuasor para alguns dos músicos contactados, conduzindo a certas concessões da parte da Casa Real ⁷⁹.

Lisboa, 4 de Julho de 1751; Ajuste do músico que chegou de Berlim

“Depois de ter escrito a V.S, se me oferece dizer-lhe sobre a sua ultima Carta, cuja data não acuzo, por não estar aqui presente, que o Muzico em que V.S. fala na dita carta dizendo que havia chegado de Berlim, se pode ajustar para a Santa Igreja Patriarcal. Porém quando o trabalho da dita Igreja lhe cauze medo; pode V. S. moderallo declarando no contrato, que elle não será obrigado a cantar sempre, e quotidianamente, mas sim nas ocasiões em que for necessario dizer alguns versos ou e Psalmos de composição especial. E quando ainda isto não baste pode V.S. reduzir-lhe a assistência na sobredita Igreja a os poucos dias do anno em que a acharem o Exmo. Cardeal Patriarca, dizendo-lhe que para o mais exercicio achará toda a suavidade porque o terá na Camara Real; precavendo V.S. que tudo seja incluido debaixo do mesmo ordenado: e entendendo que o ajuste deste Muzico em nada altera o que lhe tenho avizado a respeito do outro em que lhe escrevi com mais especial empenho” ⁸⁰.

Em casos excepcionais, a interpretação de obras sacras pelos cantores de ópera podia restringir-se aos solos mais elaborados e vistuosísticos, conforme se pode verificar através da correspondência relativa à contratação do tenor Tibaldi em 1764. Face à sua

⁷⁹ Sobre os pormenores da contratação de Giziello ver o já citado artigo de Manuel Carlos de Brito (1989 a). Os originais das cartas que relatam os contactos com este famoso *castrato* bem como com alguns outros cantores que a corte portuguesa pretendia admitir encontram-se na Biblioteca da Ajuda: *Correspondência de José de Carvalho e Melo para António Freire de Andrade Encerrabodes, embaixador em Roma, sobre contratação de músicos, P-La, 51-XIII-24, Docs. n.ºs 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74 e 75 (Giziello); n.º 67 (Dois cantores por via de Jacome Sarcuni, mestre de capela de Nápoles, 1751); n.º 68 (Ajuste do músico que chegou de Berlim); n.º 71 (Ajuste do músico Antonio Racca [Anton Raaff]); n.º 75 (Ajuste de alguns músicos, 1752); n.º 76 (Francesco Feraci, 1752); n.º 79 (Dois músicos para o real serviço e ajuste com o cantor Vallucci).*

⁸⁰ *P-La, 51-XIII-24, n.º68.*

recusa de participar em todas as actividades musicais da corte, é-lhe comunicado que na música de igreja teria de cantar “apenas em solos com orquestra” e não nos “cheios e ripienos da mesma música” (Cf. Brito 1989: 35). No entanto, não era esta a norma da prática musical da época, segundo a qual os solistas deviam cantar também as secções de “ripieno” das partituras em “stile concertato”.

O curto período anterior ao Terramoto de 1755 é o único em que encontramos alguns cantores ao serviço da monarquia portuguesa com actividade exclusiva na ópera. A partir desta data todos os italianos são contratados pela Patriarcal e destes apenas uma parte mais restrita acumula funções com os teatros reais e os concertos da Real Câmara.

Cantores contratados por D. José e períodos em que actuaram nos teatros reais antes do Terramoto

Giovanni Ciucci	1752-1755
Gioachino Conti (<i>Giziello</i>)	1752-1755
Niccolà Conti	1752 - 1754
Giuseppe Gallieni *	1752 - 1755
Gaetano Guadagni	1755
Tommaso Guarducci	1754
Domenico Luciani *	1752-1755
Gaetano Majorano (<i>Caffarelli</i>) *	1755
Giovanni Manzoli	1752-1754
Giovanni Marchetti	1755
Lorenzo Maruzzi	1753
Giuseppe Morelli *	1754-1755
Ottavio Principii	1753
Anton Raaf *	1752-1755
Carlo Reina *	1755
Pietro Serbolini	1754
Francesco Vaccai	1752
Giacomo Veroli	1755

Cantores que também pertenciam à Capela Real e Patriarcal

* Cantores que actuaram na inauguração da Ópera do Tejo

Das dezenas de cantores italianos ao serviço da Casa Real na segunda metade do século XVIII a maioria fazia carreiras no âmbito da música sacra. Embora a nível administrativo se mantivesse como base a estrutura herdada de D. João V, a separação logística da Patriarcal e da Capela Real após o Terramoto conduziu à divisão dos cantores

e organistas em dois corpos distintos. A Patriarcal, que transitou por várias igrejas de Lisboa entre 1755 e 1792, possuía um efectivo total de 40 a 50 cantores, enquanto a Capela Real, anexa à Real Barraca da Ajuda, tinha pouco mais de duas dezenas.

Contava porém com os mais qualificados e uma percentagem de italianos que quase atingia quase os 100 por cento. Os italianos tinham também uma presença relativamente forte na Patriarcal, mas esta era reservada sobretudo aos portugueses formados pelo Real Seminário de Música da Patriarcal. A reunião das duas instituições no mesmo templo a partir de 1792, na Ajuda, acabaria por diluir esta divisão, embora se mantivessem as hierarquias internas no que diz respeito às qualificações dos cantores italianos e portugueses.

Cantores Italianos e Portugueses na Capela Real e na Patriarcal em Janeiro de 1788 *

CAPELA REAL [28]	PATRIARCAL [51]
6 Sopranos (6 italianos)	6 Sopranos (6 italianos)
3 Contraltos (3 italianos)	10 Contraltos (5 italianos + 5 portugueses)
9 Tenores (8 italianos + 1 português)	17 Tenores (2 italianos + 15 portugueses)
10 Baixos (9 italianos + 1 português)	18 baixos (6 italianos + 12 portugueses)
* Segundo a lista fornecida por D. Gasparo Mariani, tenor bolonhês ao serviço da Patriarcal, nas suas <i>Osservazioni Correlative alla Reale e Patriarcale Cappella di Lisbona, P-La 54-XI-37, n° 192</i>	

Como se pode verificar no Quadro anterior, os italianos preenchem totalmente o naipe dos sopranos (situação que se mantém ao longo dos anos). Ao que tudo indica todos seriam *castrati*, o mesmo sucedendo com os contraltos da Capela Real, não sendo no entanto de excluir a presença de falsetistas. De acordo com os Estatutos e com o Livro de Matrículas do Seminário da Patriarcal a castração também teria sido praticada em Portugal, se bem que esporadicamente. No entanto, nenhum *castrato* português fez carreira operática, incluindo os que foram estudar para Nápoles, como de resto aconteceu com a generalidade dos alunos do Seminário (ver Cap. III). No que diz respeito aos contraltos da Patriarcal o mais provável é que fossem na sua maioria falsetistas, mas esta

é uma hipótese que permanece em aberto ⁸¹. Para além de questões de moda, de gosto e da valorização da formação técnica fornecida pela escola italiana de canto, a contratação de profissionais transalpinos passava também pela necessidade de preencher os naipes de soprano com vozes brilhantes e potentes e pelo culto das tessituras agudas e da agilidade nas passagens solísticas.

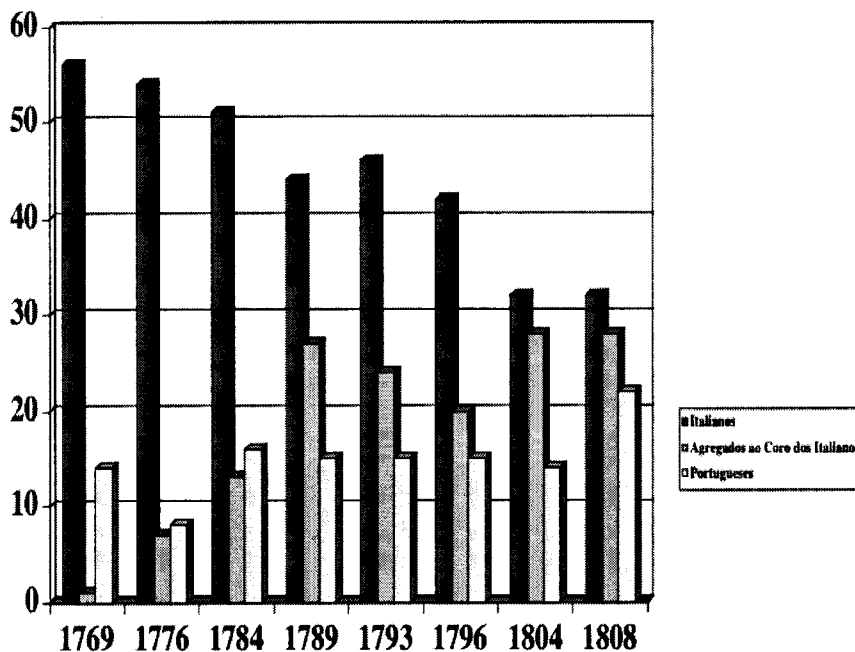
Entre o início da década de 1760 e o ano de 1807, a Capela Real e a Patriarcal tiveram ao serviço, no seu conjunto global, cerca de 270 cantores, 140 cantores dos quais eram italianos (ver Listas no ANEXO B). Por ano, o número global de estrangeiros efectivos oscilou entre os 63 (em 1776) e os 30 (nos inícios do século XIX), o que indicia um decréscimo gradual na contratação de transalpinos. Do conjunto total, menos de metade teve carreira no âmbito da ópera. Também na lista de 46 cantores italianos que cantaram no baptizado do Príncipe da Beira, D. José, em 1761, publicada por Manuel Carlos de Brito (1989: 35-36), encontramos apenas oito cantores cujo nome consta dos libretos publicados na época. O mesmo estudo fornece também o elenco das vozes que actuaram nos teatros reais entre 1750 e 1793 (Idem: 54-55). Este contabiliza 57 cantores, 55 italianos e dois portugueses, portanto menos de metade dos cantores italianos ao serviço da Casa Real. Os dois únicos portugueses — os tenores Joaquim de Oliveira e Policarpo da Silva — tiveram incursões operáticas insignificantes e em apenas duas temporadas. Estiveram, no entanto, muito presentes nas cerimónias litúrgico-musicais e, no caso de Policarpo da Silva, que também era professor de canto e compositor, na música profana de salão. ⁸²

⁸¹ Dos nove alunos do Seminário da Patriarcal identificados no Livro de Matrículas como *castrati*, três (José de Almeida, Joaquim de Oliveira e Camilo Cabral) foram estudar para Nápoles. No entanto, Joaquim de Oliveira viria a fazer a sua carreira como tenor, foi casado e teve filhos, logo a hipótese da castração parece afastada. Participou nalgumas óperas nos teatros reais, mas o número reduzido destas apresentações não chega para se falar de uma verdadeira carreira neste campo. Camilo Cabral tornou-se professor pelo que só José de Almeida viria a integrar os quadros da Patriarcal como cantor, com a voz de contralto. A identificação no referido Livro de Joaquim de Oliveira com Joaquim de Santa Anna parece não ser correcta, já que ambos os nomes surgem nos Livros de Mesadas, sendo o último associado à voz de contralto. Dos restantes cantores portugueses pertencentes à Capela Real e à Patriarcal apenas José Rodrigues [de Oliveira?] é identificado como *castrato* nos ingressos do Seminário. Os restantes contraltos portugueses são José Cláudio de Almeida, João Guizado, João Pires das Neves, João do Rego Madeira, José Nicolau da Silva e Nicolau José Pinheiro.

⁸² Sobre a actividade musical do tenor Policarpo da Silva ver Miguel Ângelo Ribeiro, *As "canzonette" na obra de Policarpo José da Silva (1745-1803)*, dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1995 (texto policopiado).

Os cantores italianos da Capela Real e da Patriarcal de Lisboa constituíam um grupo profissional especializado de grande prestígio, que se encontrava no topo da hierarquia das instituições musicais portuguesas. Formavam o chamado “Coro dos Italianos”, cujos membros tinham salários quatro ou cinco vezes superiores aos cantores do “Coro dos Portugueses” (de dimensões mais reduzidas) e maiores regalias. Os portugueses com melhores vozes e técnica podiam ser “agregados ao Coro dos Italianos”, mas a percentagem deste eleitos foi sempre bastante reduzida. Foi, contudo, crescendo ao longo do tempo, à medida que as contratações em Itália se tornavam mais árduas – a correspondência com os embaixadores reflecte a partir de meados da década de 1780 a dificuldade de encontrar bons *castrati*. O já mencionado tenor Policarpo da Silva e o baixo Francisco Xavier Tavares Limpo encontram-se entre os raros portugueses que pertenceram ao coro da Capela Real da Ajuda antes de 1792.

Coro dos Italianos, Agregados ao Coro dos Italianos e Coro dos Portugueses



Os cantores italianos que trabalharam na corte portuguesa eram oriundos de cidades tão diversas como Nápoles, Roma, Bolonha, Génova, Florença, Lucca, Trento ou Siracusa (ver ANEXO B.2.). As contrações eram feitas pelos embaixadores e/ou pelo Director dos Teatros Reais, mesmo no caso da Patriarcal, tendo como interlocutor privilegiado o Cônsul em Génova, um cargo ocupado durante várias gerações pela família Piaggio (Niccolà Piaggio até 1772, sucedendo-lhe depois Giovanni e Lorenzo). Vários cantores de regresso a Itália na condição de aposentados contribuíam também com sugestões para novas contratações. É o caso de Giuseppe Jozzi, em Roma, ou de Giovanni Marcheti, em Florença. No processo de angariação tinham peso qualidades como a “boa voz”, “inteligência de música”, capacidade de leitura à primeira vista, agilidade, “bom modo de cantar” e “boa figura” no caso dos cantores que se destinavam à ópera, como se pode ver nos excertos da correspondência que se transcrevem em seguida.

Algumas informações sobre Cantores Italianos a contratar na correspondência entre o Cônsul em Génova e o Director dos Teatros Reais

CARLO CONTUCCI

A respeito de dito musico Carlos Contucci posso dizer a Vossa Senhoria que hé bom moço bem costumado e bem procedido, e o parecer de meu Irmão Francisco seu humilde Criado como intelligente de musica. Hé que o dito contralto canta a prima vista qualunqve cosa, e tem bom fundamento de musica...

(P-Lant, Casa Real, Cx. 3507, carta de João Piaggio para João António Pinto da Silva, Génova, 28 de Abril de 1788)

Entendi com prazer a gustosa notícia não só da felix chegada a esse Porto com tão breve viagem do muzico Carlos Contucci, como também que Sua Majestade o mandou vir às Caldas houvindo cantar duas vezes gostando de sua voz e do modo com que cantou, por cuja causa ordenou ficasse na Real Capela de Nossa Senhora da Ajuda; Esta honra e distinção creio ter sido por ele da maior consolaçam; esperando também que no próximo futuro Carnaval se desempenhará outrossim com bom génio para o Theatro.

(P-Lant, Casa Real, Cx. 3507, carta de João Piaggio para João António Pinto da Silva, Génova, 28 de Julho de 1788)

GIUSEPPE FORLIVESI

Capitolo di Lettera del Celebre professore di Muzica Giacomo Veroli

In quanto ai due Professori di cui V. S. mi richiede informazioni sincere e veridiche, le dirò che il Forlivesi è tale che lo reputo se non in qualche parte meglio, almeno all'eguaglianza dei più Celebri tenori che prezentemente abbiamo, questo ha buona voce, bella figura, di una grande agilità, di maniera bella di cantare, in somma ha tutti quei requeziti per essere un buon Tenore. Il presente Tenore é a Venezia a recitare com Marchesi nel Teatro di San Benedetto non so poi se il medesimo sarà in grato di potere accettare il real Servizio di Lisbona.

(P-Lant, Casa Real, Cx. 3507, apêndice de uma carta de João Piaggio para João António Pinto da Silva, Novembro de 1790).

VICENZO MARINI E ANTONIO BARTOLINI

Aqui chegaram os dous Muzicos supranos Vicente Marini e Antonio Bartolini; os quaes cantando na Real Presença de Suas Majestades e Altezas, pareceu o Marini munto bom, porque tem uma bella voz, e munto bom modo de cantar; e por ter este merecimento resolveo S. Mag. que ficasse nesta Real Capela, hindo o Bartolini para a Patriarchal, que tem mereciemnto munto ordinario.

(*P-Lant*, Casa Real, Livro 2989, p. 97, carta de João António Pinto da Silva para João Piaggio, 29 de Abril de 1783)

Quando chegavam a Portugal, os cantores italianos passavam por uma prova na presença do Rei (ou da Rainha), sendo os melhores selecionados para a Capela Real como aconteceu no caso de Vincenzo Marini, cuja “bella voz e munto bom modo de cantar” lhe valeu um lugar na Capela Real da Ajuda, sendo o seu colega Antonio Bartolini remetido para a Patriarcal pelo seu “merecimento munto ordinario”. No Arquivo da Casa Real encontram-se várias menções a provas de cantores novos feitas perante a monarquia. Tratava-se de um procedimento onde se estabelecia desde logo a supremacia decisória do poder régio dentro dos moldes do Antigo Regime, mas exercido com conhecimento de causa, uma vez que a educação da família real envolvia uma formação musical sólida proporcionada pelos melhores mestres — recorde-se que o compositor mas prestigiado ao serviço da corte acumulava tradicionalmente esse cargo com o de professor dos Infantes⁸³ — à qual se unia no caso da maioria dos membros da Casa de Bragança um genuíno gosto pessoal pela música.

Com a excepção do tenor Policarpo da Silva (que fez uma prova de admissão à Capela Real da Ajuda em 1771 que lhe permitiu usufruir de um salário de 30\$000 réis mensais, depois de já ter estado ao serviço da Patriarcal por apenas 12\$500) não se encontram nas fontes históricas exames de ingresso a cantores portugueses. É provável que no caso dos músicos formados pelo Seminário da Patriarcal viessem já com recomendações dos seus mestres. A prova seria também dispensável para os que tinham estudado em Nápoles como Joaquim de Oliveira e José de Almeida. Quanto a Policarpo da Silva desconhece-se onde efectuou a sua formação. Tirando estes e outros casos especiais (decorrentes de um investimento adicional na formação ou do talento pessoal),

⁸³ Normalmente a família real tinha mais de um mestre de música ao mesmo tempo. Domenico Scarlatti nos anos 20 do séc. XVIII, David Perez, João de Sousa Carvalho, Giuseppe Totti e Marcos Portugal (este no Brasil) foram os de maior destaque, mas também exerceram essas funções D. Luca Giovine (mestre da Rainha D. Mariana Victoria), João Cordeiro da Silva e o Pe. José Gomes Veloso.

a generalidade dos portugueses começava a carreira com ordenados modestos e raramente entrava directamente para lugares de topo.

A realização das provas contava normalmente com o suporte de agrupamentos instrumentais de dimensões variáveis (do grupo de câmara à pequena orquestra) e, mais raramente, apenas com cravo ou pianoforte. A 2 de Agosto de 1771 Policarpo da Silva foi acompanhado por quatro violinos, viola, violoncelo, contrabaixo e cravo. Na convocatória pedia-se ao cantor para levar “as suas árias e alguns recitativos com instrumentos”. Umas semanas mais tarde (22 de Agosto) o tenor Affferri contou com uma orquestra de 17 instrumentistas (6 violinos, 2 violas, 2 violoncelos, 1 contrabaixo, 2 oboés, 1 fagote, 2 trompas e cravo), mas em 1773 “três músicos novos” (possivelmente Cosimo Bianchi, Giuliano Giusti e Filippo Viotti, todos contratados para a Patriarcal) foram acompanhados apenas por 4 violinos (ou 3 violinos e 1 viola), violoncelo e cravo⁸⁴. Em Junho de 1776, o tenor Antonio Maziotti teve novamente uma pequena orquestra de 13 instrumentos (cordas, 2 oboés, trompa e cravo), Vincenzo Mucciolo usufruiu de um efectivo idêntico ao do tenor Affferri (apenas com menos um violoncelo) quando fez a sua prova em Queluz em Julho de 1779 e o baixo Salvador Boticelli, em 1790, contou com a colaboração de 18 instrumentistas. O contralto Carlo Contucci chegou de Itália em Junho de 1788 quando a corte se encontrava nas Caldas da Rainha, pelo que a prova de ingresso teve de decorrer nessa vila em presença de D. Maria I. Da nota de despesa consta a afinação de um pianoforte por 3\$200⁸⁵.

Quando chegavam a Lisboa, os cantores italianos tinham direito a um subsídio de instalação de 100\$000 e durante o primeiro mês ficavam normalmente alojados na casa de outro colega italiano, que recebia um emolumento para tal de 30\$000. Tal como aos cantores portugueses e os organistas era-lhe fornecido o vestuário necessário para a actuação nas cerimónias litúrgicas, onde tinham de se apresentar em trajes eclesiásticos, mesmo sendo leigos: “loba de seda roxa, com Canhões, e mostras de setim encarnado, e

⁸⁴ As listas de instrumentistas que participaram nestas provas encontram-se em *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3100.

⁸⁵ Idem: Cx. 3101 (Maziotti), Cx. 3114 (Muccioli), Cx. 3159 (Boticelli), Cx. 3149 (Contucci). No Arquivo da Casa Real encontram-se ainda menções às provas dos sopranos Giovanni Gelati (1778, Cx. 3108), o soprano Giuseppe Totti (1780, Livro 504), o contralto Francesco Fariselli (1781), o contralto Venancio Aloisi (1782), o soprano Biaggio Mariani (1783), o tenor Luiz Giglioni (1785, Cx. 3137), os sopranos Valeriano Violani e Giuseppe Capranica, o contralto Francesco Angellelli (1791), o tenor Giuseppe Forlivesi e o soprano Antonio Balelli (1791). Ver também (Brito 1989: 65).

Capa comprida de seda preta” e “duas Sobrepelizes com renda da terra” (Torres 1796: 153) ⁸⁶.

Os salários mensais da maior parte dos italianos oscilavam entre os 40\$000 e os 60\$000 réis logo desde o início do contrato, enquanto que uma grande parte dos portugueses ao serviço da Patriarcal ganhava entre 12\$500 e 20\$000. Os estrangeiros eram contratados como profissionais altamente qualificados, enquanto a maioria dos portugueses tinha de fazer um percurso gradual. A maior parte tinha sido formada no Seminário da Patriarcal, começando por vezes a vida profissional no modesto lugar de moço de sacristia, no caso de não haver vagas no “Coro dos Músicos”. Podiam passar depois para o Coro dos Portugueses e, se as suas qualidades musicais fossem suficientemente elevadas, ser depois “agregados ao Coro dos Italianos”. Este percurso era acompanhado por aumentos progressivos de salários, podendo, em casos excepcionais, chegar a vencimentos próximos dos italianos. Há também o caso de alguns cantores com ordens eclesiásticas, que começavam por integrar o Coro dos Capelães Cantores, com a particularidade de terem “obrigação de canto de órgão” (ou seja de participar na interpretação de algumas peças do repertório polifónico), transitando posteriormente para o “Coro dos Portugueses” (ver Cap. II.2.4., dedicado aos Capelães Cantores).

Vencimentos dos Cantores da Capela Real e da Patriarcal em Junho de 1789

P-Lant, Patriarcal, Repartição dos Contos e Cofre, Cx. 133, Mç. 91.

CAPELA REAL [26]		PATRIARCAL [59]	
<i>Coro dos Italianos (24)</i>		<i>Coro dos Italianos (20)</i>	
4 cantores a	60\$000	3 cantores a	60\$000
1 “	55\$000	1 “	55\$000
15 “	50\$000	10 “	50\$000
4 “	40\$000	3 “	45\$000
		2 “	40\$000
		1 “	30\$000

⁸⁶ No Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa encontram-se alguns documentos com a listagem de vestuário entregue aos músicos e a outros ministros da Patriarcal e da Capela Real: *P-Lf* CIII 20 – *Documentos de despesas com confessores, mestres de cerimónias, vestiário de Sua Em., músicos, capelães cantores, organistas, etc. 17 cadernos. Entre os anos de 1758 e 1800.* Em caso de necessidade de renovação a Casa Real financiava a substituição das peças: “A Rainha ordena que se desse uma vez somente ao cantor jubilado da Capela Patriarcal Carlos Reina, uma Soltana de seda roxa, capa preta e duas sobrepelizes, na forma que se pratica quando vem algum cantor de novo” *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Avisos, Cx. 60, 1787, doc. 14.

Agregados ao Coro dos Italianos (2)		Agregados ao Coro dos Italianos (24)	
1 cantor a	45\$000	1 cantor a	40\$000
1 “	20\$000	2 “	35\$000
		7 “	30\$000
		4 “	25\$000
		10 “	20\$000
		Coro dos Portugueses (15)	
		4 cantores a	16\$666
		10 “	12\$500
		1 “	10\$000

Às diferentes categorias e vencimentos correspondiam também funções distintas, estratificadas em correspondência com o virtuosismo vocal dos italianos da Capela Real. Enquanto os “Agregados ao Coro dos Italianos” participavam como elementos do coro ou mesmo como solistas nas cerimónias de maior importância e nas obras mais elaboradas, os cantores do “Coro dos Portugueses” (que antes de 1792 existia apenas na Patriarcal) actuavam sobretudo nos serviços menos solenes do calendário litúrgico, momentos específicos como por exemplo “a recepção do Prelado com toda a Basílica à porta da igreja” (entoando a Antifona *Ecce Sacerdos*), as Paixões na Semana Santa, em cerimónias devocionais ou nas procissões. Como se explicou no Cap. II.2., a maior parte deles estava “fora do ponto”, geralmente não cantavam peças ou passagens solísticas e não se encontravam sujeitos aos regulamentos de forma tão rígida (Mariani 1788: 38-39). A disponibilidade, as circunstâncias e as qualidades individuais davam lugar, contudo, à existência de alguma maleabilidade nas funções e tarefas tradicionalmente atribuídas a cada um dos grupos ⁸⁷.

⁸⁷ Por exemplo em 1788 foi um cantor “fora do ponto” a cantar a Paixão no Domingo de Ramos, recebendo por esse motivo remuneração adicional:

“Exmos. E Revmos. Senhores,

O Pe. Joaquim Antunes Freire he verdade que fez o papel de Christo no Domingo de Ramos, e na sesta feira; e como esta obrigação sempre costumou fazer-se por cantores sujeitos ao ponto, e o Suplicante o não hé, por essa cauza a Igreja costuma dar-lhe 3200 por cada papel como aconteceu o ano passado, e outros mais em que tem suprido essa falta.

Lisboa, 4 de Abril de 1788

Lucas Francisco Lombardi App. [Apontador]” (*P-Lpa, Avisos Régios, 1788*).

Os cantores portugueses “Agregados ao Coro dos Italianos” com salários mais altos, que constam do Quadro anterior, eram os tenores Policarpo da Silva, da Capela Real (com 45\$000), e Joaquim de Oliveira, pertencente à Patriarcal, antigo bolseiro em Nápoles e um dos futuros mestres de capela (40\$000). Em 1793 ganhavam 50\$000, mas a situação continuava a ser pouco comum se pensarmos que no referido ano, na secção dos “Agregados ao Coro dos Italianos”, havia apenas mais dois cantores com 40\$000 (José de Almeida e Francisco Xavier Freire), três com vencimentos de 35\$000 e quatro com 30\$000. No “Coro dos Portugueses” os valores mantinham-se entre os 10\$000 e os 16\$666. Na mesma data (1793), o Coro dos Italianos contava com dez cantores pagos a 60\$000 reis mensais (Constantino Vallucci, Carlo Reina, Antonio Tomiati, Antonio Frata, Felipe Viotti, Ansano Ferracuti, Valeriano Violani, Giuseppe Forlivezi, Fedeli Venturi e Inocentio Schetini), um com 55\$000, vinte e cinco com 50\$000, um com 45\$000, sete com 40\$000 e apenas dois com 30\$000⁸⁸.

Os montantes anteriores dizem respeito aos pagamentos feitos pela Patriarcal (cujos Livros de Mesadas incluem simultaneamente os músicos desta instituição e da Capela Real da Ajuda, mesmo no período em que estas tiveram instalações diferentes), mas alguns italianos recebiam remunerações adicionais pagas pela Secretaria do Particular (Real Bolsinho). Os mais prestigiados tinham direito a renda de casa paga e carruagem. Por exemplo o soprano Carlo Reina, um dos cantores melhor remunerados, recebia de ordenado mensal 100\$000 réis (60\$000 pagos pela Patriarcal e 40\$000 pelo Real Bolsinho) mais 30 moedas de ouro cada vez que actuava como “primo uomo” numa ópera e pagamentos pontuais por algumas actuações. Contava ainda com mais 120\$000 por ano (divididos em duas prestações semestrais) pelo aluguer de uma casa e com 200\$000 cada seis meses para “o sustento de uma parelha de machos” comprados a expensas da Casa Real em 1784 por 300\$000⁸⁹.

Por seu turno, o soprano Giuseppe Totti, o contralto Giuseppe Marrochini, o baixo D. Matheus Urselli e o soprano Giuseppe Romanini tinham cavalos à sua

⁸⁸ *P-Lant*, Patriarcal, Repartição dos Contos e Cofre, Liv. 56, Cx. 64, Mç. 47 (Abril de 1793). Ver exemplos de Folhas de Mesadas no ANEXO C.2. Em 1804 os portugueses José Joaquim Durão e Joaquim José Soares alcançaram também os 50\$000 réis por mês mas os italianos continuam a dominar com nove cantores pagos a 60\$000, três a 55\$000 e onze a 50\$000. *P-Lant*, Patriarcal, Repartição dos Contos e Cofre, Cx. 193, Mç. 134; NT 491 (Novembro de 1804).

⁸⁹ *P-Lant*, Casa Real, Cxs. 3131 (1783), 3132 (1784) e 3194 (1802), entre outras.

disposição (dois no caso dos primeiros três cantores e um para Romanini) cedidos pelas Reais Cavalariças ⁹⁰. No Arquivo da Casa Real encontram-se também notas de pagamentos “para casas” ao baixo Taddeo Puzzi (que recebia 57\$600 por ano para este efeito, valor que transitou depois para os seu filhos Antonio de Padua Puzzi e João Baptista Puzzi) e aos sopranos José Capranica e Valeriano Violani (o primeiro com 120\$000 anuais e o segundo com 96\$000) ⁹¹. Numa lista de “Alugueres de Casas”, de 1792, além dos Puzzi, Reina e Violani, surge José Joaquim de Santa Anna, com 36\$000 por “um semestre de 1791 e todo o ano de 1792” ⁹². Era bastante raro o pagamento de rendas aos portugueses, sendo neste caso o montante inferior ao dos italianos.

Também as ajudas de custo por doença dos italianos eram em geral mais elevadas, embora as diferenças não sejam tão evidentes nestes casos. Os valores variam bastante (é natural que sofressem oscilações em função da gravidade da doença e do tempo de ausência ao serviço), mas eram proporcionais aos ordenados e ao lugar ocupado na hierarquia interna das instituições. Num aviso de 1783 lê-se que deviam ser entregues “9\$600 de ajuda de custo por doentes aos Pes. Coadjuutores, Confessores do Numero e Supranumerários, Mestres de Cerimónias, Acólitos” e também aos “Cantores ou Muzicos Portugueses cujo ordenado não excede os 20\$000”, recebendo “os Organistas, Tesoureiros do Tesouro, da Sacristia e da Cera, Capelães Cantores, Ajudantes de soto Sacristia 6\$400”. ⁹³ Não foi até agora localizado nenhum decreto que estipulasse um valor para os Cantores Italianos e para os “Agregados ao Coro dos Italianos”, mas as notas de despesa pertencentes aos Arquivos da Casa Real e da Sé Patriarcal de Lisboa,

⁹⁰ A atribuição está registada no Regimento das Cavalariças Reais (*P-Ln*, Pba 462, FR 782, p. 22ss): *Relação das Pessoas às quaes Sua Magestade Manda dar cavallos para seu serviço, assim Pessoas particulares como Criados seus* (p. 31). O documento é assinado pelo Visconde de Vila Nova de Cerveira, na Vila das Caldas, em 4 de Outubro de 1786.

⁹¹ Vários outros funcionários da Casa Real tinham rendas de casa pagas (como o pintor Domingos Sequeira, o mestre de dança Pedro Collona e alguns bailarinos). Em relação aos cantores os nomes mais recorrentes são os de Carlo Reina e da família Puzzi — ver por exemplo *P-Lant*, Casa Real, Cxs. 3110 (1778), 3123 (1782), 3131 (1783) e 3166 (1792). Para José Capranica ver Cx. 3240 (1807). Os beneficiários de renda de casa paga constituíam, apesar de tudo, um grupo restrito, se bem que não foi feito ainda um levantamento completamente exaustivo deste tipo de regalias.

⁹² *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3166 (Doc. nº 37).

⁹³ *P-Lant*, Patriarcal, Avisos e decretos, Livro 7. Esta determinação levou a que fossem elaboradas listas dos capelães cantores e dos cantores portugueses com ordenados inferiores e superiores a 20\$000 (*P-Lant*, Patriarcal, Igreja e Fábrica, Maço 21, nº 227: *Relação dos Capellaens Cantores, e Muzicos Portugueses que nas folhas das meçadas levão a respeito de vinte mil reis e dahi para cima cada mez; cuja relação se fez na conformidade do despacho de 23 de Agosto de 1783*).

bem como alguns Avisos Régios registam frequentemente ajudas de custo de 19\$200, 24\$000 e 48\$000 ⁹⁴. Cantores, compositores, organistas e outros funcionários da Casa Real auferiam também em caso de necessidade subsídios para tratamentos termiais (“banhos nas Caldas”), normalmente no valor de 38\$400 ou de 48\$000.

Para os cantores que permaneciam em Portugal, os contratos tinham inicialmente um limite de 24 anos, passando depois a ser de doze ou menos de acordo com as condições impostas pelo contratado ⁹⁵. Como aposentados recebiam normalmente metade do vencimento. Havia porém cantores que pediam para continuar no serviço. Usufruíam ainda do direito a pensões para os seus familiares. No Arquivo da Casa Real encontram-se numerosos registos com mesadas e pensões a familiares de músicos, bem como nas colecções de Avisos Régios da Torre do Tombo e do Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, de que é exemplo a seguinte atribuição à viúva do baixo Filippo Viotti:

“O Príncipe Regente Nosso Senhor foi servido mandar que por falecimento de Felipe Viotti Muzico da Santa Igreja Patriarcal se desse a sua molher D. Antonia Viotti dez mil reis cada mez e se lhe conservem os cem mil reis para cazas enquanto ella viver. (...) E que assim os dittos dez mil reis, como os cem mil reis das casas se verifiquem por morte

⁹⁴ Alguns exemplos de ajudas de custo por doença mencionados nos Avisos Régios do Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa: 19\$200 a Gonçalo António da Silveira e Cunha, cantor da Real Capela Patriarcal do Coro dos Portugueses (14 de Abril 1785); 19\$200 ao Pe. Felix Gomes organista da Patriarcal (28 de Junho 1785); 24\$000 a José Cláudio de Almeida, cantor da Patriarcal (25 Agosto de 1785); 48\$000 a Antonio Scheiffler, cantor da Patriarcal (22 Março 1786). Documentos depositados no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa registam também ajudas de custo com padrões semelhantes: *P-Lf*, CIII 28 – *Ordens de pagamento, etc. 1785 a 1794*: “Em observância do avizo de S. Ema. de cinco do presente mês de Novembro, de Ordem de Sua Majestade Fidelissima, o Beneficiado thesoureiro Manoel da Silva Moreira; do dinheiro que para em seu poder entregue a quantia de quarenta e oito mil reis a D. Matheus Urselli, cantor na Real Capela de Nossa Sra. da Ajuda por hua vez sómente; mais quarenta e oito mil reis a Bernardino Cuccocione, cantor da mesma Capella; e dezanove mil e duzentos reis a Fernando António Acolito da Sacristia, cujas adições lançaram em despeza na Folha que das mesmas fizer para o presente mês, na forma costumada. // Lisboa, 8 de Novembro de 1785”. Na mesma pasta encontram-se listas de ajudas de custo pagas a cantores italianos e portugueses, capelães cantores e outros ministros da Patriarcal e da Capela Real, concedidas entre 1786 e 1790. Os valores mais elevados (48\$000) foram atribuídos ao cantor alemão António Scheiffler, aos italianos Cosme Bianchi, Giochino Pecorario e Filipe Viotti, mas também ao Beneficiado António Diogo Gomes e ao cantor português Francisco Xavier de Almeida. No caso dos cantores portugueses e dos capelães cantores os valores são de 19\$200, 24\$000, 28\$800 ou 38\$400. O organista da Capela Real da Ajuda Joaquim Pereira Cardote recebeu 38\$400 em 12-7-1787. Em 1789 o cantor Giovanni Leonardi recebeu 96\$000 “por doente” (*P-Lant*, Casa Real, Cx. 3155), mas parece tratar-se de um caso excepcional

⁹⁵ Acerca dos processos de contratação de alguns cantores específicos, por exemplo o tenor Tibaldi em 1764 e Giuseppe Capranica, Giuseppe Forlivesi e Valeriano Violani em 1791, ver (Brito 1989: 35 e 67).

da ditta, com suas duas Noras Mariana Roza dos Reis e Genoveva Ignacio de Lima com sobrevivência de huma para a outra (...) Palácio de Mafra, 21 de Julho de 1807”⁹⁶

Os cantores portugueses não tinham contrato, mas tanto eles como os italianos não podiam ser admitidos nem retirar-se do serviço da Capela Real ou da Patriarcal sem consentimento dos monarcas:

“Che non possono togliersi, o tirarsi dal Reale Servizio senza una ben chiara, ed espressa licenza del Monarca Regnante, prima che si spirato il tempo di sua scrittura; e ciò di giustizia; spirato poi tal tempo, per il profondissimo rispetto per tutti i titoli sempre alla Maestà dovuto, chiedere il suo congedo, riverentemente rappresentandogli ^ che a ^ già finito della scrittura il tempo; e ciò per tutti gl’Esteri vale, quali communemente hanno scrittura, ed Epoca [?] fatta con le costumare formole legali. Che poi i Nazionali sian di Lisbona, o d’altra Città del Regno, (quali non han d’ordinario scrittura alcuna) neppur loro potranno mai congedarsi dal Reale Servizio ^ senza il Real Beneplacito chiaramente espresso ^; ne’ mai esimersi senza gravissime cause ricevute per buone da chi siede sul Trono, ^ o da chi fà le Sue veci” (Mariani 1788: 35).

Atendendo aos salários mais baixos e às escassas regalias de que gozavam os cantores portugueses da Patriarcal comparativamente aos italianos, é compreensível que os primeiros se ocupassem com actividades musicais exteriores às instituições da Casa Real, como forma de aumentar os seus rendimentos. Alguns italianos da Patriarcal (por exemplo o contralto Antonio Frata ou o baixo Agostino Rochi) tinham também uma participação muito activa em cerimónias sacras e concertos promovidos pela aristocracia, pela alta burguesia ou por instituições civis e religiosas, mas era bastante mais raro isso acontecer com os seus compatriotas da Capela Real antes da última década do século XVIII. Por um lado, estes últimos eram já bastante bem remunerados, pelo que a

⁹⁶ *P-Lpa*, Avisos Régios (1807), s/cota. São inúmeros os requerimos e os Avisos que dão conta de pensões a familiares dos músicos italianos, como este em favor das filhas do cantor e apontador da Patriarcal Luca Francisco Lombardi: “E que a mezada, que ate aqui se dava de dez mil reis cada Mez a D. Luca Giovine Inspector de todos os Muzicos do Real Serviço de S. Mag. para elle entregar secretamente a Luca Francisco Lombardi, Apontador dos Muzicos da mesma Santa Igreja Patriarcal, a quem foi feita a Mercê da dita mezada, fique suspensa para sempre, começando a dita suspenção do proximo mez de Janeiro de 1780; e que do dito Mez em diante S. Mag. faz mercê a trez filhas do dito Lucas Francisco Lombardi chamadas Anna Angelica Lombardi, Ignez Perpetua Lombardi; e Maria Violante Lombardi de huma Tença de quatro mil reis cada Mez a cada huma, com o título de dote, na mesma folha em que andavão os dez mil reis assima mencionados (...) Junqueira, 18 de Dezembro de 1779. F. Cardeal Patriarca” *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica – Avisos, Cx. 59. No Arquivo da Casa Real, além da documentação do tesoureiro do Real Bolsinho, as listas de despesas do Cônsul em Génova incluem também muitas pensões pagas aos familiares dos cantores italianos (ver por exemplo a Cx. 3505).

necessidade de realizar actuações adicionais se tornava menos imperiosa. Por outro lado, havia fortes restrições e penalizações às participações em eventos exteriores no caso destes coincidirem com cerimónias na Capela Real e na Patriarcal, conforme se pode ver pelo Art. IX das *Constituições do Coro dos Músicos*. Doutra forma, a falta poderia compensar no caso dos honorários extra serem superiores à multa do castigo respectivo⁹⁷.

§IX

“Aquelles, que estando já na Capella, farão escuza por não cantar, ou que não vendo a Cappella mandarão escuza ao Pontador; se vem a saber depois, que terão hido a cantar em qualquer outra parte, sem primeiro tornar a servir na Cappella serão pontados em dobro; e demais pagarão como pena aquillo, que se poderá supor, que possam ter ganho.”

De acordo com as normas do *Compromisso da Irmandade de Santa Cecilia* (1765) os músicos profissionais com funções de Director (para as quais eram obrigados a solicitar anualmente uma patente) tinham de fornecer todos os anos uma lista das festas por si dirigidas ou coordenadas, declarando o número de Cantores e Instrumentistas participantes em cada uma delas, o montante recebido e o local (“as cazas, ou Igrejas aonde se fizerão”). Por cada um dos eventos deviam pagar 100 réis à Irmandade, montante que era também conhecido como “o tostão da Santa”. O arquivo da Irmandade de Santa Cecília possui uma extensa colecção dessas declarações, designadas como Manifestos, com datas compreendidas entre 1770 e 1832⁹⁸. Alguns destes documentos são bastante minuciosos, outros dão apenas indicações sucintas, mas em qualquer dos casos constituem uma fonte precisa para a reconstituição da actividade musical neste

⁹⁷ A resposta a um Requerimento de alguns cantores da Basílica de Santa Maria que reclamavam do excessivo valor das multas por faltarem às cerimónias musicais justifica a decisão precisamente com o exemplo dos italianos da Patriarcal, altamente penalizados pelas faltas quando se sabia que iam cantar em “funções” noutras igrejas: “O Emmo. Sr. Cardeal Saldanha dezejando evitar estas desordens por aviso de 18 de Março de 1761 determinou fossem multados em tanta quantia que elles não podessem compensar com o lucro que em outra Igreja podessem receber, e isto à similhaça dos Italianos na Santa Igreja Patriarchal onde são multados — além dos pontos que perdem — no que vão ganhar a outra parte e como elle não vão a parte alguma menos de 3200 nesta quantia são multados, e se consta que quanto mais forem ganhar mais perdem. Pode-se esta pena verificar nos Italianos pella certeza e taxa do seu ganho (...) mas não assim nos Músicos da Bazílica pela incerteza dos estipendios que ganham” (*P-Lpa*, Basílica de Santa Maria, Maço com papéis avulsos, s/cota).

⁹⁸ Até há poucos anos a colecção contava apenas com Manifestos a partir de 1771, mas Joseph Scherpereel localizou no Brasil exemplares de 1770, dos quais existem actualmente cópias no Arquivo da ISC.

período ⁹⁹. Dada a vastidão da colecção é difícil contabilizar todas as participações individuais de cantores e instrumentistas ligados à Casa Real, mas é possível fazer uma análise, ainda que sumária, dos percursos dos cantores da Patriarcal e da Capela Real como Directores nessas actividades paralelas, correspondentes a uma espécie de “recibo verde” setecentista.

Enquanto uma boa parte dos cantores da Patriarcal tirava “Patente de Director”, tal não sucedia habitualmente com os elementos da Capela Real. O número de italianos registados no *Livro dos Directores* ¹⁰⁰ durante o período em estudo é relativamente escasso quando comparado com a quantidade de cantores portugueses e de instrumentistas que dirigiam “funções” patrocinadas por privados fora dos circuitos da corte. Salvaguardando meia dúzia de excepções, os períodos de renovação das patentes são também mais curtos no caso dos italianos e correspondem normalmente a ocasiões pontuais. Por exemplo em relação à actividade de Director do baixo Agostino Rocchi e do contralto Domingos Barzzi subsistem apenas sete Manifestos para cada um deles, que documentam apenas duas ou três “funções” anuais, algumas delas com continuidade em relação ao local e à dimensão dos efectivos o que leva a crer que tivessem sido interpretadas as mesmas obras. Ambos solicitaram patentes para um período mais longo (entre 1768 e 1782 no caso de Rocchi e entre 1766 e 1781 por Barzzi) do que os restantes colegas italianos.

No *Livro dos Directores* existe apenas menção a um cantor da Capela Real da Ajuda — o soprano Giuseppe Totti com uma única autorização relativa a 1795 — sendo os restantes cantores registados pertencentes à Patriarcal ou a outras instituições. O soprano Giovanni Gelati e o baixo Filippo Viotti constam do referido livro de registos respectivamente entre 1788 e 1796 e entre 1787 e 1795, mas os Manifestos testemunham

⁹⁹ Sobre as actividades musicais com patrocínio privado ver o artigo de Joseph Scherpereel “Patrocínio e ‘Performance Practice’ em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começos do século XIX” (1999: 37-52). As informações dos Manifestos foram também amplamente utilizadas por Vanda de Sá na sua tese de doutoramento apresentada à Universidade de Évora em 2008: *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal (1750-1820)*.

¹⁰⁰ O *Livro dos Directores* esteve durante vários anos depositado no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa com a cota FISC Va-5 G1, tendo entretanto sido transferido para o Arquivo da Irmandade de Santa Cecília, na Basílica dos Mártires.

apenas um evento para Gelati em 1788 e dez para Viotti, repartidos entre 1791 e 1792¹⁰¹. Os períodos em que outros cantores italianos foram Directores são também de curta duração: Antonio Maziotti (1767-1773), Nicolao Apoloni (1769-1778), Alessandro Vivarelli (1774-1777), Carlo Baldi (1771-1776), Luigi Bianchini (1790-1791), José Constantino Vallucci (1790-1792)¹⁰².

No caso dos portugueses, os perfis de actividade variam muito, mas existem vários exemplos de cantores com patente de Director por várias décadas e com uma actividade anual de tal forma intensa que não é comparável à de nenhum dos italianos. No entanto, qualquer um dos músicos transalpinos mencionados foi contratado pela Patriarcal com um ordenado que oscilava entre os 40\$000 e os 50\$000, ou seja, superior ao que a maior parte dos portugueses auferia no final da carreira após vários aumentos (em média 30\$000 a 35\$000)¹⁰³.

Como contraponto ao exemplo dos italianos, analisamos os percursos do Pe. António Pedro de Lima (baixo), do Pe. José Nicolau da Silva (contralto) e de Vicente Miguel Louzado (tenor)¹⁰⁴. O número de anos em que renovaram as patentes de Director

¹⁰¹ Para o período que decorre entre 1789 e 1796 existem muito poucos Manifestos, não sendo claro se se trata de uma efectiva diminuição da actividade musical ou se os documentos se extraviaram por algum motivo. É, portanto, natural que estes e outros músicos tenham participado em mais funções. Em 1788 Gelati dirigiu duas Missas e uma Sexta em Enchara do Bispo, contando com a colaboração de cinco vozes (pagas a 12\$500 cada), 9 instrumentistas (a 7\$200 cada) e a colaboração do flautista Antonio Rodil que tocou dois concertos (9\$000). Filippo Viotti dirigiu em 1791 o Setenário das Dores na Irmandade da Senhora da Boa Nova, a Função das Freiras do Louriçal no Campo de Santa Clara, Missa e Sexta no Dia do Coração de Jesus na Ermida do Conde Lumiares e Missa na Igreja da Sta. Madre de Deos. Em 1792, novamente Missa de Capela na Igreja da Madre de Deos, Setenário das Dores em Santos (mais Missa e Sexta) em local não identificado, o Setenário das Dores na Irmandade da Sra. da Boa Nova, uma Missa e *Te Deum* nas freiras de Santa Apolónia, Missa e Sesta Dia do Coração de Jesus na Irmandade do Conde de Lumiares e Festa dos Gran Cruzes nas freiras da Encarnação. Nesta última, correspondente à Ordem Militar de São Bento de Avis, contou com oito vozes italianas e uma orquestra de 23 instrumentistas (incluindo timbales). Nas restantes ocasiões colaboraram em média dois a quatro cantores italianos e portugueses e nove instrumentistas.

¹⁰² Há também filhos de cantores italianos que tiraram patente de Director, por exemplo Aurelio Saturnino Lombardi (1778-1790), António José Valluci (1806-1818) ou João José Baldi (1806-1814).

¹⁰³ Ver Quadro Músicos Italianos no ANEXO B.2. e as Folhas de Mesadas transcritas no C.2.

¹⁰⁴ O nome do baixo António Pedro de Lima surge nos Anuais da Irmandade de Santa Cecília, na secção da Patriarcal, desde 1776. Foi agregado ao Coro dos Italianos em 1778 com 20\$000 por mês (*P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Mç. 18, doc. n.º 77), o que leva a crer que tivesse começado por ingressar no Coro dos Portugueses. Em 1780 foi aumentado 10\$000, passando a ganhar 30\$000 mensais, montante que se manteve até à sua morte em 2 de Fevereiro de 1791 (*P-Lpa*, Livro de Óbitos da Patriarcal, 1782-1805). O seu nome surge no Livro dos Directores entre 1766 e 1791, mas no Arquivo da Irmandade de Santa Cecília existem apenas Manifestos do período que decorre entre 1770 e 1788.

José Nicolau da Silva foi admitido no Coro dos Portugueses da Patriarcal em 1768 com 100\$000 por ano (8\$333 por mês), passou a ganhar 10\$833 em 1770 e 12\$500 em 1772. Em 1784 foi agregado ao Coro dos

é maior que o dos manifestos sobreviventes, levando a crer que teriam sido ainda mais activos. Abrangendo o período temporal do presente estudo, portanto apenas até 1807, subsistem 19 Manifestos de António Pedro de Lima (com datas entre 1770 e 1788), nos quais se registam nalguns anos mais de 25 funções; 31 Manifestos do Pe. José Nicolau da Silva (1770-1807) que chegou a dirigir 30 eventos em 1805; e 18 Manifestos de Vicente Miguel (1771-1807), neste caso apenas com duas a oito funções por ano. Em qualquer dos casos encontramos padrões bastante regulares de associação a instituições ou a particulares nas mesmas datas festivas. Entre outras, merece especial destaque a ligação de António Pedro de Lima e, posteriormente, de José Nicolau da Silva, às cerimónias no novo Convento da Estrela, com a participação de cantores da Patriarcal, bem como o papel destes dois cantores na difusão de concertos puramente instrumentais nas cerimónias religiosas que dirigiam em vários locais ¹⁰⁵.

As diferenças de estatuto sócio-profissional entre portugueses e italianos são também ilustradas por testemunhos da época como os relatos dos viajantes estrangeiros. Em 1787 William Beckford escrevia no seu *Diário* após uma visita ao Palácio da Ajuda: “os cantores italianos são muito mais requestados e estão muito mais na moda do que pessoas de estilo e intelecto mais profundos” (1954: 220, 19-10-1787; NeryVE). Refere

Italianos com 20\$000 por mês, tendo beneficiado de mais alguns aumentos nas décadas seguintes. Em 1804 recebia 30\$000. Tirou Patente de Director entre 1766 e 1808.

O tenor Vicente Miguel Louzado era natural da Vila de Santa Catarina (Alcobaça), entrou para o Seminário da Patriarcal em 1760, com idade “de nove para dez anos”, tendo deixado a instituição em 1767. No Livro de Matrículas lê-se: “Já sabia alguma coisa. Saiu para a Sacristia. No Seminário teve boa voz de tiple e depois contralto.” No entanto aparece como tenor na Lista de D. Gasparo Mariani relativa a Janeiro de 1788. Foi admitido no Coro dos Portugueses em 1776 com 150\$000 por ano (12\$500 por mês) e agregado ao Coro dos Italianos em 1785 com 20\$000. Em 1789 ganhava 25\$000, em 1795 o seu vencimento era de 30\$000 e em 1804 de 35\$000. Tirou Patente de Director entre 1779 e 1824.

¹⁰⁵ Os Manifestos de António Pedro de Lima registam, entre outras, a direcção de “funções” musicais no âmbito de procissões, dos Círios de Nossa Senhora do Cabo (da Caparica, Almada e “dos Saloios”), da Missa da Bulla, no Colégio de Mafra, na Casa Pia do Castelo, nas Igrejas de São Nicolau e São Cristovão, em Loures ou em São João da Praça. Em algumas destas ocasiões são interpretados Concertos de flauta, oboé e violino, bem como Sonatas de Ecos. Além destes instrumentos, os Manifestos de José Nicolau da Silva mencionam concertos de fagote, clarinete, corne inglês, violoncelo e mandolina em locais como a Igrejas de Santo Estevão em Alfama, Santa Catarina, Loreto, Madre de Deus, Casa Pia do Castelo, Colégio dos Nobres, Hospital das Necessidades, nas “Inglesinhas”, em S. Jesus do Rosário em Vila Galega ou a Ermida do Principal Miranda. Os concertos instrumentais são mais escassos nos Manifestos de Vicente Miguel, que dirigia “funções” na Quinta de Manique, em Sto. Estevão, em Benfca, na Ermida Vale de Sto. André, na Capela do Menino Deos em Bucelas, na Azambuja, no Hospital Real, no Convento de Santos ou em Loures. Uma panorâmica mais alargada acerca da inclusão de música instrumental em festas religiosas pode encontrar-se na já referida tese de Vanda de Sá (2008) que apresenta em Anexo uma Tabela com todos os Manifestos que incluem o registo da execução de concertos e sonatas entre 1771 e 1820.

ainda que na Ajuda predominava uma espécie de “língua franca muito fluente, metade em italiano e metade em português”. Tornou-se comum os músicos portugueses italianizarem os nomes (embora também sucedesse o contrário) não só por uma questão de moda, mas certamente também de prestígio. A maior parte dos textos setecentistas, de carácter oficial ou informal, refere-se à Capela Real e à Patriarcal fazendo a distinção entre “Cantores Italianos” e “Portugueses”, quer se trate de descrever uma cerimónia da monarquia, uma festa religiosa, um cortejo, uma procissão ou outro evento.

As vozes e o domínio técnico dos solistas mais brilhantes — como é o caso de Carlo Reina, Gianbattista Vasquez, Ansano Ferracutti ou Taddeo Puzzi — encontram-se directamente relacionados com a escrita virtuosística de uma boa parte do repertório sacro dos compositores italianos ao serviço da corte (onde se incluíam personalidades da estatura de Giovanni Giorgi, David Perez ou Niccolò Jommelli) e pelos principais compositores portugueses. De facto, o virtuosismo e a influência operática na música sacra estão intimamente ligados às características vocais desses intérpretes ¹⁰⁶.

A correspondência trocada entre Jommelli (que assinou um contrato com a corte de D. José em 1769) e o director dos teatros reais, Pedro José da Silva Botelho, publicada por Marita McClymonds em apêndice ao livro *Niccolò Jommelli: The Last Years, 1769-1774*, fornece algumas indicações sobre o perfil vocal de alguns cantores. Na carta de 19 de Julho relativa à encomenda de uma Missa diz o seguinte:

“La messa raccomandata, si vuole che nell’istessa ci sia un terzetto ove c’entre La parte di Basso; perché abbiamo qui un basso eccellente per nome Tadeo Puzzi, che ultimamente venne di Napoli per il servizio di S.M.F., il quale ha una voce di qualità di vero basso, molto flessibile che si apiana quanto vuol, e nei forte si sente molto senza strillare, con una stenzione di corde spaventosa. (...) Come si desidera ancora in questa messa un solo fatto aposta per il primo Soprano nuovo Carlo Reina, Li mando notatte Le corde del sudetto nella facciata prima del solo di basso, a ciò che Lei si possa regolare.”

¹⁰⁶ Em relação ao período posterior ao âmbito temporal do presente trabalho, correspondente à transferência da corte para o Rio de Janeiro, Alberto Pacheco (2009, *Op. Cit*) realiza um interessante estudo onde relaciona o perfil vocal dos cantores com as obras que os compositores lhe dedicaram. Tratando-se de uma etapa que representa uma continuidade em relação ao gosto e aos valores estéticos em voga na Capela Real de Lisboa nas décadas anteriores, será de todo o interesse confrontar este trabalho no futuro com pesquisas mais aprofundadas em relação aos cantores e compositores ao serviço da Casa Real antes de 1807, alguns dos quais viajaram também para o Brasil.

Beckford é bastante elogioso em relação à qualidade dos cantores italianos da Capela Real de D. Maria I, embora reconheça que não está ao mesmo nível da de D. José.

“The Queen of Portugal's chapel is still the first in Europe, in point of vocal and instrumental excellence; no other establishment of the kind, the papal not excepted, can boast such an assemblage of admirable musicians. Wherever Her Majesty moves they follow; when she goes a hawking to Salvaterra, or a health-hunting to the baths of Caldas. Even in the midst of these wild rocks and mountains, she is surrounded by a bevy of delicate warblers, as plump as quails, and as gurgling and melodious as nightingales. The violins and violoncellos at her Majesty's beck are all of the first order, and in oboe and flute players her musical menagerie is unrivalled” (Beckford 1834: 123, 26-8-1787; NeryVE).

“The royal chapel of Ajuda, though somewhat fallen from the unequalled splendour it boasted during the singsong days of the late king, Don Joseph, still displayed some of the finest specimens of vocal manufacture which Italy could furnish. It possessed, at the same time, Carlo Reina, Ferracuti, Totti, Fedelino, Ripa, Gelati, Venanzio, Biagino and Marini—all these virtuosi, with names ending in vowels, were either contraltos of the softest note, or sopranos of the highest squeakery” (Beckford 1834:222, 19-10-1787; NeryVE).

Mas as opiniões sobre cantores individuais não eram unânimes. Enquanto Beckford era um grande admirador do contralto Ansano Ferracuti, atribuindo-lhe um “estilo científico e magistral” o embaixador francês, Marquês de Bombelles é muito mais crítico:

“La musique de la Patriarcale est la même qui, dans les solennités, exécute les motets à la chapelle de le Reine. Cette musique est très bonne mais aussi coûte-t-elle plus de cent mille écus par an. Certainement pour une somme aussi considérable, on pourrait avoir beaucoup mieux encore, surtout en chanteurs. Il ya un soprano nommé Ferracuti dont tout Lisbonne raffole qui, au grè des étrangers accoutumés à entendre de bons chanteurs, est un des plus tristes miauleurs qu'il soit possible de rencontrer” (Bombelles 1979: 73, 31-12-1786; NeryVE).

Beckford dá-nos também alguns indícios sobre as interpretações de Giuseppe Totti, reconhecendo-lhe qualidades musicais, mas problemas de saúde vocal que se manifestavam frequentemente. Este soprano italiano foi também um compositor prolífico

e viria a assumir o cargo de Mestre de Música dos Infantes após a morte de Sousa Carvalho.

“I went to the new church of St. Peter of Alcantara, and heard Lima's mass. All my musical acquaintances were employed — Rumi, Palomino, Ferracuti, Totti etc. Totti sang delightfully, he happened to be in voice, a blessing he seldom enjoys. I was placed to great advantage in the music gallery” (Beckford 1954: 150, 5-8-1787; NeryVE).

[Interpretação das Matinas de Defuntos, de David Perez, na Basílica dos Mártires na solenidade em hora dos músicos falecidos promovida pela Irmandade de Santa Cecília] “There was an awful silence for several minutes and then the solemn service of God. The singers turned pale as they sung *Timor mortis me conturbat*. Ferracuti and Totti exerted themselves in a wonderful manner, particularly in some of those pathetic deprecations of the divine wrath” (Beckford 1954: 280, 26-11-1787; NeryVE).

Os depoimentos sobre cantores portugueses são muito mais raros, sendo o caso de Policarpo de Silva mais uma vez a exceção. Beckford encontrou o tenor português “a tocar cravo” na primeira visita que fez aos Marqueses de Marialva, a 25 de Maio de 1787, travando os dois rapidamente amizade. Policarpo da Silva, que também era um compositor distinto no domínio da música de salão e um professor de canto requisitado, passou a frequentar quase diariamente os salões da residência do viajante inglês com outros músicos, principalmente Jerónimo Francisco de Lima e o jovem aluno do Seminário da Patriarcal Gregorio Franchi, excelente intérprete de cravo e pianoforte com quem Beckford viria a estabelecer uma relação afectiva que durou quase até ao fim da vida.

[Recepção ao novo Bispo no Palácio Marialva:] “To escape the long-winded narrations which were pouring warm into my ear, I took refuge near a harpsichord, where Policarpio, one of the first tenors in the Queen's chapel, was singing and accompanying himself.” (Beckford 1834: 39, 3-6-1787, NeryVE).

[Regresso a casa, na companhia do Grão-Prior:] “Away went the Grand Prior, and in came Policarpio, the famous tenor singer, who entertained us with several bravura airs of glib and surprising volubility, before supper and during it, in a style equally professional, with many private anecdotes of the haute noblesse, his principal employers, not infinitely to their advantage” (Beckford 1834: 211, 8-10?-1787; NeryVE).

“Franchi sneaked in as if ashamed of himself for not having yet surrendered up to the Seminary. I soon dismissed him. My time drags heavily. I am in a sad desultory mood and can settle to nothing. My voice however was in tolerable tune, and I was singing with

Lima when Polycarpo came in, reeking and stinking. The news of my approaching departure has brought him trotting all the way from the Ajuda through pools and puddles; he has spoiled my mat” (Beckford 1954: 221, 11-10-1787; NeryVE).

“Polycarpo and Bezerra at dinner. [...] Notwithstanding my evil temper, I never sung so well in my life—three octaves clear, falling as plump on the note as a hawk on its prey. Polycarpo howls and hoots with infinite execution; he is a perfect master of his art, and composes with science and judgement” (Beckford 1954: 261, 6-11-1787; NeryVE).

“Away went the Grand Prior and in came Polycarpo, who supped with us and brought me a cargo of new Brazilian music, very quaint and original, which kept me employed till one in the morning” (Beckford 1954: 264, 8-11-1787; NeryVE).

Vários cantores italianos desempenharam outros cargos paralelos (mestres de capela, inspectores, apontadores do coro, professores, membros da direcção da Irmandade de Santa Cecília, etc.), foram agentes activos na importação de repertório e de novos cantores ou dedicaram-se à composição. Como se explicou no Cap. II.2., o Inspector dos músicos da Casa Real foi durante muitos anos um italiano (D. Lucas Giovine, Capelão Fidalgo, Cavaleiro Professo da Ordem de Cristo e antigo Mestre da Rainha D. Mariana Victoria) e houve vários cantores que se tornaram mestres de capela: Carlo Gianetti, Joseph de Porcaris ou Carlo Baldi. Gioachino Pecorario, Antonio Tedeschi, Giuseppe Totti ou Antonio Puzzi tiveram um papel muito activo como compositores, mas vários outros deixaram obras musicais.

O contralto Francesco Maria Angelelli (fl. 1838), contratado para a Capela Real da Ajuda em 1791, converteu-se nos inícios do século XIX num requisitado professor de canto entre as famílias da aristocracia lisboeta, vindo também a leccionar canto às Infantas, filhas de D. João VI, após o regresso da família real do Brasil. Doou a sua biblioteca pessoal ao Rei, constituída por 321 obras dos séculos XVI a XIX, nacionais e estrangeiras, na sua maioria sobre língua portuguesa e língua e cultura greco-latina ¹⁰⁷.

A composição de música de salão seduziu também vários cantores italianos da Capela Real e da Patriarcal, que publicaram canzonetas no *Jornal de Modinhas* (por exemplo Venancio Aluisi, Giuseppe Forlivezi ou Antonio Puzzi) bem como a actuação em concertos públicos e privados fora da corte. Os nomes de Angelelli, Capranica,

¹⁰⁷ Esta colecção, da qual foi efectuado um catálogo em 1831 (*P-La*, 51-XIII-6), guarda-se na Biblioteca da Ajuda. Curiosamente, não contém obras relacionadas com a arte musical. Sobre a carreira de Francesco Angelelli em Portugal, ver também (Vieira 1900: I, 29-32).

Forlivezi ou Bertocci surgem com frequência na *Gazeta de Lisboa* em meados dos anos 90 a propósito deste tipo de eventos ¹⁰⁸.

Cantores italianos da Patriarcal apresentaram-se também no Teatro de São Carlos nos finais do século XVIII e inícios do século XIX, alguns apenas esporadicamente na interpretação de oratórias no Salão Nobre durante a Quaresma, outros com participações mais regulares na temporada de ópera. No primeiro caso encontram-se os *castrati* Francesco Angellelli, Giuseppe Capranica, Giovanni Baptista Longarini, que participaram na interpretação de obras como *La Passione di Gesù Cristo*, de Paisiello (1797), *Il Figliol Prodigio*, de Longarini (1798), *Il Giudizio di Salomone*, de Antonio Puzzi (1799) ou *Debora e Sisara*, de Guglielmi (1802). Entre os cantores que actuaram nas óperas incluem-se Vincenzo Fedeli, Giovanni Grilli, Domenico Nery, Boaventura Minucci, Domenico Patriossi e Giovanni Zamperini. Do repertório interpretado fazem parte óperas de Leal Moreira, Marcos Portugal, Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, Sarti, Salieri, Zingarelli, Gazzaniga, Grétri, Fioravanti, Borghi, Nasolini, Martin y Soler, Anfossi e Tritto, entre outros ¹⁰⁹.

Embora a título excepcional, o contrário também ocorreu com a participação do *castrato* Girolamo Crescentini, contratado pelo São Carlos, no tradicional *Te Deum* do dia de São Silvestre, cantado na Capela Real e Patriarcal da Ajuda em 1800. A iniciativa deveu-se à Princesa Maria Francisca Benedicta, irmã de D. Maria I, conforme se pode ler num *Diário* do Mestre de Cerimónias Francisco José Braga Lage ¹¹⁰. A participação deste

¹⁰⁸ Por exemplo na edição da *Gazeta de Lisboa* de 4 de Janeiro de 1794 pode ler-se o seguinte Aviso: “Terça-feira 7 de corrente se ha de fazer um concerto vocal e instrumental na Casa da Assembleia Nova em benefício das antigas administradoras da Casa da Assembleia das Nações, no qual cantarão A. Ferracuti. L. Bertocci, e D. Caporalini: e tocarão a solo X. Pietragrua no rabecão, e J. Nonnini no mandolino” [2º supl. Num. 53]. Sobre os concertos públicos em Lisboa na segunda metade do séc. XVIII e inícios do séc. XIX ver (Brito 1989 a: 167-187) e (Sá 2008: 127-178).

¹⁰⁹ As datas de entrada ao serviço da Capela Real e Patriarcal e outros dados sobre a carreira destes cantores em Portugal podem consultar-se nos ANEXOS B.1. e B.2. Para uma lista detalhada dos títulos e autores das óperas e oratórias que fizeram parte do repertório de cada um deles ver a tese de doutoramento de David Cranmer, *Opera in Portugal 1793-1828: A Study in Repertoire and its Spread* (1996), onde se inclui também, sempre que possível, a referência às cidades onde actuaram antes de se instalarem em Lisboa. Cranmer menciona ainda um outro cantor da Patriarcal (Giuseppe Gori) como intérprete da cantata *Imene Trionfante*, de Fioravanti, em 28 de Julho 1806 no Palácio do Intendente Pina Manique.

¹¹⁰ *Diário Histórico e Litúrgico das Funções que se tem feito na Real Capela de Nossa Senhora d’Ajuda depois que existe ahi a Sancta Igreja Patriarcal desde o anno de 1792 athe 1816 para lembrança de Francisco Jozé Braga Lage, Beneficiado e Primeiro Mestre de Cerimónias da Real Capela da Sancta Igreja Patriarcal*, Tomo Terceiro. Lisboa MDCCCXVII. P-BRp, Arquivo Distrital de Braga, Ms. 692.

cantor motivou a composição de uma nova parte solística mais virtuosística por Marcos Portugal, o autor do *Te Deum* ¹¹¹.

Muitos cantores italianos regressavam a Itália depois de aposentados, mas outros ficavam em Portugal com as suas famílias. O círculo fecha-se quando alguns dos filhos dos cantores italianos se tornam alunos do Seminário de Música da Patriarcal, estudando com mestres portugueses formados em Nápoles na década de 1760, por exemplo João de Sousa Carvalho ou Jerónimo Francisco de Lima. Alguns destes italianos de segunda geração, formados em Lisboa, atingiram um respeitável estatuto como compositores. É o caso de João José Baldi (filho do cantor e Mestre de Capela da Patriarcal Carlo Baldi) ou de Antonio Puzzi (filho do baixo Taddeo Puzzi e irmão de outros cantores da Capela Real, todos com voz de baixo), autores de uma vasta obra. Um percurso interessante é o do soprano Giuseppe Totti que após uma década como cantor da Capela Real (onde ingressou em 1780) se torna aluno de João Sousa Carvalho, vindo a suceder-lhe como Professor dos Infantes (um dos cargos mais prestigiados da hierarquia musical da corte, ocupado no passado por Domenico Scarlatti ou David Perez) e a produzir uma obra relativamente vasta no campo da música sacra e da música de salão.

Outros filhos de cantores italianos frequentaram o Real Seminário de Música da Patriarcal, ingressando depois na vida profissional: Camilo Pecorario, Ambrosio Pecorari, Tommaso Maria Ceccoli e Luiz Mariano Ceccoli, Antonio e João Baptista Puzzi, Lazaro Lombardi, Jozé Maria Franchi, Gregorio Franchi, Fortunato Mazziotti (que mais tarde se tornaria Mestre de Capela no Rio de Janeiro) e João Mazziotti. A maior parte restringiu a sua formação musical ao espaço português mas, por exemplo, o cantor Gianbaptista Ceccoli preocupou-se ainda com o aperfeiçoamento dos seus filhos em Itália, comunicando ao Pe. Martini (numa carta de 28 de Julho de 1779) que pretendia enviar os jovens de 18 e 19 anos, para Nápoles, a fim de terminarem os estudos de contraponto. Explica também que estes já têm prática na composição de Salmos a 4, 5, 6 e 8 vozes, obtida precisamente no Seminário da Patriarcal ¹¹².

¹¹¹ Informação cedida por António Jorge Marques.

¹¹² *I-Bc*, Carteggio di Padre Giovanni Baptista Martini, I.22.90, versão digital da carta em: <http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/images/ripro/lettere/I22/I22_090_001.html>. As partituras de Tommaso e de Luiz Mariano Ceccoli fazem parte do fundo do Seminário Patriarcal na área da Música da BNP. No Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa guardam-se também algumas das suas composições.

2.4. Capelães Cantores

Os Capelães Cantores (também designados como “Cantores da Basílica”) possuíam obrigatoriamente ordens eclesiásticas e constituíam uma das secções com maior número de elementos no seio da estrutura da Patriarcal. Ao contrário dos dignitários das primeiras hierarquias, que auferiam altos honorários e cujo número diminuiu consideravelmente depois do Terramoto, na sequência da política do Marquês de Pombal para limitar o poder da igreja, os Capelães Cantores duplicaram desde a década de 1760, formando um conjunto de grandes dimensões. Em 1754 eram apenas 29 (Castro 1763: 129-132), mas entre 1769 – a primeira data para a qual temos registos completos — e os inícios do século XIX oscilaram entre os 53 (em 1804) e os 70 (em 1772 e em 1793), compreendendo esta contagem a totalidade dos que se encontravam ao serviço da Capela Real da Ajuda e da Patriarcal. Conforme se pode comprovar facilmente através dos Livros de Pagamentos, as suas mesadas eram semelhantes às dos cantores do “Coro dos Portugueses”, com valores entre os 10\$000 e os 16\$000, embora se encontrem pontualmente vencimentos de 20\$000 e mesmo menores que 10\$000.

Mesadas dos Capelães Cantores em Março de 1784

P-Lant, Patriarcal – Repartição dos Contos e Cofre, Mesadas, Liv. 73, Cx. 108, Mç. 77.

Capelães Cantores [62]

1. a um	16\$666
2. a cada um	15\$833
13. a cada um	13\$333
41. a cada um	12\$500
2. a cada um	10\$833
3. a cada um	10\$000

Regentes

José Joaquim dos Santos Ribeiro	20\$000
Jozé de Oliveira e Sousa	16\$666

Substitutos

Francisco Jozé da Cruz	15\$000
António Jozé de Carvalho	15\$000

Os salários aumentaram com o passar do tempo, principalmente os dos Regentes principais (que ascenderam aos 25\$000), mas as diferenças não são demasiado significativas a avaliar pelos ordenados de 1804:

Mesadas dos Capelães Cantores em Novembro de 1804

P-Lant, Patriarcal – Repartição dos Contos e Cofre, Mesadas, Cx. 193, Mç. 134.

Regentes do Coro da Basilica

Pe. António Jozé de Carvalho	25\$000
Jozé Ignacio Vasques	25\$000
Pe. Jozé da Costa Almeida	20\$833
António Joaquim Antunes Freire	16\$666

Capellães Cantores [53]

1. a um	20\$666
10. a cada um	17\$500
4. a cada um	16\$666
38. a cada um	13\$333

Os Capelães Cantores que dispunham de uma formação musical sólida podiam ser simultaneamente “Muzicos”, exercendo as suas funções “com obrigação de canto de órgão”¹¹³, que estava devidamente prevista nos *Estatutos*¹¹⁴:

I. 9. “Os Capellães, que são juntamente Musicos, serão julgados por presentes no Coro em as Horas de Sexta, Noa, e Completa, que immediatamente se seguirem depois da Missa, e Vésperas de música, em que eles tiverem cantado. Porém os que faltarem à Missa ou Vésperas de música a que são obrigados, não só as perderão, mas também as Horas seguintes. E serão obrigados a aparecer ao Apontador, para elle saber se estão presentes.”

¹¹³ Por exemplo Agostinho Lopes, Francisco de Sales, Gregório da Silva Henriques e José Joaquim dos Santos Ribeiro foram admitidos na Patriarcal em 1761 “com obrigação de canto de órgão” *P-Lant*, Patriarcal, Igreja e Fábrica – Avisos (1761).

¹¹⁴ *Estatutos dos Padres Capelães Cantores da Santa Basilica Patriarcal de Lisboa, nos quais se estabelece a forma de sua residência, e obrigações por ordem da Rainha D. Maria I, Nossa Senhora*. Lisboa: na Officina Patriarcal, 1788. Este documento é reproduzido na íntegra no ANEXO A.2.

Alguns Capelães Cantores com maiores competências musicais acabavam por ser admitidos no “Coro dos Portugueses”, procedimento que se encontra documentado em vários Avisos Régios:

“He servida a mesma Senhora agregar ao Coro dos Muzicos Portugueses os Capellães da Bazílica, o Pe. Estanislao Jozé da Silva, João Elias Sanches e o Pe. João dos Santos dando-se-lhes mais quarenta mil reis por ano a cada hum e sotaina de seda roxa na forma do estilo ficando com as mesmas obrigações que até agora tinham no coro da Basílica e principiarão a vencer no primeiro de Setembro (...)

N. Sra. da Ajuda, 3 de Setembro de 1787,
José Rebelo Seabra”¹¹⁵

Até 1788, data da primeira publicação dos *Estatutos dos Padres Capelães Cantores* por ordem da Rainha D. Maria I, esta hierarquia da Patriarcal nunca tinha tido nenhum regulamento escrito. As práticas e costumes eram transmitidas oralmente, o que conduzia frequentemente a “huma confusa incerteza sobre as repectivas obrigações”, bem como a “inconvenientes e desordens”, lê-se na introdução ao documento. D. Maria I, “querendo eficazmente dar-lhe remédio, para perpetuar na sua Real Capella o decóro, perfeição, magnificencia, com que sempre se celebrarão nella os Officios Divinos (...) houve por bem estabelecer huma firme, e constante nóрма de residencia, e regra de costumes.”

À semelhança do que acontecia no tempo de D. José, os Capelães Cantores dividiam-se em duas turmas, que actuavam por turnos semanais, havendo no entanto vários momentos em que todos tinham obrigação de “residir”, os quais constam da *Tabela das Funções e Dias Comuns* apresentada no final dos *Estatutos*.

Além dos dois Regentes principais e dos seus respectivos Substitutos, todos podiam ser obrigados a dirigir o coro em ocasiões pré-determinadas:

II. 4. “Serão obrigados todos os Capellães, excepto os Regentes, e seus Substitutos, a fazerem por turnos as regencias do Coro, que vem a ser: Os dois denominados na Pauta *Rectores Chori* são destinados (em os dias que não pertencem aos Beneficiados) para as Cantorias que se fazem no meio do Coro nas Horas de Matinas, e Vésperas, (ainda sendo entoadas como são as de Nossa Senhora e Defunctos) e dos Responsórios breves das Horas menores. Os dois denominados na mesma pauta *Cantores*, tem obrigação da

¹¹⁵ P-Lpa, Avisos Régios (1787), s/cota.

Cantoria, que se faz na Estante, e do levantamento das Horas menores, Psalmos Graduais, e Penitenciaes; cantarem as orações no fim das Ladainhas de N. Senhora nos Sabbados, e nas suas Festas; e finalmente cantarem as Preces, que se fizerem por qualquer necessidade pública.”

Em paralelo com os serviços quotidianos, os Capelães Cantores eram constantemente solicitados para funções adicionais. Deviam, por exemplo, acompanhar o Sagrado Viático quando fosse levado a algum enfermo da freguesia da Patriarcal, “cantando os capellães nomeados pelo Regente ou seu substituto”, e nas quintas feiras “em que houver refórma, irão, sendo avisados, à Capella do Sacramento cantar o *Tantum ergo* (II.11.). Um grupo mais restrito era nomeado pelo Apontador, com o parecer do Regente mais antigo, para ir à Festa do Desagravo do Santíssimo Sacramento em Odivelas a 11 de Maio e à Festa de São João na Igreja de São Roque a 24 de Junho (Cap. II.12.). Davam também assistência a numerosas cerimónias devocionais como Novenas e Trezenas ou no *Lausperenne*.

A disciplina é a questão dominante dos *Estatutos*. As multas por faltas e atrasos estavam cuidadosamente regulamentadas, estabelecem-se normas precisas de conduta para a entrada no Coro, em relação ao vestuário e à organização do canto (“registando o capelão que estiver à Estante nos livros o que se deve cantar, bem como os *Rectori Chori*; e os Regentes e Substitutos devem examinar se está tudo bem registado”). Insiste-se também no comportamento e na maneira de estar. Advertências relativas à passagem de tabaco, livros ou recados de mão em mão ou às conversas entre elementos do coro levam a crer que estes comportamentos ocorriam com frequência:

III. 1. (...) Fazendo pois os Capellães no Coro o officio de Anjos, devem também parecer Angélicos em suas acções, ao menos no lugar, e no tempo em que celebrão os Officios Divinos. Por esta razão devem evitar com cuidado os defeitos, que produz o detestável vicio da preguiça, a qual se dá a conhecer por um tédio, e repugnancia aos exercicios do Coro, donde procedem as faltas de residencia; a precipitação das Cantorias; o não cantar (podendo); as conversas, e outras acções *assás* repreensíveis.

III. 7. (...) Nenhum [capelão cantor] mandará avisos, nem fará passar caixas de tabaco de huma para outra parte do Coro, nem cousa alguma, que não pertença ao mesmo Coro.

III. 8. Assistirão todos no Coro com a devida decencia, não movendo a cabeça, e os olhos com frequencia, e desenvoltura de huma para outra parte, não conversando nem lendo cartas, livros ou outros escritos, que possam perturbar a devoção dos que cantam. (...)

Para cada turma havia um Apontador e um Substituto que zelavam pela aplicação das multas no caso de não se cumprirem os Estatutos, sendo a listagem das tarefas desses elementos fixada no Capítulo VI (*Dos Apontadores e suas obrigações*). No no Capítulo VII (*Dos pontos, e de sua aplicação*) apresenta-se a tabela dos pontos descontados (no valor de 30 réis cada um) por incumprimento das obrigações. As faltas cometidas contra a disciplina coral, incluindo questões relativas ao desempenho musical, eram penalizadas com um ponto.

As indicações de índole musical encontram-se sobretudo nos Capítulos II, III e IV, respectivamente dedicados às “obrigações pessoais”, à “disciplina que no Coro se deve guardar” e aos “Regentes e suas obrigações”. O facto destas serem mais precisas e detalhadas do que as que constam das *Constituições p^a governo do Coro dos Muzicos da Cappella Real e Patriarchal* pode causar alguma estranheza. No entanto, a justificação pode estar no facto deste tipo de directrizes serem mais evidentes para os cantores profissionais do que para os capelães cantores, na sua maioria eclesiásticos com uma formação musical menos especializada. A disparidade de competências vocais num grupo tão amplo está implícita em várias orientações, que tinham em vista a obtenção de um resultado sonoro o mais homogéneo e equilibrado possível. O rigor, a sobriedade, a eficácia do trabalho de conjunto e a clareza do texto entoado são preocupações dominantes, conforme se pode comprovar através dos seguintes excertos dos *Estatutos*:

II. 2. “Deve cada hum cantar em voz competente, e que seja ouvida pelos Companheiros, que juntamente cantão, não esforçando a voz de forte, que a estrague, nem diminuido-a de sorte, que não ajude o Coro.”

II. 9. São obrigados a irem cantar no Coreto dos Musicos as Matinas, e Tercias do costume, segundo forem nomeados na Pauta, que para este fim se fizer; e não poderão substituir outros em seu lugar sem aprovação do Regente mais antigo, para que não succeda irem as vozes menores substituir as maiores, e ficar o Coro defraudado.

III. 10. Como a melhor harmonia do canto nasce da união das vozes, que identificadas entre si fazem huma agradável consonancia, he mui conveniente, que as mesmas vozes estejam juntas, assim para effeito de se não desunirem, como também para melhor se ajudarem (...) Devem concordar no tom e andamento das Cantorias, não as atrasando, ou adiantando por próprio capricho.

III. 12. E porque a maior parte das Cantorias consiste na Psalmódia, terão os Capellães o mais vigilante cuidado em psalmejar com a possível perfeição, observando escrupulosamente não só a pronuncia das palavras, e o andamento dos diferentes ritos, mas também acautelando-se em não principiar o ramo do Salmo, sem que o outro esteja acabado. (...)

III. 13. Os Capellães se absterão de prolongar, e demorar a voz na última vogal da pausa, ou de qualquer Cantoria, por mais tempo do que deve ser, acabando todos igualmente, e uniformemente; porque o contrário he hum defeito que escandaliza os ouvidos, e que os Regentes não devem consentir, como oposto à perfeição do Coro.

No Cap. IV (*Dos Regentes e suas obrigações*) justifica-se a importância e a necessidade de haver um Regente principal, que deveria ser o Capelão mais antigo e ter “a seu cuidado toda a economia do Coro em maneira de cantar” (Cap. IV.1.). O segundo Regente, responsável pela segunda turma, devia “submeter-se” ao mais antigo, bem como todos os Capellães. Descontava-se um ponto pela desobediência aos Regentes e três pontos pelo não cumprimento de uma obrigação de Pauta. Faltas de respeito ou insultos eram penalizados com a multa de 2400 réis (Cap. II. 13.).

O Regente mais antigo era apenas responsável perante o Rei e o Patriarca “sobre o andamento das Cantorias, e o governo económico das obrigações dos Capellães” (IV.5.). Devia ainda cuidar que houvesse igualdade de vozes em ambas as turmas, o que implicava não só a qualidade tímbrica mas também a perfeição da afinação:

IV. 6. Quando algum Capellão errar, ou desafinar frequentemente, o Regente nomeará outro idóneo, para que lhe substitua a obrigação à sua própria custa, não havendo quem se ofereça para o substituir de graça; e esta substituição durará em quanto não constar ao Regente, que está mais bem instruído.

Perante o peso destas obrigações, existia um cuidado especial com a formação dos Regentes, de modo a que exercessem o cargo com o máximo rigor:

“A Rainha minha Senhora foi servida nomear para os lugares de Capellães que se acham vagos na Basílica Patriarcal aos Pes. Jozé da Costa de Almeida, João Barata, Jozé Tavares, João Baptista da Cunha e Manuel G[onçalv]es; com a declaração de que o dito Pe. Jozé Tavares hade servir o Coro da Igreja de N. Sra. da Ajuda e os outros em o da sobredita Basílica com a obrigação de frequentarem nas tardes dos dias livres, a Aula de canto fermo para que o Pe. Manuel Gonçalves no tempo de seis meses os aperfeiçoe na

Regencia do mesmo Coro, dando parte no fim de cada mez ao seu Apontador para os multar por esta falta nas Horas de Vésperas e Completas (...) 23 de Janeiro de 1780.”¹¹⁶

Ao Regente cabia também fazer a Pauta dos Capelães Cantores que iam cantar Matinas no Coreto dos Muzicos, nomeando cada uma das turmas alternadamente. No caso das Matinas deviam ser 20. Para as Horas Terça e Nona, quando celebradas pelo Patriarca, o número era de 12 capelães por turno (IV. 12 e 13). As escolhas deviam ser escrupulosamente cumpridas: “E não consentirá [o Regente] que algum Capellão, que tenha voz superior, mande substituir o seu lugar, por outro, que tenha voz inferior; salvo estando impedido para cantar. Se algum fizer o contrário, perderá, além do lucro das Matinas, doze pontos.”

Em 1761 o número de Capelães Cantores designados para cantar a Hora Terça com os Italianos nas “funções” celebradas pelo Patriarca era de apenas oito (recebendo 480 réis cada um)¹¹⁷, tendo aumentado posteriormente com vista ao maior brilho das cerimónias. Em relação às Matinas, dos 12 capelães habituais antes de 1776, passou-se depois a 18 antes de se chegar aos 20 previstos pelos Estatutos. As mudanças eram habitualmente acompanhadas por normas relativas às substituições e penalizações no caso de as regras não serem cumpridas:

“Sendo presente a S. Majestade determinar-se no anno de 1776, que somente doze cappelães da Sacro Santa Basílica Patriarcal fossem ajudar a psalmejar os Cantores Italianos nas Matinas, que annualmente se cantão em a Cappella da Sta Igreja de Lisboa, quando antigamente lhes davam auxílio de cantochão todos os cappelaes regentes; seguindo-se da última reforma, cantarem-se as Matinas do Natal e Conceção, Tríduo da Semana Santa e Comemoração dos Defuntos com menor solemnidade do que se cantão as Matinas em outro qualquer dia. E como esta notável diminuição de cantores se tem feito muito reparável nestas funções, por se opor à perfeição do culto Divino, Sua Majestade se dignou mandar acrescentar ao numero dos doze cappellaens mais seis que por todos hão de ser dezoito cantores, que o Prioste há-de nomear dos que fazem semana de regencia para hirem ajudar no canto fermo aos Cantores Italianos em o coro da mesma

¹¹⁶ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Avisos, Cx. 59.

¹¹⁷ *P-Lant*, Patriarcal, Igreja e Fábrica, Maço 5, N°199: “De mandado de Sua Magestade intimou D. Lucas que nos dias em que Sua Eminência celebrasse Missa oito cantores ajudassem os Italianos a cantar Tercia e que a estes se desse a cada hum 480. Vossas excelências assim hajam por bem para satisfazer os ditos cantores.

Lx 9 de Março de 1761
O Pe. Matheus Simões”

Capella; sem que algum dos nomeados por turno possa intrometer, e deixar outro companheiro em seu lugar.

E se algum dos referidos capellaens faltar e for cantar a outra igreja sem preceder o Beneplácido de Sua Majestade será multado em mil e duzentos reis, que se haode distribuir somente pelos capellaens que sofrerão o trabalho das Matinas.

No caso que algum dos nomeados não possa cantar por moléstia, o mesmo Prioste nomeará outro em que se conheça igual corpo de voz, ouvindo sempre o primeiro Regente da Basilica. Por este trabalho e vigilâncias, e também por fazer a Pauta e Folha hade o dito Prioste levar e receber a propina de mil e duzentos reis, como qualquer cappellão na mesma forma que antigamente se praticava com o seu antecessor..

O que por ordem do memso Senhor ponho na presença de Vossa Excelência para que o mande logo executar.

Lisboa, 25 de Abril de 1778

Exmo. Rev. Sr. Principal

D. Thomas de Almeida”¹¹⁸

A título de exemplo, apresentamos a lista de despesas com os Capelães Cantores relativas à Semana Santa de 1776:

P-Lant, Patriarcal, Igreja e Fábrica, Maço 18 (1778-1779), nº 251

Rol da despeza que se fez na Semana Santa com os Pes. Capellaes, Confessores e Sacristas da Santa Igreja Patriarcal e Capella da Ajuda em o mes de Abril de 1776

A hum Pe. Capellao que foy cantar a Paixão e Domingo de Ramos – 2\$400

Cincoenta e nove Pes. Capellaens que assitiram às Matinas na Quarta-feira de Trevas a mil e duzentos cada hum - 70\$800

Cincoenta e nove dos ditos que asestiram as Matinas na quinta feira a mil e duzentos cada hum emporta – 70\$800

Outo dos ditos Pes. que cantaram no Coro dos Italianos a hora de Noa na quinta feira Santa a quatrocentos e outenta – 3\$840

Cincoenta e nove dos ditos Padres que cantarão e asestiram as Matinas na Sexta-feira Santa a mil e duzentos cada hum – 70\$800

Cento e quarenta e tres horas que se fizeram na assitencia do Santíssimo na quinta e sexta feira Santa a duzentos reis cada hora – 28\$600

Aos ditos Pes. que a Igreja costuma dar pelos vilancicos – 12\$000

Aos Sacristas pelos custos do trono de quinta e sexta feira – 20\$000

Total: 279\$240

Lisboa, 12 de Abril de 1776

O Prioste da Sta. Igreja Patriarcal

O Pe. Jozé Pedro Gonçalves

¹¹⁸ *P-Lant, Patriarcal, Igreja e Fábrica, Maço 18 (1778-1779), nº 248.*

Nesta lista ficam bem claras as diferenças de pagamento individuais no caso das Matinas (1200\$000) e das Horas Menores (480 pela Nona). A assistência ao Santíssimo Sacramento era remunerada com 200 réis à hora e o canto da Paixão no Domingo de Ramos com 2\$400. O pagamento de “vilancicos” neste contexto causa perplexidade uma vez que o género tinha caído há várias décadas em desuso. No entanto, o mais provável é esta ser apenas uma expressão que subsistiu e que diz respeito ao pagamento de uma gratificação enquadrada na quadra festiva da Páscoa. Seria talvez o paralelo do que se pagava “a título de amêndoas” na mesma época a alguns dos instrumentistas da Orquestra da Real Câmara, que participavam nos Ofícios da Semana Santa¹¹⁹. O número de 59 capelães corresponde à totalidade das participações nos vários dias, conforme se explica num documento anexo à lista reproduzida acima. Dele se deduz também que o canto da Paixão era normalmente atribuído a um “cantor músico” e não a um capelão cantor¹²⁰.

Nos inícios do século XIX os valores pagos aos Capelães Cantores pelas Matinas permanecem os mesmos, mas o preço por hora de assistência ao Santíssimo Sacramento subiu substancialmente, passando para 800 réis:

¹¹⁹ Ver por exemplo, *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3132 (1784) e Cx. 3153 (1789): “Aos dous Violloncelos Fernando Biencardi e João Baptista André que vierão tocar à Capella da Ajuda em Sexta-feira da Paixão, a título de amêndoas, a 6\$400 cada hum – 12\$800.”

¹²⁰ *P-Lant*, Patriarcal, Igreja e Fábrica, Maço 18, N° 252:

“Exmos e Revmos Srs.,

Os Capellâens que foram ocupados nas Matinas dos tres dias da Semana Santa conforme a praxe da Sta. Igreja de Lisboa e determinação de Sua Majestade são todos aqueles que se acharem na dita igreja nas tres tardes de Matinas, dos quaes na primeira tarde foram cantar ao Coro daquela dezasseis; na segunda tarde foram quinze e na terceira tarde foram outros quinze. Todos elles se devidiram em tres turmas por não caberem juntos no Coro, e porque também se incluem no dito rol sete Cappellaens assistentes na Capela da Ajuda, e outro sim mais cinco que foram para casa de Estevam Pinto, que por ordem de Sua Majestade se acham como presentes. Huns e outros com o lugar de Prioste completam o número de cinquenta e nove que apresento a V. Exas. os quaes todos vencem as tres tardes como estavam presentes na dita Igreja por determinação de S. Magestade participada ao Beneficiado Victorino Carlos Martins de Britto, que me determinou a dita divizam das turmas. Neste número não entram os capellaens que faltaram, nem os que estiveram doentes o que mais claramente consta do rol incluso.

O Cappellão que foi cantar a Paixam em lugar do cantor muzico no Domingo de Ramos, venceu dous mil e quatrocentos, por ordem de Sua Eminencia já determinada em semelhante ocaziam há dous annos he o que posso informar a V. Exas. mandaram o que forem servidos.

Lisboa, 3 de Maio de 1776

O Prioste da Igreja Patriarcal

O Pe. Jozé Pedro Gonçalves”

P-Lf AII

Rol das despesas do mez de Abril de 1805

Matinas de 5ª feira Santa 28 capelaens a 1200	33\$600
Matinas de 6ª feira Santa 24 capelaens a 1200	28\$800
Matinas de Sabado Santo 27 capelaens a 1200	32\$400
Horas 22 a 800 rs. cada hua em 5ª feira Santa	17\$600
Cotos	20\$000
Despezas de quem levou o sirio Paschal nesta Sta Igreja de Queluz	3\$200
Velhancicos	12\$000
Procição da Laude	7\$200

	154\$800

João António do Valle

Rol das despesas do mez de Dezembro de 1805

Lausperenne da primeira Dominga do Advento	
48 horas e meia a 800 cada hora	38\$800
Matinas da Conceição 26 Capelaens a 1200 cada hu	31\$200
Procissão do Sr. Rei D. João IV	7\$200
Matinas do Natal 25 Capelaens a 1200	30\$000
Missa d'Alva	4\$000
Velhancicos em dia de Natal	22\$000

	133\$200

João António do Valle

As múltiplas obrigações dos capelães cantores eram aliviadas com vários dias de pausa para além das semanas livres, decorrentes da actuação em turmas distintas. Tal como os dignitários eclesiásticos tinham direito a vários “Dias de Recreação” ou de “Estatuto” (“quarenta manhã e quarenta tardes”), ainda que objecto de uma regulamentação estreita de modo a não prejudicar o bom funcionamento do coro. Se pensarmos que os dignitários eclesiásticos das primeiras hierarquias tinham direito a 90 dias de Estatuto por ano, para além das semanas livres, a diferença é considerável, marcando de forma vincada as diferenças de estatuto ¹²¹.

Cap. V. Dos Dias de Recreação, a que chamam Estatuto

1. Tendo mostrado a experiência, que o trabalho continuado enfastia, cança, e desanima, ainda aos mais valentes e robustos, e não se duvidando serem laboriosos os exercicios do

¹²¹ Sobre as obrigações e regalias das dignidades eclesiásticas ver os já citados *Estatutos da Santa Basilica Patriarcal de Lisboa*, Na Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1781 (reproduzidos na íntegra no ANEXO A.1.).

Coro da Basílica da Santa Igreja Patriarcal: Sua Majestade se dignou conceder a cada hum dos Capellães, além das semanas livres, quarenta manhãs, e quarenta tardes, a que chamão dias de Estatuto, para que descançados continuem depois com mais promptidão, fervor, e zelo nos exercícios do mesmo Coro.

Os Capelães Cantores tinham também a possibilidade de se recolher uma vez por ano para fazer exercícios espirituais em qualquer casa religiosa durante oito ou dez dias, participando aos Apontadores e apresentando certidão. Em caso de falecimento de pais, avós, irmãos ou cunhados beneficiavam de oito dias livres. As faltas por motivo de doença deviam ser justificadas com juramento e apresentação de atestado e comunicadas ao Apontador e ao Regente, procedimento comum aos cantores profissionais e aos dignitários eclesiásticos.

2.5. Organistas

Tal como o número de cantores, também a quantidade de organistas ao serviço da Patriarcal e da Capela Real na segunda metade do século XVIII impressiona pelas dimensões. Nas suas *Osservazioni Correlative alla Reale e Patriarcal Cappella di Lisbona* (1788), D. Gasparo Mariani apresenta uma lista de catorze organistas, dos quais sete exerciam funções na Capela Real da Ajuda (João de Sousa Vasconcelos, João Cordeiro da Silva, João Piccina, Joaquim Pereira Cardote, João Pedro da Matta, António da Silva Gomes e Oliveira e Francisco Torriani) e outros sete na Patriarcal, sediada na Igreja de São Vicente de Fora (Valentim Rodrigues da Costa, Gianbattista Biancardi, Jerónimo Francisco de Lima, José Álvares Mosca, José do Espírito Santo Oliveira, Marcos António Portugal e José António de Figueiredo) ¹²².

Todavia, é provável que em 1788, o ano mencionado pelo tenor bolonhês nos seus apontamentos, apenas doze tivessem uma actividade regular no âmbito da música religiosa, uma vez que o Pe. Valentim Rodrigues da Costa se encontrava aposentado desde 1784 e Giovanni Piccina (ou João Pessina) trabalhava sobretudo como cravista da Orquestra da Real Câmara, constando inclusivamente da Folhas de Ordenados dos restantes instrumentistas ¹²³ e não da contabilidade da Patriarcal.

Foi depois do Terramoto de 1755 que o número de organistas sofreu um considerável incremento, processo que inicialmente esteve associado ao facto de a Patriarcal e da Capela Real terem passado a ocupar instalações distintas, obrigando ao desdobramento dos músicos. Da lista de despesas da Patriarcal de 1754, publicada por João Baptista de Castro (1763: 189-192), constam quatro organistas, um número que passa para o dobro dez anos depois. Entre 1775 e a partida da corte para o Brasil em 1807 a quantidade de organistas assalariados anualmente oscilou entre os 10 e os 12 como se

¹²² D. Gasparo Mariani escreve os nomes em italiano, incluindo os dos músicos portugueses mas sendo todos organistas facilmente identificáveis usam-se aqui os nomes originais em português.

¹²³ Os Livros e Folhas de Pagamento aos instrumentistas da Orquestra da Real Câmara encontram-se no Arquivo Histórico do Tribunal de Contas (fundo do Erário Régio), tendo sido trabalhados por Joseph Scherpereel (1985) no seu livro sobre a referida orquestra (*Op. Cit.*). João Pessina e Mathias Bostem surgem regularmente neste registos, o que atesta o seu vínculo à orquestra. Alguns dos restantes organistas da Capela Real e da Patriarcal, principalmente os que eram também compositores de música profana, dirigiam por vezes ao cravo as suas obras (sobretudo João Cordeiro da Silva, Jerónimo Francisco de Lima ou Marcos Portugal, entre outros), conforme se deduz de algumas convocatórias do Arquivo da Casa Real, mas não eram considerados membros permanentes da orquestra.

pode comprovar através dos Livros de Mesadas da Patriarcal. Quando a Patriarcal se reuniu novamente à Capela Real em 1792, no templo ampliado da Ajuda, manteve-se esta média, já que no ano seguinte havia 11 efectivos e um aposentado. Deste conjunto, há porém um elemento que não se encontrava em exercício (Marcos Portugal, ausente entre 1792 e 1800 por ter viajado para Itália), ainda que continuasse a usufruir do pagamento. Doze organistas é também a quantidade apresentada pelo *Mappa dos Ministros e Mansionarios que entrarão a servir a Real Cappella, e Sta. Igreja Patriarcal de Lisboa* em 1797 transcrito por Manuel Teixeira de Torres no *Compêndio do Código da Santa Igreja Patriarcal*.

Apesar da quantidade de cerimónias litúrgicas que exigiam música polifónica em *stile pieno* ou *concertato* ser muito numerosa, de grande parte do cantochão ser acompanhado ao órgão e deste instrumento ser também usado nas procissões e nas múltiplas cerimónias devocionais que se celebravam ao longo do ano litúrgico, nenhum dos organistas trabalhava a tempo inteiro nessa qualidade, acumulando o cargo com tarefas como a composição, o ensino ou o exercício de funções eclesiásticas.

O serviço dos organistas era rotativo, cabendo uma semana para cada um no que diz respeito aos serviços quotidianos. Nas festas e eventos mais solenes a selecção era feita em função do talento individual ou do repertório interpretado, tal como acontecia com os cantores. Podiam também ser destacados para dar apoio noutras Capelas Reais (Queluz, Salvaterra, Mafra, etc.) quando a corte se ausentava de Lisboa ¹²⁴ ou para actuar em cerimónias musicais nas várias igrejas e conventos com patrocínio real.

¹²⁴ O requerimento de André Cipriano Marra que reproduzimos de seguida é ilustrativo da designação pelos Inspectores para serviços em Mafra e Queluz: “Diz André Cipriano Marra, organista da Santa Igreja Patriarcal, Filho legítimo de André Marra, primeiro Rebeca da Real Camara de Sua Majestade, em cujo exercício teve a honra de servir cinquenta e dous annos, com zelo, préstimo e honra, satisfazendo com exactidão, não só o lugar que ocupou, mas também fazendo serviços extraordinários de que foi incumbido, para o bom regulamento da orquestra, contemplando sempre a boa economia da Real Fazenda: e o Suplicante tem a honra de servir V. Majestade há quarenta e três annos, desempenhando constantemente o seu lugar sem atté agora ter a minima falta na sua obrigação, não se negando a trabalho algum para que fosse chamado pellos seus Inspectores, como para a Real Basílica de Mafra, e igualmente para a Real Capela de Queluz, o que tudo tem desempenhado com prompta vontade, e que pode atestar se necessário for, estes os motivos porque o Suplicante recorre à Benigna Piedade de V. Majestade, para que em atenção aos bons serviços de seu Pay, como aos do Supplicante, se digne por sua Real Clemência, despachar a sua Mulher Marianna do Carmo, pella Folha da Santa Igreja Patriarcal, com o que for do agrado de V. Majestade, com suprevivencia para sua filha, Maria Pagaá Marra (...)
Por aviso expedido pella Secretaria de Estado dos Negócios da Justiça em data de 19 de Dezembro de 1823” *P-Lant, Patriarcal Igreja e Fábrica-Consultas, Cx. 65.*

Em determinadas cerimónias eram necessários dois organistas: um para apoiar o cantochão executado pelos Capelães Cantores ou “Coro de Baixo” (para o que se podia usar um órgão positivo) e outro para acompanhar o repertório polifónico e concertante a cargo do Coro dos Músicos (ou Coro dos Italianos). Ainda que a maior parte das cerimónias litúrgicas pudesse contemplar peças organísticas a solo e mesmo a improvisação — relatos da época como os testemunhos dos viajantes estrangeiros ou os manuais e cerimoniais litúrgicos dão-nos vários indícios desta prática — a intervenção dos organistas centrava-se no acompanhamento harmonizado do cantochão ao gosto da época e na realização do baixo contínuo das obras vocais em *stile concertato*.

Não faltava, portanto, trabalho aos organistas, mas a organização interna da Patriarcal e da Capela Real da Ajuda tinha em vista as prestações em *part time*, conforme nos conta D. Gasparo Mariani (1788: 39):

“I Signori Organisti pure come membri dell’ istessa Cappella, e dell’ istesso Coro hanno fra I musici cantori il suo luogo. Questi Signori sonno 7 di numero; nesuno di coro hanno punto, hanno molto poco onorario, o sia stipendio (inqualità di semplici organisti) attendendo ^a tutti ^ [che] di ieri al di d’oggi tanto incariti: vero é però, chi non arrivano bene ad avere undici settimane all’anno di fatica; il resto del tempo è p. coro sempre libero.”

Em comparação com os cantores de primeiro estatuto, os organistas recebiam honorários bastante reduzidos mesmo nos casos em que estes contemplavam a “obrigação” de compôr música além da sua execução. A partir dos inícios da década de 1760 o salário habitual era de 12\$500 por mês para os organistas que eram simplesmente intérpretes e de 16\$666 para os que tinham funções de compositores da Patriarcal (ou da Capela Real), valores que se mantêm até aos inícios do século XIX. Note-se que antes da actualização de ordenados dos anos 60, os organistas ganhavam apenas 10\$833 mensais. É esse o valor que consta da já mencionada lista de despesas da Patriarcal de 1754 (Castro 1763: 189-192), que atribui aos quatro organistas um total de 520\$000 por ano (ou seja, 130\$000 por ano para cada um e 10\$833 por mês). Era também este o vencimento de João de Sousa Vasconcelos antes de ser aumentado (“com funções de compositor”) em 1763 e do Pe. Felix Gomes (aumentado em 1764). Ao contrário dos

restantes organistas, o Pe. José Gomes Veloso continuava a ganhar 10\$833 em 1776, mas é possível que já estivesse aposentado nesta data.

Tal como os cantores italianos e portugueses, os organistas deviam apresentar-se nas cerimónias da Capela Real e da Patriarcal em em trajes eclesiásticos, mesmo que fossem leigos. Quando entravam ao serviço recebiam uma “loba de seda roxa, com Canhões, e mostras de setim encarnado, e Capa comprida de seda preta”, bem como “duas Sobrepelizes com renda da terra” (Torres 1796: 153). Um documento do Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa enumera as despesas com os vestuário dos músicos, capelães cantores e organistas entre 1758 e 1800, constituindo também um auxiliar importante para a verificação de datas de entrada ao serviço ¹²⁵.

Devido à escassez de documentação do período anterior e imediatamente posterior ao Terramoto é difícil saber com exactidão quem eram todos os organistas antes da década de 1760. Entre os mais importantes encontra-se António Teixeira (1707-1774), um dos mais talentosos compositores da primeira metade do século XVIII e um dos bolseiros a quem D. João V financiou os estudos em Roma. De regresso a Lisboa, Teixeira tornou-se Capelão Cantor da Patriarcal e foi nomeado Examinador de Cantochão de todo o Patriarcado em 11 de Junho de 1728. Não se sabe se ocupou de imediato o lugar de organista da Patriarcal ou se o assumiu anos mais tarde. O cargo de organista consta porém de várias fontes posteriores a 1755, incluindo os Livros de Mesadas da Patriarcal (onde o ordenado de 16\$666 leva a crer que tinha também funções oficiais de compositor), bem como a certidão de óbito:

“Aos vinte dias do Mez de Novembro de mil setecentos e setenta e quatro faleceu o P. António Teixeira, clérigo subdiácono com mais de sessenta anos de idade, natural desta cidade de Lisboa e filho de Manuel Teixeira e sua mulher Vicencia Maria, organista desta Santa Igreja Patriarcal. Morreo sem sacramentos. Não fez Testamento. Foi a enterrar na Freguesia de Santa Isabel desta cidade de que fez este assento que assinei. Patriarcal de Lisboa era *ut supra* – o Coadjutor Patrício Martins” ¹²⁶.

¹²⁵ P-Lf, CIII 20, *Documentos de despesas com confessores, mestres de cerimónias, vestiário de Sua Ema., músicos, capelães cantores, organistas, etc.* 17 cadernos (1758-1800).

¹²⁶ A cópia da certidão de óbito consta de um processo que se guarda na Torre do Tombo (Patriarcal - Igreja e Fábrica, Maço 19, Nº 373) na sequência de um requerimento feito por Domingos Teixeira, sobrinho e herdeiro de António Teixeira, reclamando o último ordenado que o tio não chegou a receber. Durante algum tempo considerou-se na musicologia portuguesa a hipótese de terem existido dois músicos de nome António Teixeira por se considerarem demasiado tardias as referências posteriores ao Terramoto. Sendo a filiação que consta da certidão de óbito a mesma que é fornecida por Barbosa de Machado na

Francisco António de Almeida, outro importante compositor (também ele bolseiro em Roma no tempo de D. João V), teria também sido organista da Patriarcal até à data da catástrofe de 1755, onde muito provavelmente perdeu a vida. Nos seu apontamentos para o *Dicionário Biográficos de Músicos Portugueses* o violinista da Real Câmara Jozé Mazza identifica-o como “organista da Patriarcal e famoso compositor” (Alegria 1944/45: 23).

Uma referência ocasional na documentação da Patriarcal depositada na Torre do Tombo revela-nos o nome de outro organista ao serviço da Patriarcal nesta época, o Pe. Manuel Soares:

“Recebi do Rev. pe. Matheus Simoens, Thesoureiro dos gastos miúdos catorze mil e quatrocentos reis para Compra de cinco Livros de Música usados ao Pe. Manoel Soares, organista desta Santa Igreja que he falecido; e os ditos Livros foram para o Seminário para uso dos Seminaristas. Hum dos taes Livros que he de Magnificats se mandou comprar para uso da Santa Igreja.

Lisboa, 3 de Outubro de 1756

Pe. Jozé Lopes”¹²⁷

O primeiro elenco organizado de organistas conhecido actualmente, com data posterior ao Terramoto, faz parte da lista de músicos que participaram nas festas de Baptizado de D. José, Príncipe da Beira (filho primogénito dos futuros monarcas D. Maria I e D. Pedro III) em 1761¹²⁸. Nela figuram os nomes de António Teixeira, António Cordeiro [provavelmente tratava-se de João Cordeiro da Silva] e dos Padres José Gomes Veloso, Valentim da Costa e Félix Gomes. Todos eles constam dos Livros de Mesadas da Patriarcal, cuja colecção sobrevivente, à guarda da Torre do Tombo, se inicia em 1769.

Nos primeiros volumes desta série, os nomes dos organistas aparecem misturados com os dos Mestres do Seminário e alguns outros músicos, o que dificulta um pouco a sua identificação. Só a partir de meados da década de 1770 os livros passam a incluir uma

Biblioteca Lusitana (Nery 1984: 229) não há dúvidas de que se trata do mesmo compositor, conhecido actualmente como o autor do monumental *Te Deum* a 20 vozes cantado em 1724 na Igreja de São Roque ou da música para as óperas de António José da Silva, o Judeu.

¹²⁷ *P-Lant*, Patriarcal - Igreja e Fábrica, Maço 1, nº251.

¹²⁸ *Relação dos Ministros da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa a quem S. Mag. Fidelissima por sua Real Grandeza mandou dar perpina pela ocasião do Baptismo do Serenissimo Príncipe da Beira no dia 28 de Agosto de 1761 como consta dos nove róis juntos. P-Lant*, Casa Real, Cx.3584 (1756-1859). Manuel Carlos de Brito (1989: 35-36) foi o primeiro a publicar parte desta lista na sua tese de doutoramento sobre a Ópera em Portugal no século XVIII mas omitiu os organistas.

secção delimitada intitulada “Organistas”. Com base nesta documentação e em fontes históricas complementares (das quais se destacam os Avisos Régios existentes na Torre do Tombo e no Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa) foi possível obter uma perspectiva bastante completa dos organistas ao serviço da Patriarcal e da Capela Real e da evolução das suas carreiras ao nível da remuneração. Vários destes músicos eram também “Compositores da Patriarcal”, nomeados oficialmente pelo Rei ou pela Rainha, o que se reflecte no ordenado. Outros, como Jerónimo Francisco de Lima e mais tarde Marcos Portugal, eram Mestres do Seminário. Na ausência de outra indicação, os valores dos ordenados apresentados no Quadro seguinte correspondem aos pagamentos da Patriarcal, aos quais eram adicionados em casos especiais vencimentos extra (na maioria dos casos 42\$500 por trimestre) pagos pelo Real Bolsinho, contemplando as funções de organista e compositor. É o caso de João de Sousa Vasconcelos e Britto, João Cordeiro da Silva, Joaquim Pereira Cardote, João Pedro da Matta, José do Espírito Santo Oliveira e Jerónimo Francisco de Lima.

Organistas da Patriarcal e da capela Real da Ajuda entre 1755 e 1807

NOME	Instituição	Ent. ao serviço/ Venc.	Ordenados nos anos seguintes	Outras Funções	Obs.
António Teixeira (1707-1774)	Patriarcal	1728?	1769-16\$666	Compositor	- 1761, Baptizado P.B.
Pe. José Gomes Veloso (1706-1779)	Patriarcal	?	1769-10\$833 1776-10\$833	Capelão, Mestre de Música da Rainha e S.S.A.A. ¹²⁹	- 1761, Baptizado P.B.
Pe. Valentim Rodrigues da Costa (Fl. 1797)	Patriarcal	?	1769-12\$500 1776-12\$500		- 1761, Baptizado P.B.. GM 1788 -Aposentado em 1784 [ou antes?] c/ 12\$500

¹²⁹ Várias fontes atestam que o Pe. José Gomes Veloso exerceu também a função de professor de música da família real, por exemplo *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3143. Ver transcrição no Cap. II.2.2.

Pe. Félix Gomes (Fl. 1787)	Patriarcal	?	[1763-8\$300?] 1764-mais 50\$000 por ano 1769-12\$500 1784-12\$500		-1761, Baptizado P.B.
João de Sousa Vasconcelos e Brito (1723-1799)	Capela Real da Ajuda	1759 ? 10\$000	[1762 -10\$833] 1763-Aum. de 70\$000 por ano com "obrigação de Comp." ficando com 200\$000 ano, ou seja 16\$000 por mês 1769-16\$666 1793-16\$666 * Mais 42\$500 por trimestre pago pelo Real Bolsinho (desde 1776?)	"Com obrigação de Compositor" (desde 1763)	-1761, Baptizado P.B. GM-1788
João Cordeiro da Silva (c. 1735-1808?)	Capela Real da Ajuda	1759 10\$000	[1762 -10\$833] 1763- Aum. 70\$000 por ano com "obrig. Comp." ficando com 200\$000 ano, 16\$000 por mês 1769-16\$666 1804-16\$666 * Mais 42\$500 por trimestre pago pelo Real Bolsinho (desde 1776?)	"Com obrigação de Compositor" (desde 1763)	-1761, Baptizado P.B. GM-1788
Giovanni Piccina	Capela Real da Ajuda	?	<i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3098, "Mesadas até fim de Junho" [1764]: 150\$00 Recebia pela Folha Inst. Real Câmara	Cravista da Real Câmara	GM-1788 ISC-1763s
João Baptista Biancardi	Patriarcal	1764 12\$500	1769-12\$500 1789-12\$500		GM-1788 -Aposent. 1797 ?
Jerónimo Francisco de Lima (1743-1822)	Patriarcal	1767 16\$666 (Org. e Comp.)	1767-Mais 130\$000 ano c/ Mestre Sem. além dos 200\$000 que já recebia 1769-27\$500 1770- mais 90\$000 por ano, ficando com 35\$000 por mês (inclui funções de org., MS e Comp.)	"Com obrigação de Compositor" (desde 1767) Mestre do Seminário	GM-1788

			* Mais 30\$000 por trimestre pago pelo Real Bolsinho (desde 1786?)		
Joaquim Pereira Cardote	Capela Real da Ajuda	1771 12\$500	1776-12\$500 1779-16\$666 “aum. tal c/ JCS e JSV” 1784-16\$666 1804-16\$666 * Mais 42\$500 por trimestre pago pelo Real Bolsinho (desde 1782?)	“C/ Obrig. Compositor” (desde 1779)	GM-1788
João Pedro da Matta	Capela Real da Ajuda	1775 12\$500	1776-12\$500 1804-12\$500 1807-Aum. 50\$000 por ano=16\$666 mês * Mais 22\$500 por trimestre pago pelo Real Bolsinho (desde 1786), 42\$500 depois de 1792		GM-1788
José Álvares Mosca	Patriarcal	1775 12\$500	1776-12\$500 1784-12\$500 1787-16\$666 1804-16\$666	“Com obrigação de Compositor” (desde 1787)	GM-1788
José do Espírito Santo e Oliveira (1755-1819)	Patriarcal	1775 12\$500	1776-12\$500 1784-12\$500 1787-16\$666 1789-16\$666 1795-Aum. 50\$000 por ano =20\$833 mês 1798-Aum. 50\$000 por ano = 25\$000 mes 1804-25\$000 Mais 42\$500 por trimestre pago pelo Real Bolsinho (desde 1802?)	“Com obrigação de Compositor” (desde 1787)	GM-1788
António da Silva Gomes e Oliveira	Capela Real da Ajuda	1780 12\$500	1784-12\$500 1787-16\$666 1804-16\$666	“Com obrigação de Compositor” (desde 1787)	GM-1788
Marcos António [Portugal] (1762-1830)	Patriarcal	1782 12\$500	1784-12\$500 1787-16\$666 1793-16\$666	“Com obrigação de Compositor”	GM-1788

				(desde 1787) Mestre do Seminário	
Francisco Torriani	Capela Real da Ajuda	1787 12\$500	1789-12\$500 1804-12\$500 1807-Aum. 50\$000 por ano=16\$666 mês		GM-1788
José António de Figueiredo	Patriarcal	1787 12\$500	1789-12\$500 1804-12\$500 1807-Aum. 50\$000 ano = 16\$666 mês		GM-1788
Simão Victorino Portugal	Patriarcal	1795 12\$500	1804-12\$500 1807-Aum. 50\$000 ano = 16\$666 mês		
André Cipriano Marra	Patriarcal	1798 12\$500	1804-12\$500 1807-Aum. 50\$000 ano = 16\$666 mês		

Fontes:

Livros de Mesadas da Patriarcal e Avisos Régios (*P-Lant*, Patriarcal, Igreja e Fábrica-Avisos e Repartição dos Contos e Cofre; *P-Lpa*-Avisos Régios).

Legenda:

1761, Baptizado P.B. – Organistas que participaram nas festas do Baptizado do Príncipe da Beira, D. José, em 1761.

GM 1788 – Lista compilada por D. Gasparo Mariani (ver Anexo A.4.).

Uma parte considerável dos organistas da Capela Real e da Patriarcal efectuou a sua formação no Seminário da Patriarcal, onde os instrumentos de tecla e a “arte de acompanhar” eram prioritários no plano de estudos. É o caso de João de Sousa Vasconcelos e Brito, Jerónimo Francisco de Lima (que depois viria a aperfeiçoar-se em Nápoles), João Pedro da Matta, Joaquim Pereira Cardote, José do Espírito Santo e Oliveira, José António de Figueiredo, Marcos Portugal, Simão Portugal e André Cipriano Marra. O nome de João de Sousa Vasconcelos não consta do Livro de Matrículas (cujos registos se iniciam apenas em 1756) mas sabemos através do seu processo de habilitação para a Ordem de Cristo ter feito estudos no Seminário da Patriarcal, passando depois, por ordem régia, a ensinar no Seminário de Vila Viçosa, donde regressou para assumir o lugar de organista da Capela Real¹³⁰. É possível que João Cordeiro da Silva também

¹³⁰ *P-Lant*, Habilitação da Ordem de Cristo, Letra J, Maço nº 18, Doc. nº 13: “O Beneficiado Nicolao Ribeyro Passo Vedro, Mestre de Solfa do Seminário da Patriarcal e nele morador, freguesia de Santa Isabel, de idade 37 anos (...) sabe que o justificante desde criança fora para o Seminário a aprender, e depois por ordem Régia passara para o de Vila Viçosa a ensinar, e quando dele veyo foy para Organista da Capela

tenha sido aluno do Seminário na primeira metade do século XVIII, mas para já desconhece-se qualquer documento comprovativo. Entre os organistas-compositores mais relevantes também não se sabe onde se formou António da Silva Gomes e Oliveira. No domínio da composição foi provavelmente aluno particular de David Perez uma vez que é identificado como “Virtuoso di musica Portoghese, sotto la scuola, e direzione del celebre Sig. Maestro Davidde Perez” no libreto da oratória *Gios, Re di Giudà* (1778).

Enquanto no caso dos cantores e dos instrumentistas da Orquestra da Real Câmara a contratação de profissionais estrangeiros foi uma prioridade quase constante, no que diz respeito aos organistas encontramos sobretudo portugueses. O facto explica-se em parte pelo tipo de ensino da música praticado em Portugal, já que o Seminário da Patriarcal não contemplava a aprendizagem de instrumentos que não fossem de tecla. Os dois únicos nomes de origem italiana (Biancardi e Torriani) pertenciam provavelmente a famílias de músicos transalpinos já activas em Portugal. Francisco Torriani era filho do tenor Luiz Torriani, contratado em 1766 para a Capela Real da Ajuda. A família Biancardi tinha pelo menos dois instrumentistas ao serviço da Orquestra da Real Câmara: o violinista e violetista Gianbaptista Biancardi (homónimo do organista, de quem seria filho¹³¹) e o violoncelista Fernando Biancardi.

Quando terminavam os estudos, os alunos do Seminário da Patriarcal nem sempre conseguiam aceder de imediato a um lugar de natureza musical na Patriarcal ou nas Capelas Reais. Nesse caso começavam normalmente por ter um emprego na Sacristia, transitando para outras funções (no caso de terem preparação para elas) quando houvesse vaga. Foi o que sucedeu, por exemplo, com o organista José Álvares Mosca:

“Por ordem ao Escrivão da Fazenda João António Pinto da Silva para tirar da folha a Joseph Alvares Mosca, que exercia o lugar de Sacrsita da Santa Igreja Patriachal; e a Joseph do Espirito Sancto, que exercia o lugar de ajudante dos mestres de música do Seminário da dita Sta. Igreja, não vencendo os ordenados que venciam respectivos às ditas ocupações; desde o primeiro do corrente em diante; por se acharem providos em organistas da mesma Sta Igreja desde o mesmo tempo: e também passe ordem ao Pe.

Real, em cujo exercicio ainda hoje está, e posto tenha ensinado algumas pessoas sempre foram distintas, e gratuitamente, sem que por isso lhe pagassem cousa alguma” (p. 10v-12).

¹³¹ Informação cedida pessoalmente por Joseph Scherpereel a partir da sua base de dados dos músicos pertencentes à Irmandade de Santa Cecília.

Thesoureiro Matheus Simões para lhes dar Lobas, capas e sobrepelizes do costume, na conformidade do aviso de Sua Eminência de 3 do corrente.

Lisboa, 9 de Dezembro de 1775

R.A?”¹³²

José do Espírito Santo e Oliveira, nomeado na mesma ocasião, distingue-se pelo facto de ser o organista que atingiu o vencimento mais elevado (com a excepção de Jerónimo Francisco de Lima, mas neste caso estava também incluído o posto de Mestre do Seminário). A partir dos anos 90 usufruiu de vários acréscimos de salário, ficando a ganhar 25\$000 a partir de 1798. Começou por ser ajudante dos Mestres do Seminário, mas trocava as funções de professor nesta instituição pela de organista e compositor. No final da sua carreira ficou apenas vinculado à Capela Real de Queluz.

“Jozé do Espírito Santo Oliveira, organista da Santa Igreja Patriarcal em cujo Ministério se ocupa há 33 anos, portando-se sempre com o mais notável desempenho e com abalizado merecimento (...) foi despençado por S. A. R. do serviço da Santa Igreja Patriarcal ficando somente com exercicio na Capela de Queluz, porque estando este por maes de um ano enquanto S. Alteza residio em Mafra, Monsenhor Rebelo por quem S. A. tinha despençado esta graça, sempre disse fora a [...?], e que só quando houvesse função em Queluz seria a ella obrigado! E como Vas. Exas há pouco também fizeram a despença a Jozé Alvares [Mosca] com iguaes annos de serviço e daqueles parece-nos tem menor merecimento para se fazer digno da contemplação de V. Exas, que mandarão o que forem servidos.

Nossa Senhora da Ajuda, 2 de Setembro de 1808

O Ben. António Pedro Garcia da Cunha”¹³³

Os perfis dos organistas da Patriarcal e da Capela Real eram muito diversificados, incluindo desde eclesiásticos que dominavam o instrumento (como os vários Padres que exerceram o cargo nos anos 60) a alguns dos compositores mais destacados ao serviço da corte, passando por várias situações intermédias. Alguns destes nomes tiveram uma actividade importante no âmbito da música profana como autores de óperas e serenatas (como é o caso de António Teixeira, João Cordeiro da Silva, Jerónimo Francisco de Lima, António da Silva Gomes e Oliveira e Marcos Portugal), outros direccionaram a sua

¹³² *P-Lant*, Patriarcal - Igreja e Fábrica, Maço 16, nº 48.

¹³³ *P-Lant*, Patriarcal - Papéis Diversos, Maço 10, Caixa 243 (1744-1834), nº2.

actividade criativa para a música sacra (João de Sousa Vasconcelos, Joaquim Pereira Cardote, João Pedro da Matta, José Álvares Mosca, José do Espírito Santo e Oliveira).

Como era habitual na época não havia necessariamente uma especialização no órgão, mas sim um domínio mais generalizado dos vários instrumentos de tecla, incluindo o cravo, o clavicórdio e o pianoforte. Podemos encontrar indícios dessa versatilidade em várias fontes deste período, no que diz respeito a alguns dos organistas da Capela Real e da Patriarcal. João Pessina era cravista da Real Câmara, Cordeiro da Silva foi autor de diversas Sonatas e Minuetos para tecla e destinatário de um pianoforte comprado em 1771 pela Casa Real por 63\$560¹³⁴, João de Sousa Vasconcelos dava aulas particulares de cravo¹³⁵, José do Espírito Santo e Oliveira pôs um anúncio na *Gazeta de Lisboa* (9-1-1796) para a venda de “um Cravo Inglez de pennas de sinco oitavas e dous teclados e vários registos nas mãos direita e esquerda” e Simão Portugal tinha fama de ser um óptimo pianista¹³⁶.

São também conhecidos aspectos da actividade musical de Jerónimo Francisco de Lima no contexto doméstico, nomeadamente através do seu relacionamento próximo com William Beckford durante a sua estadia em Portugal em 1787. Lima visitava o escritor e viajante britânico quase diariamente, com frequência acompanhado pelo tenor da Capela Real Policarpo da Silva e pelo jovem aluno do Seminário da Patriarcal Gregório Franchi. Trazia-lhe árias suas para cantar, acompanhava-o ao cravo e ao pianoforte e foi responsável pela escolha e pela direcção de um conjunto de câmara de seis músicos que Beckford contratou para actuar regularmente nos salões e jardins da sua residência na Quinta do Ramalhão, em Sintra. O *Diário* de Beckford contém inúmeras alusões a Jerónimo Francisco de Lima, cujos dotes ao teclado serviam de apoio à interpretação de árias e cantatas de compositores italianos, da sua própria autoria e de outros portugueses como João de Sousa Carvalho, mas também de “seguidilhas” e, possivelmente, modinhas, género que Beckford muito apreciava.

¹³⁴ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3100.

¹³⁵ Várias testemunhas do processo de Habilitação para a Ordem de Cristo (ver referência na Nota 130) mencionam esse facto, acrescentando que não cobrava honorários por esse serviço. É o caso de António Luís de Abreu, Cavaleiro professo da Ordem de Cristo, que afirmou que Sousa Vasconcelos “deu lições de cravo à sua filha sem levar dinheiro”.

¹³⁶ No seu *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal* (1822: 219) Adrien Balbi refere-se a Simão Portugal como “trés-fort joueur de piano, sur lequel il est supérieur de beaucoup à son frère Marcos.”

“Jeronimo de Lima had waited our return, and played over a new air he had composed on purpose for me” (Beckford 1954: 96, 22-6-1787; NeryVE).

“I am getting into excellent order at Ramalhão, and shall soon be tolerably comfortable. Lima came from Lisbon to ask my pleasure concerning the band of musicians he is to bring down to me. I have settled to have six, and appointed them for the first of September. Music will sound delightfully in the echoing galleries and spacious terraces of Ramalhão” (Beckford 1954: 161-162, 17-8-1787; NeryVE).

[O Autor recebe como convidados para jantar o Senhor e a Senhora Staits e o amante desta:] “Just before it [= dinner] was brought in, I walked two or three minuets. The violins and French horns played so enchantingly that I was inspired with musical ideas, called for Lima and sung the *Serene tornate pupille vezzose* of Sacchini in its native key, with so clear a voice that I half believe Mrs. Staits suspects me to border at least a soprano, and blesses God for the deep tones of her spouse and his coadjutor” (Beckford 1954: 197, 3-9-1787; NeryVE).

“I saw cast a gloom over his good-natured countenance, and summoning Lima to the pianoforte, sung one of his best compositions—*Ah! non turbi quel fiero sembiante.*” (Beckford 1954: 199, 7-9-1787; NeryVE).

“Lima sat down to the pianoforte and I sung till dinner. Never in my life did I sing with more expression. There is a scene in one of Lima's operas in which the ghost of Polydorus calls upon Aeneas, just arrived on the Thracian shore, to revenge his death on Polynestor. The music is melancholy and pathetic to a striking degree, and I gave the bitter cry of *Vendica i torti miei*, which often recurs in the air, its full energy. I was so possessed by these affecting sounds that I could hardly eat. Lima was enchanted with the attention I paid his compositions.” (Beckford 1954: 200-201, 8-9-1787; NeryVE).

“Lima occupied himself in sorting the vast load of music I have lately received from England. The illumination of the apartment gave a momentary animation. Lima accompanied me three or four arias, and I sung till I was fatigued and extenuated” (Beckford 1954: 204, 21-9-1787; NeryVE).

Embora no contexto do Antigo Regime fosse habitual a reunião de várias competências musicais em detrimento da especialização, a organização da Capela Real e da Patriarcal acentuou essa particularidade pelo facto de empregar um grande número de organistas que não tinham de prestar serviço em tempo integral. A carreira de organista não pode pois ser analisada isoladamente, mas tem de ter em consideração outras actividades musicais paralelas. Consequentemente, o tipo de percurso artístico e as regalias monetárias também variavam bastante.

Outros organistas importantes da segunda metade do século XVIII trabalharam em Lisboa sob a dependência da Casa Real ou do Patriarcado: Luciano Xavier dos Santos e João José Baldi na Real Capela da Bemposta; o Pe. José da Anunciação, Cláudio António de Almeida, Henrique da Silva Negrão e Francisco Xavier Baptista, na Basílica de Santa Maria, para citar apenas os mais evidentes. Elementos sobre o seu perfil e os cargos profissionais que desempenharam são abordados nos Capítulos dedicados às respectivas instituições.

2.6. Organeiros

O século XVIII foi um período brilhante no que diz respeito à factura de órgãos em Portugal, constituindo o rico património sobrevivente apenas uma parte dos exemplares construídos naquele período. A Patriarcal e a Casa Real financiaram a construção e a manutenção de diversos instrumentos, recorrendo também quando necessário ao aluguer de órgãos positivos. Não é, contudo, inteiramente claro se o cargo de organeiro da Casa Real ou de organeiro da Patriarcal existiu ao longo de todo o século XVIII com carácter oficial e um vencimento fixo. António Xavier Machado e Cerveira teve esse estatuto a partir de 1791¹³⁷ e é possível que Joaquim António Peres Fontanes, identificado nalguns documentos como “organeiro da Capela Real da Ajuda”, estivesse numa situação semelhante, mas é difícil ter uma ideia exacta acerca do tipo de vínculo laboral dos organeiros que prestaram serviços a estas instituições nas décadas anteriores.

Desde o reinado de D. João V que a Patriarcal possuía um “Affinador dos órgãos” com um salário regular, que provavelmente seria também construtor. No *Mapa de Rendimento e Despesas da Reverenda Fábrica da Santa Igreja Patriarcal*, publicado por João Baptista de Castro (1763: 189-192), surge a menção a um “Affinador dos Órgãos”, que recebia 20\$000 por ano. A encomenda de instrumentos novos e outros serviços extraordinários seriam pagos à parte.

Desconhece-se a identidade do autor dos órgãos da Capela Real do Paço da Ribeira e se estes teriam sido aproveitados pela Patriarcal depois das obras de ampliação do templo. Tendo em conta o enorme investimento em decorações e obras de arte feito por D. João V, é natural que o monarca também tenha encomendado novos instrumentos, que teriam sido destruídos pelo Terramoto de 1755 e que, de qualquer modo, já tinham sofrido graves danos em 1754 devido à queda de uma peça do sino maior da Patriarcal, conforme é relatado por António Rodrigues Lages (1769: 106-107) no códice *Altissonância Sacra Restaurada*: “o grande Chapuz de Chumbo, que rompendo o telhado

¹³⁷ A nomeação para Organista da Patriarcal foi localizada na Torre do Tombo (Patriarcal, Registo de Provisões e Ordens pertencentes a Lisboa, Óbidos e Santarém, Livros 14, f. 183v.) por Ana Paula Tudela (2007-2008: 140), autora de um artigo sobre a família de Machado e Cerveira: “Genealogia socioprofissional de uma família de escultores e organeiros dos sécs. XVIII e XIX: os Machados – Contributo para o estudo das Artes e Ofícios em Portugal”. In *Anais – Série História*. Vol. XI-XII. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa.

da Igreja, só se se fosse uma teia de aranha veio dar no Coreto dos músicos, q. ficava para a ditto Capela da Sacra Família, coorrombou todo fazendo-o incapaz de servir e aos dois órgãos grande, e pequeno.”

No período que se seguiu à catástrofe, com a Patriarcal e a Capela Real a funcionar em condições precárias na Ermida de São Joaquim e Santa Ana, recorria-se ao aluguer de órgãos positivos (ver Capítulo I.1.1.) pertencentes a Manuel Francisco Veloso ou ao Pe. D. Alexandre Jozé Pereira, entre outros, como atestam as contas do tesoureiro Henrique da Costa Serra. Os proprietários recebiam 9\$600 por mês ¹³⁸.

Tinham passado poucos meses depois do Terramoto quando se procedeu à aquisição de novos instrumentos. Um recibo de 240\$000, datado de 20 de Junho de 1756, dá conta da venda de um órgão à Santa Igreja [Patriarcal] por João da Cunha ¹³⁹ e em 1758 o organeiro romano Pietro Antonio Boni vendeu um outro instrumento à Patriarcal (já instalada no novo templo construído no sítio da Cotovia) pelo valor de 432\$000, tendo levado 20 dias a montá-lo.

P-Lant, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 3 (1758), N° 30-33

Compra de um órgão ao organeiro Pedro Antonio Boni Romano

Preço do instrumento – 432\$000

Colocação do órgão no seu lugar, 20 dias e noites – 24\$000

“Ajustei mais pagar-lhe o canal tambor, e timballes, que acrescentou ao dito órgão estanho – 17\$400

Soma: 473\$000

Lisboa, 15 de Abril de 1758

O Pe. Jozé Lopes

Paralelamente, a Patriarcal continuou a alugar órgãos positivos nos anos seguintes com a finalidade de serem usados nas Procissões, uma prática que se manteve até aos inícios do século XIX, época em que António Xavier Machado e Cerveira era o principal fornecedor destes instrumentos. No início da década de 1760 era Fr. Bernardo de Santa Anna que geralmente alugava o seu órgão para as procissões e para a Festa de São João Baptista na Igreja de São Roque pelo preço de 3\$200 ¹⁴⁰. Mas este sistema revelou-se

¹³⁸ *P-Lant, Patriarcal - Igreja e Fábrica, Maço 1, Docs. 88, 188, 220 e outros.*

¹³⁹ *P-Lant, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 1, doc. n° 403.*

¹⁴⁰ *P-Lant, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 6 (1761), Docs. 163 e 321. Fr. Bernardo de Santa Anna recebeu, por exemplo, 3\$200 pelo “aluguel de um órgão para a Procissão de N. Sra. dos Mártires (a 13 de Maio)” e 6\$400 pelo “aluguel de um órgão para a função do Dezagravo de Odivelas (11 de Maio).”*

pouco prático e dispendioso pelo que o Pe. Matheus Simões, “tesoureiro dos gastos miúdos” da Patriarcal solicitou à Congregação Camarária a compra de mais um órgão positivo.

“Exmos. e Rvmos. Senhores,
Sempre houve na Sta. Igreja de Lisboa hum órgão ou realejo para as funções de fora della, e para as provas de alguns papéis. Hoje porém do Terramoto para cá se aluga cada hua função por 3\$200 reis e para as funções de Odivelas por 6\$400 e assim temo as funções são muitas parecendo melhor comprar-se hum para uso da Igreja. Vossas Exas. mandaram o que forem servidos em 9 de Dezembro de 1761.
Pe. Matheus Simoens” (*P-Lf*)

Em relação a instrumentos de maior porte não foi possível apurar com segurança o autor do órgão instalado na nova Patriarcal no sítio da Cotovia, embora seja provável que tenha sido o romano Pietro Antonio Boni. A preocupação de dotar a nova igreja com um órgão condigno surgiu logo nos primeiros tempos mas a planificação arquitectónica do templo parece ter descurado essa necessidade. Contingências logísticas como a escassez de espaço na tribuna, nomeadamente o facto desta ter pouco pé direito, condicionaram as dimensões do instrumento e as intervenções posteriores. A construção do órgão, as suas características e o tamanho que deveria ter ocuparam durante vários meses a Congregação Camarária conforme se pode ver na documentação que se transcreve no ANEXO C.3.

A avaliar pelos depoimentos posteriores o instrumento referido nos documentos de 1757 parece não ter chegado a ser construído, mas a descrição é preciosa como testemunho das tendências organológicas da época e das funções que este deveria ocupar no acompanhamento da música vocal durante as cerimónias litúrgicas. Pretendia-se um órgão “com fundamentos de vinte e quatro, com bons flautados e bom cheio”. A habitual oitava curta era substituída pela “novidade” da “8ª larga, em qual há mais vozes e se acompanha a muzica com maiores fundamentos” e deveria permitir a mudança rápida de registos pelo próprio organista quando se tratava de acompanhar cantores solistas nas obras em *stile concertato*: “terá rezisto para se rezistar de repente todo o cheio o mesmo tocador; e com isto se evita o trabalho de dous meninos do Coro que costumam estar rezistando para os sollos da muzica e se farão muito mais a tempo os acompanhamentos

com piannos e fortes”. Teria ainda uma pedaleira de doze teclas¹⁴¹. Uma vez que a Congregação Camarária remete para os pareceres dos organeiros, é natural que um ou mais fizessem parte dos quadros da Patriarcal e que o modelo do novo órgão tivesse sido proposto por alguém exterior à instituição.

Os pareceres de 1757, arquivados em Março de 1759, em relação a este hipotético instrumento foram consultados novamente quando nesta última data Pietro Antonio Boni procedeu ao aumento dos registos graves do órgão da Capela Mor, talvez o mesmo que este organeiro romano tinha instalado no ano anterior.

O acrescento de registos graves no órgão da Capela Mor implicou um processo que parece ter-se arrastado ainda por alguns meses conforme se depreende de um outro documento de 26 de Fevereiro de 1760:

“Informe o Pe. Matheus Simoens ouvindo aos organistas de caza.

Lx. 26 de Fevereiro de 1760

A V. Exa. dá conta Jozé Lopes que para o órgão da Capela Mor ficar valendo quatro mil cruzados lhe falta o porem-se-lhe uns baxos, os quais se obriga a por o mesmo homem que o fez pella quantia de cento e trinta mil reis, com condição de que se não ficar bom, não se lhe pagará couza alguma; para o que fará obrigação por escrito; e como eu entendo lhe são muito precizos os dittos baxos para o órgão ficar perfeito, e o preço ser muito commodo, me pareceu justo fazer esta representação a V.Exas. que ordenarão o que for maes justoe o que forem servidos.

O Pe. Jozé Lopes”¹⁴²

O organeiro Pietro Antonio Boni continuou a prestar serviços à Patriarcal pelo menos até 1772, incluindo o aluguer de órgãos positivos¹⁴³, mas em 1774, ano em que o seu irmão Valentim Boni reclama alguns pagamentos em atraso, era dado como incapaz “por falta de juízo”¹⁴⁴. Na mesma época a documentação administrativa da Patriarcal

¹⁴¹ *P-Lant*, Patriarcal, Igreja e Fábrica, Maço 4 (1759), doc. nº 261.

¹⁴² *P-Lant*, Patriarcal, Papéis Diversos, Mç. 20, Docs. 101-102.

¹⁴³ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 15, Nº 101. Despezas de 1768: “9\$200 pagos a Pedro António Boni de aluguer do órgão em 30 de Maio de 69”.

¹⁴⁴ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 16, Doc. 271ss.: “Diz Valentim Boni, irmão carnal de Pedro Antonio Boni organeiro, que no anno de 1772 consertou o organ dessa Santa Igreja Patriarcal, pello preço ajustado de dezessete mil e quatrocentos reis, como dá recibo que existe em poder do Sr. Thesouero de 17 de Setembro de 1772 que ainda se lhe não pagaram por cauza da falta de juízo na que está o dito seu irmão, e como com elle o suplicante assiste nas Cazas dos Monges de S. Bento, e devem hum anno de aluguer do que querem ser pagos, senão querem fazer-lhes pinhora naquelle s poucos bens que possuem (...)”. O pedido inclui em anexo o testemunho de outro italiano em relação à saúde mental do organeiro:

menciona um outro organeiro que já não se encontrava em funções: Manuel da Costa Tavares. Em 1772 o Pe. Jozé Lopes (arquivista e tesoureiro dos “gastos miúdos”) considera-o “já incapaz para o serviço por falta de vista, ouvido e pela idade”, na sequência de um pedido de ajudas de custo por doença, onde diz que já servia há 50 anos e que ganhava 20\$000 por ano ¹⁴⁵. Tratava-se provavelmente do “affinador dos órgãos” mencionado na lista de despesas publicada por João Baptista de Castro (Op. Cit.), tendo mantido o mesmo vencimento já depois de aposentado ¹⁴⁶.

Ainda na década de 1770 outros organeiros e afinadores prestaram serviços à Casa Real. Manuel Ângelo recebeu em 23 de Janeiro de 1771 e em 8 de Fevereiro de 1772 o valor de 12\$800 pela afinação do órgão da Capela Real de Salvaterra ¹⁴⁷ e a 25 de Fevereiro de 1776 Francisco Martinho Sager recebeu 26\$000 por afinar o mesmo instrumento. Neste último caso são contabilizados 11 dias de trabalho, recebendo em cada um 1600 pela manutenção do órgão e 800 de subsídio de alimentação ¹⁴⁸.

Nos anos oitenta será Bento Fontanes de Maqueixa a garantir uma boa parte dos serviços das Capelas Reais e da Patriarcal, embora se possam encontrar registos de alguns pagamentos anteriores, relativos a concertos de instrumentos ¹⁴⁹. Está ainda por esclarecer se este organeiro tinha algum parentesco com a importante família de organeiros originária da Galiza à qual pertenciam Frei Simão Fontanes, autor dos dois grandes órgãos da Sé de Braga (1738), e João Fontanes de Maqueixa ¹⁵⁰, construtor do belíssimo

“Certifico eu Pe. Bartolomeo Monrobbio Cappellão e Confessor da nação Italiana em como o menzionado Pedro Antonio Boni está actualmente com falta de juízo, o que se for necessario o juro in Verbo sacerdotis. Lisboa, 8 de Janeiro de 1774

Pe. Bartholomeo Montobbio”

¹⁴⁵ *P-Lant*, Patriarcal - Igreja e Fábrica, Maço 7 (1772), Doc. 382ss.

¹⁴⁶ Um documento de 1774 (*P-Lant*, Patriarcal - Igreja e Fábrica, Maço 16, Docs. 1-3) atribui a Manuel da Costa Tavares o vencimento de 20\$000 como aposentado.

¹⁴⁷ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3100.

¹⁴⁸ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3101.

¹⁴⁹ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 15, nº 101: “19\$200 pagos a Bento Fontanes de Maqueixa de concerto do órgão em 20 de Junho de 1772”.

¹⁵⁰ O assento de óbito de João Fontanes, localizado na Torre do Tombo por Marco Aurélio Brescia, a quem agradecemos a cedência da transcrição, atesta que espanhol e a sua actividade em Mafra: “Aos dezoito de Abril de mil, e cete centos, e cetenta, faleceo com todos os Sacramentos, Joaõ Fontanas, cazado com Maria Pires de Nacaõ Espanhol, e Organeiro do Real Convento desta Villa não fes testamento, foi sepultado na Igreja de q’ fis este acento que assignei, era ut supra. O Vigario Luiz da Silva.” *P-Lant*, Paróquia de Mafra, Lv. 02, cx. 19. Microfilme 1362 SGU. Freguesia de Santo André, Concelho de Mafra, Distrito de Lisboa; Óbitos (1745 - 1781), f. 87v. Na margem esquerda lê-se: Joaõ / Fontanas / cazado //da Obra / Idade / 65 anos.

órgão da Igreja de São Vicente de Fora (1765). Bento Fontanes era irmão de Manuel Fontanes, também organeiro, mas desconhece-se se tinha algum vínculo familiar com Joaquim António Peres Fontanes, um dos mais ilustres organeiros da transição para o século XIX.

Bento Fontanes de Maqueixa foi responsável por intervenções em órgãos fora de Lisboa dependentes do Patriarcado como é o caso do Órgão da Igreja de Santa Maria de Óbidos¹⁵¹. As alterações que o instrumento sofreu em 1787, pelas quais recebeu 283\$070 reis no dia 13 de Fevereiro, são descritas num processo bastante detalhado e relativamente extenso que se guarda na Torre do Tombo¹⁵². Num destes documentos (nº 37) Bento Fontanes de Maqueixa vem identificado como “mestre da factura dos órgãos de sua Majestade na Basílica de Mafra e na Capela da Ajuda”. É também este organeiro que surge como responsável pelo transporte, montagem e desmontagem de um órgão na Capela de São Sebastião nas Caldas durante a estadia de D. Maria I naquela vila em 1788, com vista à celebração das festas do Coração de Jesus, Corpo de Deus e Santo António¹⁵³ (ver Cap. I. 1.7.).

Joaquim António Peres Fontanes foi, juntamente com António Xavier Machado e Cerveira, um dos principais protagonistas da florescente arte organística portuguesa das últimas duas décadas do século XVIII e dos inícios do século XIX. A ele se devem três dos órgãos de Mafra e os órgãos da Basílica de Santa Maria (1788), das igrejas do Loreto, da Graça e de Santa Engrácia, entre outros. Em vários documentos do início de oitocentos surge identificado como “Organeiro da Real Capela de N. Sra. da Ajuda”. Efectivamente, vários recibos com datas entre 1801 e 1805 atestam que foi responsável pela manutenção do órgão da Capela Real da Ajuda (onde funcionava também a Patriarcal desde 1792). É possível que se tratasse do instrumento construído por Machado e Cerveira em 1792. Tal como aconteceu em Mafra os dois organeiros parecem ter trabalhado em paralelo em diversas situações.

¹⁵¹ Por exemplo em Dezembro de 1784 recebe 66\$668 pelo consertto do Órgão de Santa Maria de Óbidos (*P-Lant*, Patriarcal - Repartição dos Contos e Cofre, Caixa 106, Maço 76-3).

¹⁵² *P-Lant*, Patriarcal - Igreja e Fábrica, Maço 23, Docs. n.ºs 1 a 48.

¹⁵³ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3149.

P-Lf, A II 5, Contas da Sta. Igreja Patriarcal 1803-1804-1805

Dezembro 23 de 1801

Mestre meio dia	800
Oficial meio dia	300
Sege meio dia	1200

	2300

O organeiro da Real Capela de N. Sra da Ajuda
Joaquim António Peres Fontanes

**Folha do organeiro que trata do órgão da Real Capela de Nossa Senhora da Ajuda
Anno de 1802**

Pela Conceição Mestre meyo dia	800
Oficial meio dia	300
Sege meio dia	1200

	2300

O Organeiro da Real Capela de N. Sra. da Ajuda
Joaquim António Peres Fontanes

Fontanes continuou a cuidar do órgão da Patriarcal, já depois da família real ter partido para o Brasil, como mostram as contas de Dezembro de 1810 a Dezembro de 1811. Estas registam que Joaquim António Peres Fontanes (organeiro da Real Capela) recebeu 28\$600 pelos “dias em que trabalhou para reparar, regular e afinar o órgão do Coreto da Capella Mor da Santa Igreja Patriarcal”¹⁵⁴.

António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828) legou-nos uma vasta obra, sendo responsável pela construção dos órgãos de boa parte das igrejas que usufruíam de patrocínio real no que diz respeito à música. São da sua autoria os instrumentos da Igreja de São Roque (1784), da Basílica dos Mártires (1785), da Basílica da Estrela (1789), da Real Capela da Bemposta (1792), da Real Capela de Queluz, de três dos órgãos de Mafra e ainda das igrejas do Sacramento e Santa Justa, entre muitas outras. Pertencia também a uma família de organistas. Segundo Ernesto Vieira (1900, Vol. 2: 53) era filho de Manuel Machado Teixeira de Miranda, autor do grande órgão do Mosteiro dos Jerónimos hoje desmantelado. Foi nomeado organeiro da Casa Real *Organorum regalium Rector* e distinguido com o Hábito de Cristo.

¹⁵⁴ P-Lant, Patriarcal - Papéis Diversos, Mç. 21, Cx. 258, Docs. 234-237.

Em 1789 foi encarregado de construir um novo órgão para a Patriarcal.¹⁵⁵ Como esta se encontrava ainda na igreja de São Vicente de Fora, a qual dispunha do monumental órgão de João Fontanes de Maqueixa, datado de 1765, tratava-se provavelmente de um órgão positivo. Um documento 1789¹⁵⁶ refere um último pagamento de 450\$000 por este instrumento, mas em 1792 o organeiro solicita ainda pagamentos em atraso, referindo que tinha terminado o órgão novo para a Patriarcal em Março de 1789 e deu também afinação e consertos no antigo¹⁵⁷. O recibo de 9 de Março de 1792 que aqui se reproduz dizia provavelmente respeito ainda a este órgão uma vez que a Patriarcal só começou a funcionar na Ajuda em Maio.

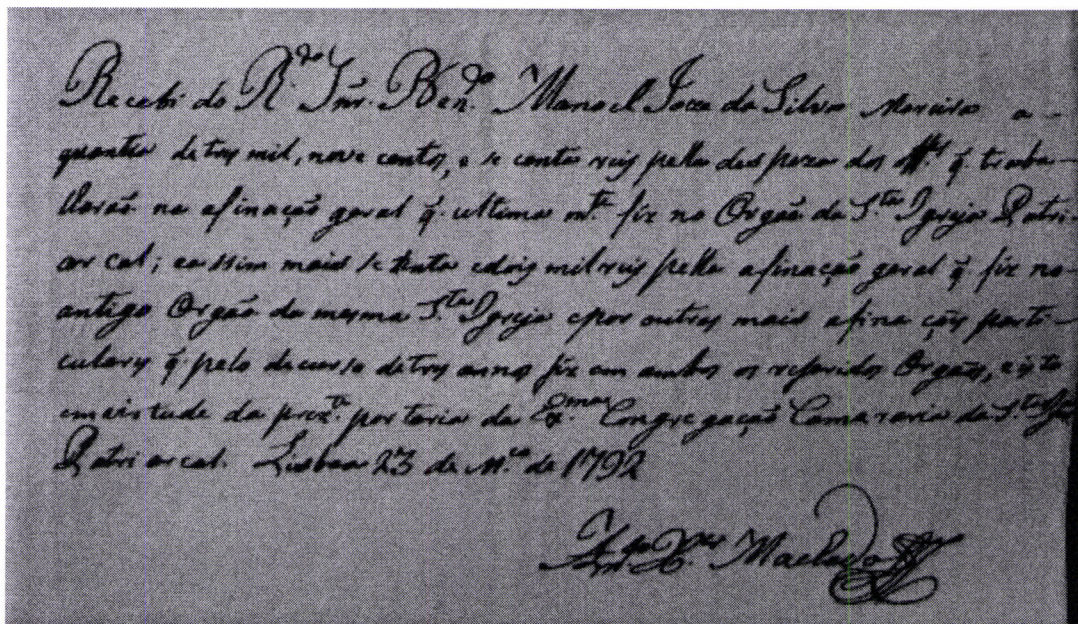
P-Lant, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 25 (1792), Doc. 132

Relação das despesas que fiz na afinação geral que dei ao Órgão novo da Santa Igreja Patriarcal	
<i>Por 4 1/2 dias de trabalho ao carpinteiro Joaquim da Cruz – a 480</i>	<i>2\$160</i>
<i>Por 3 1/2 dtos</i> <i>dto Thomaz do Rego</i>	<i>1\$200</i>
<i>O trabalhador que esteve aos folles</i>	<i>\$600</i>
 <i>Soma: 3\$960</i>	
<i>Cuja quantia juro aos Santos Evangelhos ser verdade</i>	
<i>Lisboa, 9 de Março de 1792</i>	
<i>António Xavier Machado</i>	

¹⁵⁵ Dois anos antes a Rainha D. Maria I tinha notado a necessidade de “um órgão novo para uso da Real Capela da Santa Igreja Patriarcal”, tendo ordenado à Congregação Camarária que mandasse fazer um “sem perda de tempo” procurando “a pessoa mais capaz para a factura do dito órgão” (...) “conservando-se o antigo em forma que haja de servir para algumas funções tanto fora como dentro da mesma igreja” (*P-Lpa*, Avisos Régios, s/c, Aviso de 29 de Dezembro de 1787). Por razões que se desconhecem supõe-se que esta determinação não tenha sido levada a cabo de imediato concretizando-se apenas em 1789, com o órgão construído por Machado e Cerveira. Mas não é, todavia, de excluir que se tenham feito dois instrumentos.

¹⁵⁶ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 24, N° 294.

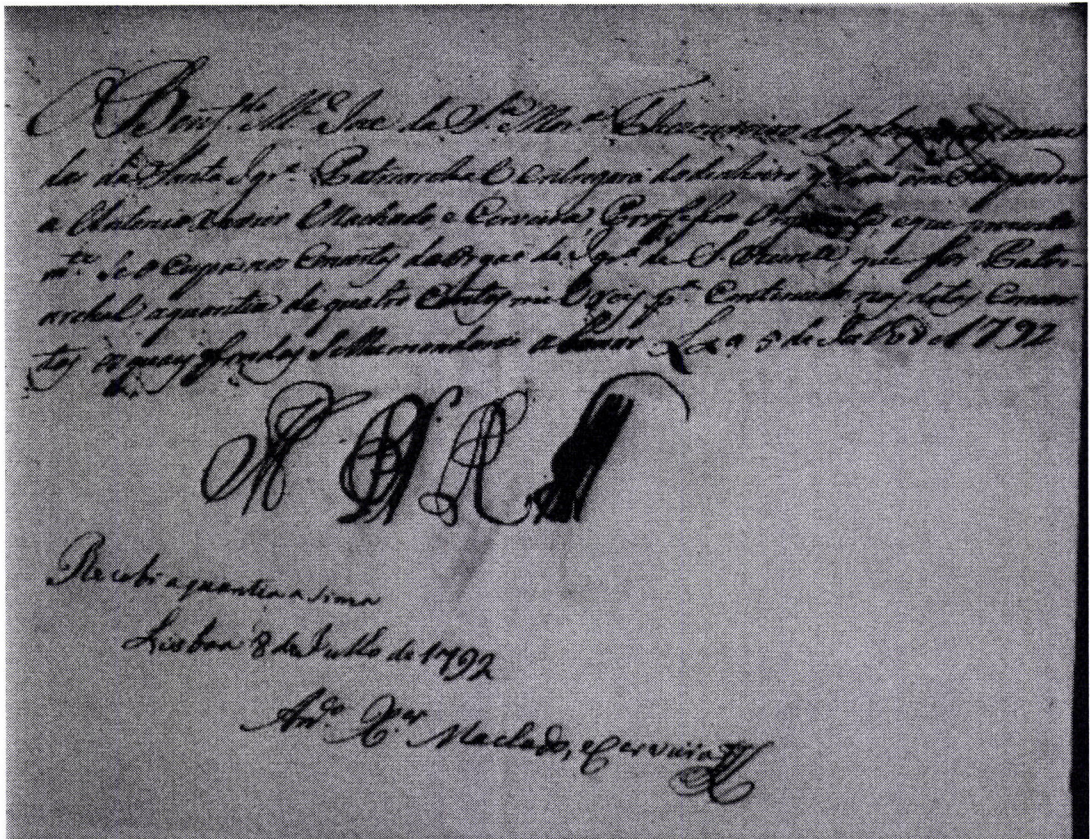
¹⁵⁷ *Idem*, n° 131.



Quando a Patriarcal se reuniu à Capela Real da Ajuda, em 1792, Machado e Cerveira foi encarregado de proceder aos concertos necessários no “órgão grande” da Igreja de São Vicente de Fora de modo a restituí-lo nas melhores condições aos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho:

“Passe ordem ao Beneficiado Manoel Jozé da Silva Moreira para que mande chamar ao organeiro desta Igreja António Xavier Machado para examinar todos os concertos de que necessita o órgão grande pertencente a este Mosteiro encarregando-o de que logo com a brevidade possível o concerte e ponha nos termos de poder servir. Lisboa, 21 de Abril de 1792; pondo o no mesmo estado, em que estava, quando para este Mosteiro veyo esta Santa Igreja”¹⁵⁸.

¹⁵⁸ P-Lant, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 25, nº 85.



Ainda em 1792 Cerveira concluiu o órgão da Capela da Bemposta e foi encarregado de construir o novo instrumento da Capela Real da Ajuda, então objecto de obras de ampliação conduzidas pelo arquitecto Manuel Caetano de Sousa a fim de albergar a Patriarcal ¹⁵⁹. Na sequência desta última encomenda, o organeiro solicita um ordenado fixo, comprometendo-se a fazer sempre todas as afinações que fossem necessárias. A Congregação Camarária acede, estipulando o vencimento de 60\$000 por ano ¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Em Julho de 1794, Machado e Cerveira solicita o pagamento de alguns materiais e outras despesas relativas ao órgão que acabou “de colocar na Basílica da Santa Igreja Patriarcal” no valor de 116\$374. Deste valor 72\$600 dizem respeito a despesas com os carpinteiros e os restantes 43\$775 a materiais, nomeadamente madeira de vinhático (14\$400), pelicas de França (6\$750), grude e papel para forrar (1\$800), canudos novos de estanho (12\$000), chumbo para peso dos foles (5\$225), “4 covados de Nobreza para forro das portas (3\$600).

¹⁶⁰ P-Lant, Patriarcal, Igreja e Fábrica, Consultas, Cx. 64.

Entre os trabalhos mais importantes que continuou a efectuar para a Casa Real contam-se três dos seis órgãos de Mafra inaugurados oficialmente pouco tempo antes da partida da família real para o Brasil.

Machado e Cerveira alugava também regularmente órgãos positivos para as Procissões da Patriarcal conforme se pode verificar a partir de vários recibos anuais que se guardam no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa (ver Cap. IV.1.4.).

P-Lf, A II - 4

Relação das despeza que se fez com os Órgãos que forão às Procissões que fez a Sta. Igreja Patriarcal no anno de 1799

Janeiro a 20	A freguesia de N. Sra. da Ajuda	4\$800
	Sta. Luzia	3\$200
Maio a 20	Odivelas	6\$400
Junho a 1	A freguesia de N. Sra. da Ajuda	4\$800
Agosto a 14	A freguesia de N. Sra. da Ajuda	4\$800
Outubro a 1	O Conv. Das Comendadeiras de Santos	4\$800
Novemb. a 10	A freguesia de N. Sra. da Ajuda	4\$800
	A freguesia de N. Sra. da Conceição	2\$400
Dezemb. a4	A freguesia de N. Sra. da Ajuda	4\$800
Soma		40\$800

Lisboa, 30 de Dezembro de 1799
 António Xavier Machado Cerveira

2.7. Copistas e Impressores

Não será excessivo afirmar que os copistas tiveram uma importância muito superior à dos editores no âmbito da produção e da circulação da música religiosa em Portugal no período setecentista. A escrita foi até ao século XIX a única via de registo da música e o manuscrito continuou a ser a forma mais generalizada para a sua difusão vários séculos depois do aparecimento da imprensa musical. A convivência entre o manuscrito e o impresso não é, de resto, exclusiva da arte dos sons. Persistiu também ao nível do mercado livreiro em geral ao longo de todo o século XVIII e prolongou-se para o século seguinte no caso da música.

O predomínio das partituras manuscritas foi ainda mais acentuado em Portugal, onde a edição musical foi sempre muito escassa e nalguns períodos completamente inexistente. Apesar de terem surgido alguns editores especializados em música nos finais do século XVIII¹⁶¹ a actividade destes últimos encontrava-se sobretudo ligada à difusão do repertório profano destinado ao consumo doméstico e ao recente mercado decorrente das novas práticas de sociabilidade laica que se foram afirmando nas últimas décadas do Antigo Regime. A impressão de música sacra polifónica ou em *stile concertato* era muito rara e os repertórios de cantochão destinados à prática litúrgica ou devocional, bem como tratados teóricos e obras didácticas, foram publicados por editores-livreiros generalistas.

Do reinado de D. José conhece-se apenas uma publicação autónoma de uma obra sacra integralmente polifónica: as *Preces que se devem cantar nos dias da novena, e festa do glorioso patriarcha S. Joseph*, editadas em 1758 por José da Costa Coimbra e

¹⁶¹ É o caso do gravador francês Francisco Domingos Milcent (que chegou a Lisboa em 1765 por solicitação da Casa Real, vindo a abrir uma editora própria em 1788) e do seu compatriota Pedro Anselmo Marchal, que manteve uma sociedade com Milcent em 1792 e 1793 sob a designação de Real Fábrica de Impressão de Música. Marchal, que era também cravista e compositor, publicou obras musicais até 1796 (ano em que foi nomeado músico da Capela Real de Madrid) e a editora de Milcent manteve-se em funcionamento até 1806, sendo dirigida a partir de 1798 pelo seu filho Joaquim Inácio Milcent. Instrumentistas alemães da Orquestra da Real Câmara como o trompista João Baptista Waltmann e o oboísta João Baptista Weltin, ambos detentores de lojas de música e instrumentos, também editaram partituras a partir dos inícios do século XIX. Posteriormente, destaca-se ainda a actividade dos alemães Paulo Zancla e Marietta Hirze Boni Zancla (entre 1822 e 1835) e Valentim Zigler (entre 1805 e 1848). Para um panorama mais detalhado acerca da edição musical em Portugal nesta época ver o livro de Maria João Albuquerque, *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006. Esta obra serviu de base à contextualização geral do presente capítulo em matéria de edições impressas.

distribuídas por quatro volumes, um para cada voz. Estas já tinham sido publicadas em 1724 pela Officina Joaquiniana de Música (Albuquerque 2006: 34). No reinado de D. Maria I, a única obra de música sacra em *stile concertato* a sair do prelo foi o *Stabat Mater*, para três vozes, violetas e violoncelo, de José Joaquim dos Santos (1748-1801), impresso em 1792 por Domingos Milcent na *Real Fábrica de Empreção de Música*. Paralelamente foram editadas algumas partituras no estrangeiro — como os *Matutini dei Morti*, de David Perez (Londres, 1774)¹⁶² ou o *Tantum ergo a 4 vozes, flauta obrigada, dois violinos, viola, e basso*, de António da Silva Leite (Londres, 1813) — mas trata-se de casos pontuais, ou seja, de excepções que confirmam a regra.

O sistema produtivo da música sacra nas Capelas Reais e na Patriarcal, bem como noutros estabelecimentos abrangidos pelo patrocínio real ou dependentes do Patriarcado, apoiava-se principalmente na difusão manuscrita do repertório. Assim o atestam as monumentais colecções de música religiosa do século XVIII e inícios do século XIX, com origem nestas instituições, que se conservam no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, na Biblioteca Nacional de Portugal (especialmente nos fundos do Seminário da Patriarcal, do Conde Redondo, bem como na colecção Ernesto Vieira), nas Bibliotecas da Ajuda, do Paço Ducal de Vila Viçosa e do Palácio de Mafra, para citar apenas os núcleos mais importantes. Ao contrário do sucedido com algumas centenas de partituras de ópera adquiridas pela corte, que nunca chegaram a ser interpretadas, as partituras e partes cavas de música religiosa eram quase sempre produzidas com um objectivo de execução imediata e apresentam muitas marcas de uso.

O facto de se tratar de repertório funcional, renovado com frequência, era pouco compatível com o investimento em edições impressas e com um grande número de intermediários. Esta situação não era exclusiva de Portugal. Na década de 1770, Charles Burney (1771: 197, ver tb p. 208) escrevia em relação a Itália: “musical compositions are so short-lived in Italy, such is the rage of novelty, that for the few copies wanted, it is not worth while to be at the expence of engraving, and of the rolling-press.”

¹⁶² A partitura do *Matutino de’Morti*, de David Perez, foi publicada por Robert Bremner, um dos mais importantes editores londrinos, vindo a ter grande circulação europeia. Sobre esta questão ver o artigo de Dinko Fabris “La diffusione di Perez attraverso l’editoria musicale”. In *Avidi Lumi* (Quadrimestrale Culturale del Teatro Massimo di Palermo) n°14, 2002, pp. 47-51.

É certo que algumas obras acabariam por ficar no repertório durante várias décadas e foram objecto de um número avultado de cópias, mas tal decorria mais de questões de gosto ou tradição cerimonial do que da ideia de legar uma composição para a posteridade. Uma boa parte das peças que tiveram maior disseminação subsistem em múltiplas versões adaptadas à ocasião ou aos efectivos vocais e instrumentais disponíveis. No catálogo temático da obra religiosa de Marcos Portugal ¹⁶³, António Jorge Marques demonstra em dois interessantes estudos de caso (centrados na Missa em Mi bemol Maior e no *Te Deum* em Ré maior, composto em 1802 para o baptizado do Infante D. Miguel) como uma obra base podia ter inúmeras variantes, quer da autoria do próprio compositor, quer realizadas por outros músicos. O catálogo identifica 15 versões distintas da Missa em Mi bemol Maior (também conhecida como “Missa Grande”) e 22 do *Te Deum* em Ré maior. Apesar destes serem casos especiais ¹⁶⁴, o procedimento parece ter sido bastante comum, mesmo numa escala mais reduzida, como se verá no Capítulo V. Faltam, contudo, mais estudos sistemáticos desta natureza aplicados a outros compositores e obras. Este tipo de prática é pouco compatível com a fixação de uma versão impressa embora possa coexistir com ela.

2.7.1. Copistas da Casa Real e da Patriarcal

A profusão de cerimónias ao longo do ano litúrgico nas Capelas Reais, na Patriarcal e noutros locais frequentados pela família real, bem como as efemérides da corte, obrigavam à criação constante de novas peças e à renovação das cópias do repertório existente ¹⁶⁵. No caso das composições recentes, havia ainda que produzir os materiais de execução, nomeadamente o número de partes cavas necessárias a todos os cantores e instrumentistas. Por vezes, a mesma peça era copiada para mais de uma

¹⁶³ *A Obra Religiosa de Marcos Portugal (1762-1830): Catálogo Temático, Crítica de Fontes e de Texto, Proposta de Cronologia*. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais Históricas, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009 (texto policopiado). Ao longo do capítulo este trabalho será informalmente designado por Catálogo Temático da Obra Religiosa de Marcos Portugal.

¹⁶⁴ A Missa Grande, de Marcos Portugal, foi interpretada ao longo de um período de cerca de 120 anos, desde a década de 1780 até aos finais do século XIX, subsistindo em cerca de 80 espécimes, repartidos por 29 arquivos, colecções ou fundos (Marques 2009: 687-688).

¹⁶⁵ A extensão e complexidade do calendário de cerimónias é desenvolvida no Capítulo IV.1.

instituição na sequência de solicitações individuais ou de directrizes do poder central que pretendiam impor um determinado tipo de gosto ou uniformizar padrões rituais nas diferentes Capelas Reais ¹⁶⁶.

O sistema só podia funcionar através do trabalho intenso de um grande número de copistas. A documentação da Casa Real e da Patriarcal (incluindo o extenso fundo depositado na Torre do Tombo e alguma documentação avulsa do Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa) consultada no âmbito do presente estudo permitiu identificar 37 copistas que trabalharam para a monarquia e para as instituições de música sacra na sua dependência entre a década de 1760 e a partida da família real para o Brasil em 1807. Deste conjunto, 16 dos nomes encontrados não constam da lista pioneira compilada por Mariana Amélia Machado dos Santos num dos Anexos ao *Catálogo de Música Manuscrita da Biblioteca da Ajuda* (1967-68, vol. IX: LXI-LXIII) ¹⁶⁷. Alguns destes copistas teriam feito apenas serviços esporádicos, mas, como adiante se verá, uma percentagem relevante parece ter-se ocupado regularmente desta tarefa com carácter profissional.

Os copistas identificados distribuem-se preferencialmente por uma rede que inclui a Capela Real da Ajuda, a Patriarcal, a Real Câmara e Mafra. Apesar de se terem localizado alguns recibos com a menção de cópias destinadas à Capela Real da Bemposta, as fontes consultadas não dão indícios de que existissem profissionais vinculados a esta última estrutura de forma sistemática. A música interpretada em Salvaterra e Queluz era normalmente garantida pela equipa que trabalhava para a Real

¹⁶⁶ É por exemplo o caso do Ofício e Missa do Santíssimo Coração de Jesus em 1778, ano em que se iniciou a construção do convento dedicado a essa devoção, anexo à futura Basílica da Estrela. No Arquivo da Casa Real (Cx. 3108) encontram-se notas de despesa com a cópia e composição de música para a Festa Coração de Jesus destinadas à Igreja Patriarcal, à Capela Real de Nossa Senhora da Ajuda, à Basílica de Santa Maria, à Real Capela da Bemposta, à Real Capela Ducal de Vila Viçosa e às Igrejas Colegiadas do Crato e da Sertã (as duas últimas pertenciam também à Casa do Infantado). Esta documentação foi reproduzida no Cap. I.2.1.1.).

¹⁶⁷ Os novos copistas (ou pessoas que fizeram cópias de música) identificados são Alexandre José Lidres, António Bernardo de Almeida, António José do Rego, António José Soares, António do Nascimento, António Pedro, Francisco Jozé de Carvalho, Anselmo José, Pe. João dos Santos, Joaquim Gabriel da Silva, José Girardo Coelho de Resende, José Joaquim de Macedo, José Vieira, Manuel Álvares Mosca, Manuel Marques Lagoa e Severino José Agostinho (ver Quadro das pp. 301-306). A pesquisa de Mariana Amélia Machado dos Santos (1967-68, vol. IX: LXI-LXIII) centra-se sobretudo no antigo Arquivo Histórico do Ministério das Finanças (hoje integrado no Arquivo da Casa Real, na Torre do Tombo). Esta documentação permitiu-lhe elencar referências a 30 copistas entre 1763 e 1861, datas que correspondem a um período temporal bastante maior do que o do presente trabalho.

Câmara e para a Capela Real da Ajuda. Alguns terão ainda fornecido partituras para a Basílica de Santa Maria, mas é natural que esta tivesse também copistas próprios.

Os circuitos da cópia de música, a metodologia utilizada, o perfil profissional dos copistas, bem como a descrição e identificação das suas grafias musicais são matérias que necessitam de estudos exclusivos aprofundados, impossíveis de realizar no âmbito do quadro panorâmico do sistema produtivo da música sacra em torno do poder real de que trata a presente dissertação. A tarefa é dificultada pela quantidade avultada de documentação histórica e de fontes musicais a analisar e pela ausência de estudos caligráficos de fundo na musicologia portuguesa que possam servir de apoio e comparação, com a excepção das importantes secções que António Jorge Marques (2009: 178-214) dedica a esta matéria no âmbito do *Catálogo da Obra Sacra de Marcos Portugal*¹⁶⁸, sobretudo no que diz respeito à actividade do copista Joaquim Casimiro da Silva (1767-1860). Deste modo, traça-se aqui um quadro preliminar, que procura sempre que possível levantar e desenvolver questões inerentes a esta problemática e fornecer pistas para pesquisas futuras.

Copistas efectivos e trabalhadores “à peça”

Um núcleo restrito de copistas manteve um vínculo fixo à Casa Real (incluindo as Capelas Reais e a Real Câmara) que se traduzia num ordenado mensal em troca da cópia da música necessária aos eventos realizados ou das partituras que lhes fossem solicitadas pelos seus superiores. O pagamento avulso de cópias era, contudo, o procedimento mais comum, mesmo no caso de profissionais que mantinham uma colaboração regular com as estruturas musicais da monarquia. De acordo com as necessidades eram também entregues serviços esporádicos a pessoas exteriores a estas instituições e, por vezes, os próprios compositores participavam na tarefa. É o caso de João Cordeiro da Silva, Marcos Portugal, Eleutério Franco de Leal ou António José Soares. Encontramos assim uma grande diversidade de perfis de copistas, com repercussões na natureza e na

¹⁶⁸ Há também que referir o catálogo da obra de João de Sousa Carvalho realizado por Carlos Santos Luís (1999: 405-415), onde o autor faz um estudo caligráfico pontual dos autógrafos de Sousa Carvalho para os distinguir dos autógrafos de “Souza”, comprovando a existência de dois compositores distintos. A identidade do segundo, correspondente a João de Sousa Vasconcelos (organista da Capela Real da Ajuda) seria posteriormente clarificada pela autora da presente tese. Veja-se (Fernandes 2005: 68-96).

qualidade do trabalho. Todavia, como seria de esperar, eram os mais qualificados a realizar os serviços mais importantes e a produzir o maior número de cópias.

As fontes arquivísticas fornecem muito poucos elementos em relação a copistas com salário permanente antes da década de 1760. Uma breve referência ao pagamento “das mesadas vencidas no último de Dezembro [de 1763]” pelo “copista António Gomez”¹⁶⁹ testemunha que era prática da Casa Real ter já copistas permanentes nesta época. O valor recebido é de 375\$000, uma soma elevada, mas o documento não discrimina o número de meses em atraso. Entre 1767 e 1784, António Bernardo de Almeida teve também o cargo de copista da Casa Real, recebendo 19\$200 por mês (ou 57\$600 por trimestre) como consta, por exemplo, das despesas da Secretaria do Particular de 1772¹⁷⁰.

A partir de 1778, Bernardo Joaquim Álvares, capelão cantor da Capela Real da Ajuda, foi contemplado com mais 6\$400 mensais (totalizando um montante de 9\$600) com a finalidade de copiar a música necessária para a referida capela, situação que se manteve nas décadas seguintes¹⁷¹:

“A Bernardo Joaquim Alvarez, Cappellão Cantor da Real Cappella de Nossa Senhora da Ajuda, foy Sua Magestade servida mandar continuar por esta Repartição [do Particular] os trez mil e duzentos reis por Mez, que recebia pela da Ópera a título de acrescentamento do ordenado de Capellam Cantor: E também lhe fez a mesma Senhora Mercê de mais seis mil e quatrocenttos por Mez, com a obrigação de Copiar toda a Muzica precisa para a mesma Real Capella, pondo o papel à sua custa; e com o vencimento do primeiro de Mayo de 1778 em diante, vindo a fazer por tudo nove mil e seiscentos cada Mez para delles ser pago de seis em seis mezes vencidos”¹⁷².

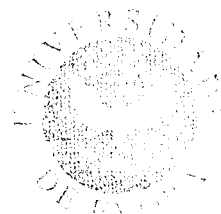
Oito anos depois, em 1786, Jozé Maria de Almeida sucede ao seu pai (António Bernardo de Almeida) com 19\$200 por mês e a obrigação mais abrangente de “copiar todas as Muzicas que lhe forem ordenadas para o Real Serviço”:

¹⁶⁹ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3098.

¹⁷⁰ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3100. A compra do papel e da tinta era também efectuada pelos copistas principais. Por exemplo em 1772, António Bernardo de Almeida foi encarregado de comprar seis resmas de papel pautado, sendo o preço de cada uma delas de 5\$800 (*idem*).

¹⁷¹ Em 1807 continuava a ganhar 9\$600 por mês, ou seja 28\$800 por trimestre, como consta das lista de ordenados pagos pela Secretaria do Particular. *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3240.

¹⁷² *P-Lant*, Casa Real, Lv. 932, p. 157.



“A Jozé Maria de Almeida, fez Sua Majestade a Mercê de ficar continuando no exercício de Copista, que servia seu Pay António Bernardo de Almeida, vencendo o mesmo ordenado que este tinha, de dezanove mil e duzentos réis por Mez; com obrigação de Copiar todas as Muzicas que lhe forem ordenadas para o Real Serviço; e que aos ditos 19\$200 por mês se separem nove mil e seiscentos para sua May D. Joanna Elena Theodora, e sua Irmã Donzella D. Josefa Henriques da Graça.
(...) Cobrou de 1786 a 1809”¹⁷³

Após a morte de Almeida, ocorrida provavelmente em 1807, o lugar foi ocupado por Joaquim Casimiro da Silva (1767-1860), que já fazia cópias avulsas para a Casa Real pelo menos desde 1787 (ver Quadro, p. 304):

“A Joaquim Casimiro (...) em 11 Abril 1807 do lugar de copista da muzica para o real serviço para se verificar por falecimento do actual Jozé Maria de Almeida, e no caso de que deste não fique algum filho que se tenha aplicado e que seja hábil para este emprego”¹⁷⁴.

Como fica bem claro a partir destas mercês, era tradição o ofício de copista transitar de pais para filhos, o que indicia uma aprendizagem realizada no meio familiar. O próprio Joaquim Casimiro da Silva viria instruir o seu filho Gabriel Casimiro, tendo mesmo escrito um “compêndio sobre a arte de copiar” com esse objectivo¹⁷⁵. Até agora não foi localizado nenhum exemplar desse precioso manual, que certamente desvendaria muitas informações sobre o método de trabalho e a didáctica da cópia de partituras e da notação musical. Joaquim Casimiro da Silva, que era também o pai do compositor Joaquim Casimiro Júnior, foi um dos mais importantes copistas luso-brasileiros dos finais do século XVIII e inícios do século XIX, tendo trabalhado sobretudo para a Casa Real e para o Teatro de São Carlos, onde dirigiu uma “oficina de copistaria”¹⁷⁶.

¹⁷³ *P-Lant*, Casa Real, Lv. 932, p. 33. Em 1807 mantinha o mesmo ordenado, recebendo portanto 57\$600 por trimestre. *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3240.

¹⁷⁴ *P-Lant*, Casa Real, Lv. 933, p. 160v.

¹⁷⁵ No seu estudo biográfico sobre Marcos António Portugal (in *Jornal do Commercio*, 22 de Fevereiro de 1870, nota 9), José Ribeiro Guimarães inclui também uma biografia do copista e dá conta da existência desse compêndio, assim como Ernesto Vieira no *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* (1900 I: 243) (apud Marques 2009: 195). No *Livro Terceiro dos Assentamentos das Mercês que se pagao pelo Particular desde 27 de Setembro de 1800 athe 1817* [1830] (*P-Lant*, Casa Real, Lv. 933, f.160v) faz-se também referência a Gabriel Casimiro (“sobrevivência do emprego se quando o Pay falecer mostrar que tem capacidade e aptidão necessária para exercer o mesmo emprego”). Esta tradição de passar o emprego de pais para filhos, não era exclusiva da Casa Real, já que Gabriel Casimiro viria também a substituir o pai como chefe da equipa de copistas do Teatro de S. Carlos a partir de 1834.

¹⁷⁶ Sobre a biografia e a actividade de Joaquim Casimiro da Silva ver Marques (2009: 195-214).

Uma parte significativa da sua actividade está ligada ao repertório composto para Mafra nas primeiras décadas de oitocentos, mas o impressionante incremento da actividade musical na Basílica e no Palácio depois do Príncipe Regente ter feito do monumental edificio joanino a sua principal residência, congregou muitos outros copistas, incluindo pelo menos um profissional com salário fixo. Trata-se de António Joaquim da Silva, nomeado em 1805 com a função de copiar “toda a música necessária para Mafra”. O seu nome surge nas Folhas de Pagamento do Real Bolsinho em 1807, ganhando 28\$800 por trimestre ¹⁷⁷, tendo permanecendo em actividade até 1831 (Cf. Santos 1967-68, vol. IX: LXII).

No que diz respeito à Patriarcal, as fontes são omissas em relação a salários fixos, mas os recibos incluídos entre as “Despesas miúdas” da instituição atestam a colaboração regular, quase mensal, de vários copistas, entre os quais se destacam Francisco José de Carvalho (responsável por grande parte das cópias entre a década de 1770 e os inícios dos anos 90), Manoel Marques Lagoa e Manuel Álvares Mosca, os dois últimos activos a partir dos anos 80. Na transição para o século XIX, José Cláudio Henriques¹⁷⁸, que já trabalhava para a Real Câmara, começa também a produzir grande quantidade de cópias para a Patriarcal (nessa altura já a funcionar novamente em conjunto com a Capela Real, na Ajuda), juntamente com Mosca e Lagoa.

Ao contrário da maior parte dos copistas, que se dedicaram a vários géneros musicais em simultâneo, Carvalho, Mosca e Lagoa parecem ter-se centrado na música sacra destinada à Patriarcal. Os seus nomes não aparecem entre as despesas com música profana feitas pela Real Câmara e a grande quantidade de partituras da sua mão existentes no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa e no fundo do Seminário da Patriarcal, na Biblioteca Nacional de Portugal, vem reforçar esta suposição.

Lagoa foi extremamente activo na última década de setecentos. Os seus recibos do ano de 1796 encontradas no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa somam 117\$320 reis e os de 1797 totalizam 118\$160, mas é natural que muitos outros se tenham extraviado. Estes valores correspondem, respectivamente, à cópia de 838 e de 844 folhas de música, uma vez que o preço praticado pela Patriarcal era de 140 reis. O valor era

¹⁷⁷ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3240.

¹⁷⁸ Ver por exemplo *P-Lf* A2 41 (1800); C1 51 (1801).

consideravelmente menor do que o recebido pelos copistas da Real Câmara (incluindo a Capela Real da Ajuda antes de 1792 e Mafra nos inícios do séc. XIX), onde cada folha era paga a 200 reis.

Em relação a 1796, Lagoa anotou nos seus recibos a cópia de 3 Missas, 19 Motetes, 42 Salmos, 2 *Magnificats*, 1 *Benedictus*, 4 Hinos, 1 Ladainha e 3 Sequências e 17 partes soltas. Em 1797, copiou para a Patriarcal pelo menos 4 Missas, 14 Motetes, 18, Salmos, 1 *Magnificat*, 10 Hinos, 2 *Benedictus*, 1 Ladainha, 1 Sequência, 1 jogo de Matinas e 15 partes soltas. Apesar de serem valores calculados por defeito, correspondentes a um único copista e a documentação que provavelmente não se encontra completa, a quantidade de música é significativa. Se pensarmos que a Patriarcal contava com mais um ou dois copistas regulares (e alguns outros esporádicos) a trabalhar em simultâneo, podemos ter uma noção aproximada do avultado volume de música copiada anualmente.

Além dos nomes referidos até agora, muitos outros copistas colaboraram com a Capela Real da Ajuda, a Real Câmara, a Patriarcal e Mafra. Uma vez que as cópias de música não se encontram assinadas, os nomes foram associados a uma ou mais fontes portadoras da sua identificação, sendo estas apresentadas apenas como exemplo e não com carácter exaustivo. As referências não se resumem à música sacra, pois algumas das peças profanas mencionadas podem servir também como ponto de partida em futuras pesquisas e estudos caligráficos.

Copistas que colaboraram com a Casa Real e com a Patriarcal entre 1760 e 1807

COPISTAS	INSTITUIÇÕES	FONTES
Alexandre José Leyte	CAPELA REAL DA AJUDA REAL CÂMARA	Copiou, por exemplo, a cantata <i>La Galatea</i> , de Jerónimo Francisco de Lima, em 1774 (<i>P-Lant</i> , Casa Real: Cx. 3100) e Árias para Salvaterra em 1779 (idem, Cx. 3111).
Alexandre José Lidres	MAFRA	Cópia de Missa e Vésperas para a Basílica de Mafra [1807]. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3237.
Anna Rosa da Conceição	MAFRA ? REAL CÂMARA?	Recibo de 10 de Maio de 1803 no valor de 7\$350, pago por João Diogo de Barros e relativo a “dois Psalmos <i>Dixit Dominus</i> e um <i>Laudate</i> ” copiados por ordem do [violinista] Sr. D. Jozé Palomino. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3205.

Anselmo José	MAFRA	Referência numa lista de despesas de Antonio Puzzi a um Salmo copiado por Anselmo José (10,5 folhas a 200 rs, totalizando 2\$100) [1807]. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3237.
António Bernardo de Almeida *	REAL CÂMARA	Em 1772 recebia 57\$600 por quartel, ou seja 19\$200 por mês como copista da Casa Real. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3100. Recebe em Outubro de 1785 “ajuda de custo por doente, entregue a João Cordeiro da Silva” (25\$600). <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3141.
António Cláudio da Silva Pereira	REAL CÂMARA	Um dos copistas da oratória <i>Il ritorno di Tobia</i> [de Haydn] cantada em 1784. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3131.
António Gomez *	REAL CÂMARA CAPELA REAL DA AJUDA?	Recebe 375\$000 das meçadas vencidas no último de Dezembro [de 1763]. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3098.
António Joaquim da Silva *	MAFRA	“Copista da Real Basílica de Mafra”, com o ordenado de 9\$600 por mês a partir de 28-11-1805, recebendo portanto 28\$800 por quartel em 1807, como consta na lista de ordenados pagos pelo Real Bolsinho em <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3240.
António Jozé do Rego Tenor na Real Capela Patriarcal entre 1802 e 1806; Compositor	REAL CÂMARA PATRIARCAL	Um dos copistas da oratória <i>Ester</i> , de António Leal Moreira, que se cantou no Paço da Ajuda e em Salvaterra em 1786. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3143.
António José Soares Compositor	MAFRA	Cópia das Matinas da Semana Santa de Puzzi, de duas Sequências de Marcos [Portugal] e um Salmo para a Basílica de Mafra [1807]. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3237.
António do Nascimento	MAFRA	Cópia de alguns Responsórios para as cerimónias da Semana Santa de 1807 em Mafra. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3237.
António Pedro	MAFRA	Antonio Puzzi refere-se a uma Missa e Vésperas para Mafra copiadas por António Pedro, Severino José Agostinho e José Vieira (29 folhas a 200 são 5800) [1807]. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3237.
Antonio Puzzi Baixo da Capela Real (a partir de 1782 ?); Compositor; Mestre de Capela da Basílica de Mafra a partir de 1805	MAFRA	Cópia de <i>Te Deum</i> para Mafra e órgãos de um Responsório. [em 1805 ?]. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3223. [A caligrafia da assinatura do recibo é diferente da da assinatura de Puzzi, mas o texto está escrito na primeira pessoa]
António dos Santos	REAL CÂMARA	Um dos copistas da Música para a Jornada de Salvaterra em Março de 1783. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3124.
Bernardo Joaquim Álvares * Capelão Cantor na Capela Real da Ajuda	CAPELA REAL DA AJUDA	Cópia de música sacra para a Real Capela de Nossa Senhora da Ajuda em 1774. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx.3100. Cópia de Música de Igreja para Salvaterra e para a Capela da Ajuda em 1775. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3101.

		<p>Copista da Capela Real da Ajuda com salário fixo (9\$600 mensais) a partir de 1778. <i>P-Lant</i>, Casa Real, Lv. 932, p. 157. Em 1782 e nos anos seguintes continua a receber 28\$800 por trimestre (Cx. 3122; Livro 2993 relativo a 1802; Cx. 3240, 1807).</p> <p>Cópia de Música para a Capela da Ajuda em Abril de 1778 (obras de Perez, Leal Moreira e Brás Francisco de Lima). <i>P-Lant</i>, Casa Real, Cx. 3108.</p> <p>Cópia de Muzica para se cantar na Câmara de Sua Mag. na Jornada a Salvaterra em 1784. <i>P-Lant</i>, Casa Real, Cx. 3131.</p>
Domingos Tibúrcio Gomes Castelão	MAFRA REAL CÂMARA ?	<p>Copiou em 1805 o <i>Oficio de Defuntos</i> de David Perez na versão para órgãos, anotando no recibo: “Recebi da mão do Sr. Jozé Maria de Almeida a quantia acima declarada [9\$800]”. <i>P-Lant</i>, Casa Real, Cx. 3222. Copiou também os órgãos do 3º Nocturno das Matinas de São Francisco em Agosto de 1805. <i>Idem</i>, Cx. 3223.</p> <p>Cópia de Responsórios para a Semana Santa de 1807 para Mafra. <i>P-Lant</i>, Casa Real, Cx. 3237.</p>
Eleutério Franco de Leal Compositor, Mestre do Seminário		<p>Recibo de cópia datado de 23 de Agosto de 1805, na Ajuda (“Missa Instrumental” do próprio Eleutério Franco Leal). <i>P-Lant</i>, Casa Real, Cx. 3223.</p>
Eugénio Gonçalo Nogueira de Sousa	REAL CÂMARA	<p>Um dos copistas da Música para a Jornada de Salvaterra em Março de 1783. <i>P-Lant</i>, Casa Real, Cx. 3124.</p> <p>Um dos copistas da oratória <i>Il ritorno di Tobia</i> (1784). <i>P-Lant</i>, Casa Real, Cx. 3131.</p>
Francisco Jozé de Carvalho	PATRIARCAL	<p>Identificado como copista nas listas das “Despesas miúdas” da Patriarcal; <i>P-Lf</i>, C3 22 (<i>Um pacote com nove cadernos com notas de despesas da Sta. Igreja Patriarcal. De 1770 a 1778</i>).</p> <p>Cópia de livros de Solfejos de Perez e de G. Giorgi e de alguns Salmos para o Seminário da Patriarcal em Novembro de 1786. <i>P-Lant</i>, Patriarcal – Repartição dos Contos e Cofre, Cx. 114, Maço 80.</p> <p>Surge também como Copista em <i>P-Lant</i>, Patriarcal de Lisboa – Repartição dos Contos e Cofre, Cx. 57, Mç. 44 (1774); Cx. 106, Mç. 76-3 (Jan. 1784); Cx. 131 (Nov. 1789).</p> <p>Outros recibos de cópia de música para a Patriarcal que se encontram no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa (<i>P-Lf</i> A6 8): 21 de Julho de 1789 (11\$630), 17 de Setembro de 1789 (13\$930), 20 de Março de</p>

		1790 (9\$660), 22 de Maio de 1790 (9\$380), 21 de Novembro de 1790 (13\$650).
João Bernardo Henriques	CAPELA REAL DA AJUDA REAL CÂMARA	Cópia de música sacra para a Real Capela de Nossa Senhora da Ajuda em 1775 (<i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx.3100) e nos anos seguintes. Um dos copistas da Música para a Jornada de Salvaterra em Março de 1783. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3124. Um dos copistas da oratória <i>Il ritorno di Tobia</i> (1784). <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3131.
João Caetano dos Santos	REAL CÂMARA	Copiou a Serenata <i>Cerene Placata</i> , de Jommelli, em 1773 (com Bernardo Joaquim Alves) e a Serenata <i>Imeneo em Atenas</i> . <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx.3100. Um dos copistas da Música para as Jornadas de Salvaterra em 1783 (<i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3124) e em 1784 (Cx. 3131). Em Julho de 1785 copiou a serenata <i>Ercole sul Tago</i> , de Luciano Xavier dos Santos (Idem, Cx. 3140).
Pe. João dos Santos Baixo da Patriarcal, agregado ao Coro dos Italianos em 1787	MAFRA	Certificação de Fr. Bernardo José da Conceição que diz “que copiou 16 folhas de papel nos Responsórios da Conceição, das quais só se lhe devem contar 12 por ter copiado muito largo...”, 9 de Janeiro de 1807. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3237.
Joaquim Casimiro da Silva *	REAL CÂMARA REAL CAPELA PATRIARCAL MAFRA	Referido entre os Copistas da Música para 7 de Outubro e para 4 de Novembro de 1787 (os restantes são Jozé Cláudio, Jozé António Paulo e João Bernardo). <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3148. Várias cópias para Mafra, por exemplo “Cópia de dois Nocturnos das Matinas de São Francisco para o Real Convento de Mafra” e “dois órgãos da Missa de Marcos Portugal” em 4 de Agosto de 1805. Refere que recebeu o pagamento do Sr. Jozé Maria de Almeida. <i>P-Lant</i> ; Casa Real, Cx. 3223; Cópia da Missa de Marcos em Dia de S. Francisco, Vésperas para a mesma festividade, <i>Te Deum</i> de Acção de Graças em Janeiro de 1807 e Matinas da Epifania (total: 91\$070). Recibo de 27 de Fevereiro de 1807. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3237. Nomeado copista “para o real serviço por falecimento do actual Jozé Maria de Almeida” em Abril de 1807. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Lv. 933, p. 160v.

Joaquim Gabriel	MAFRA	Menção de António Puzzi a umas Matinas, Missa e Vésperas copiadas por Joaquim Gabriel por 14200 [Mafra, 1807]. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3237.
Joaquim Manoel da Silva Capelão Cantor???	REAL CÂMARA PATRIARCAL	Um dos copistas da Música para a Jornada de Salvaterra em Março de 1783. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3124. Um dos copistas da oratória <i>Il ritorno di Tobia</i> (1784). <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3131. Um dos copistas da Serenata <i>Alcione</i> , de Sousa Carvalho, interpretada no Paço da Praça do Comércio e 25 de Julho de 1787. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3147.
José António Paulo Rego	REAL CÂMARA PATRIARCAL	Identificado como copista em 1774 no âmbito das “Despesas Extraordinárias” da Patriarcal. <i>P-Lant</i> , Patriarcal de Lisboa – Repartição dos Contos e Cofre, Cx. 57. Um dos copistas da Música para as Jornadas de Salvaterra de 1783 (<i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3124) e de 1784 (<i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3131). Copiou a Serenata <i>Artemisia</i> , de António Leal Moreira, para o aniversário de S.M. a 17 de Dezembro de 1787. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3148.
José Cláudio Henriques	REAL CÂMARA PATRIARCAL	Um dos copistas da Música para a Jornada de Salvaterra em Março de 1783. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3124. Um dos copistas da oratória <i>Il ritorno di Tobia</i> (1784). <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3131. Cópia de música para “para uzo da Santa Igreja Patriarcal a 140 rs. a folha”, Ajuda em 22 de Dezembro de 1800. <i>P-Lf</i> A2 4 Ver também <i>P-Lf</i> C1 51, para os anos seguintes.
José Girardo Coelho de Rezende	PATRIARCAL	Cópia de Motetes e outras peças sacras para a Patriarcal em Agosto de 1774. <i>P-Lant</i> , Patriarcal, Repartição dos Contos e Cofre, Cx. 57, Mç.44.
José Joaquim de Mac[edo ?]	PATRIARCAL	Cópia de Motetes e outras peças sacras para a Patriarcal em Agosto de 1774. <i>P-Lant</i> , Patriarcal, Repartição dos Contos e Cofre, Cx. 57, Mç.44.
José Maria de Almeida *	REAL CÂMARA CAPELA REAL DA AJUDA MAFRA	Um dos copistas da Música para a Jornada de Salvaterra em Março de 1783. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3124. Em 1786 sucede ao seu pai (António Bernardo de Almeida) no “exercício de copista”, com 19\$200 por mês. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Lv. 932, p. 33.

		<p>Um dos copistas da oratória <i>Il ritorno di Tobia</i> (1784). <i>P-Lant</i>, Casa Real, Cx. 3131.</p> <p>A 29 de Setembro de 1792 recebe pagamento de papel e tinta (1\$120) para a Missa de Totti. <i>P-Lant</i>, Casa Real, Cx. 3164.</p> <p>Em 1802 recebia 57\$600 por quartel como copista (<i>P-Lant</i>, Casa Real, Livro 2993), mantendo o mesmo ordenado em 1807 (Cx. 3240).</p> <p>Surge na lista de despesas com cópia dos Responsórios da Semana Santa para Mafra em 1807 (inclui a colaboração de Domingos Castelão, Manuel Jozé e António do Nascimento e despesas com tinta, transportes, etc.). <i>P-Lant</i>, Casa Real, Cx. 3237.</p>
Jozé Monteiro de Carvalho	REAL CÂMARA	Um dos copistas de <i>La Nittetti</i> para Salvaterra em 1784. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3131.
José Vieira	MAFRA	Menção de Antonio Puzzi a uma Missa e Vésperas para Mafra copiadas por António Pedro, Severino José Agostinho e José Vieira (29 folhas a 200 são 5800) [1807]. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3237.
Manuel Alvares Mosca Admitido em 1782 como Tenor do Coro dos Músicos Portugueses da Patriarcal desde 1782.	PATRIARCAL	Os seus recibos surgem com grande regularidade entre as “Despesas Miúdas” da Patriarcal. Ver por exemplo <i>P-Lf</i> , C3 24, onde está um recibo de Fev. De 1796 (2\$380) e outro de Julho (7\$245). Ver Também <i>P-Lf</i> , A2 4 (recibos de 1802), <i>P-Lf</i> , A2 5 (recibos de 1805) ou <i>P-Lf</i> , A2 6 (recibos de 1806)
Manuel José	MAFRA	Cópia de alguns Responsórios de João José Baldi para a Semana Santa de 1807 (Mafra). <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3237.
Manuel Marques Lagoa	PATRIARCAL	Os seus recibos surgem com grande regularidade entre as “Despesas Miúdas” da Patriarcal. Ver por exemplo <i>P-Lf</i> , C3 24 (recibos de 1796 e 1797) e <i>P-Lf</i> , C3 27 (recibos de 1798).
Manuel da Silva	SEMINÁRIO DA PATRIARCAL	Cópia de Sonatas para Cravo, Árias e música sacra para o Seminário da Patriarcal em Outubro de 1786. <i>P-Lant</i> , Patriarcal – Repartição dos Contos e Cofre, Cx. 114, Maço 80.
Severino José Agostinho	MAFRA	Menção de Antonio Puzzi a uma Missa e Vésperas para Mafra copiadas por António Pedro, Severino José Agostinho e José Vieira [1807]. <i>P-Lant</i> , Casa Real, Cx. 3237.

* Copistas efectivos que tiveram salário fixo.

Os recibos localizados relativos aos principais copistas podem ser úteis na identificação de grafias musicais pois a caligrafia revela-se uma pista a ter em conta, até porque a maior parte do repertório inclui texto. Para uma boa parte dos casos, a associação com fragmentos musicais que apresentem indícios de terem sido copiados pela mesma mão foi feita por António Jorge Marques (2009: 779-875) num utilíssimo apêndice ao seu catálogo temático da obra religiosa de Marcos Portugal. A comparação permite, nalguns casos, uma identificação com razoável fidelidade mas o método não é completamente seguro e não pôde ser aplicado de forma sistemática devido ao considerável volume de música sobrevivente e à sua dispersão por vários locais. A associação deve ser feita com grande cuidado uma vez que a caligrafia se vai modificando ao longo da vida. Grafias musicais aparentemente idênticas podem também corresponder a escolas de cópia e não à mesma pessoa, sendo necessário distinguir entre as características do sistema de escrita e as características individuais¹⁷⁹.

No caso das peças de maiores dimensões ou por altura das deslocações da corte que exigiam a disponibilização de um conjunto maior de repertório podemos encontrar um considerável número de copistas a trabalhar em equipa. Por exemplo na cópia da oratória *Il Ritorno di Tobia*, de Haydn, cantada em 19 de Março de 1784 no Palácio da Ajuda, participaram oito copistas incluindo pessoas que normalmente não se ocupavam desta actividade como é o caso de Fernando Luiz Pink, intérprete de clarim na Orquestra da Real Câmara.

João António Pinto da Silva (porteiro da Câmara Real, director dos teatros reais e tesoureiro da Secretaria do Particular, entre outros cargos) e João Diogo de Barros (que lhe sucedeu em 1801 e foi também Inspector dos Músicos da Real Câmara) solicitavam com frequência cópias de óperas, serenatas e oratórias, mas também de música litúrgica para as Capelas Reais fora de Lisboa. Copistas efectivos, com salário regular, como José Maria de Almeida ou Joaquim Casimiro da Silva, encarregavam-se também de distribuir trabalho entre colaboradores, internos ou externos. Como seria de esperar, a participação de copistas amadores ou com menos experiência nem sempre dava o melhor resultado, como se depreende da análise das partituras ou de uma nota de Fr. Bernardo da Conceição (religioso paulista e compositor de obras para Mafra), datada de 9 de Janeiro

¹⁷⁹ Acerca das metodologias para a identificação caligráfica ver Marques (2009: 190-193).

de 1807, que certifica que o Pe. João dos Santos (baixo agregado ao Coro dos Italianos da Patriarcal) “copiou 16 folhas de papel nos Responsórios da Conceição, das quais só se lhe devem contar 12 por ter copiado muito largo”¹⁸⁰.

A dinâmica da cópia de música pode ser constatada a partir das numerosas listas de despesas que se guardam no Arquivo da Casa Real. As oito pequenas notas de 1803 que se resumem no quadro seguinte constituem um exemplo entre muitos, ilustrativo da diversidade de géneros, copistas e locais de execução.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3205 (1803)

	COPISTAS	OBRAS		TOTAL
Nº1	Domingos Tibúrcio Gomes Castelão	Música do Hino de S. Miguel “por ordem do Sr. João Diogo de Barros”	4 violinos a 1/2 folha, oboés e trompas, violeta e violoncelo, fagote e contrabaixo, 4 vezes a 1/2 folha (7 folhas)	1\$400
Nº2	Joaquim Casimiro da Silva	“ <i>Beatus vir</i> que o Sr. Simão Portugal compôs para ser cantado na Real Capela da Bemposta”	Cópia – 11\$800 Encadernação - \$500	12\$350
Nº3	Eleutério Franco Leal (Nossa Sra. Ajuda 23 Maio de 1803)	Salmo <i>Confitebor</i>	Cópia de 6 violinos, 1 viola, 3 baixos, 2 flautas, 2 oboés, 2 clarins, 2 trompas, 2 fagotes, 8 vezes (47 folhas) Encadernação da part. – 150 rs.	9\$700
Nº4	Joaquim Casimiro da Silva	Quatro Salmos e um Credo “que que o Sr. José Maria de Almeida me ordena para a Real Capella de Queluz na Festa de Pentecostes”	<i>Beatus vir</i> (19 folhas), <i>Beatus vir</i> (11 fls.), <i>In Exitu Israel</i> (20 fls.), <i>Laudate pueri</i> (15 fls.), Credo (15 fls.). Total de 83 folhas (200 reis a folha) = 16\$600. Portes de “mosso”[sic] – 1\$040	17\$640
Nº5	José Maria de Almeida	Outras despesas	“Huma garrafa de tinta – 200 reis; Goma graxa – 240; De porte do mosso que levava a Muzica a Lisboa para se copiar tres caminhos – 600; Mais de hir a Rio Seco a caza do Puzzi – 100; Mais o mosso que levou a Muzica para a Patriarcal para a Prova – 200”.	1\$340
Nº6	Domingos Tibúrcio Gomes Castelão	Missa de António Puzzi “por ordem do Sr. João Diogo de Barros”	Órgão (acompanhamento) (9,5 fls.); fagotes (9,5 fls.), 2 violoncelos (5 fls. cada um), contrabaixo (5 fls.),	7\$400

¹⁸⁰ *P-Lant, Casa Real, Cx. 3237.*

			contrabaixo do <i>Dixit Dominus</i> (3 fls.)	
Nº7	Anna Rosa da Conceição (Lisboa, 10 de Maio de 1803)	Dois Salmos: “ <i>Dixit e Laudate</i> ” (recebeu do Sr. João Diogo de Barros)		7\$350
Nº8	Joaquim Casimiro da Silva	“ <i>Te Deum</i> para a Real Capela de Queluz, a 7 de Outubro de 1802”; “ <i>Matinas de Nossa Sra.</i> feitas também pelo Sr. Marcos Portugal em Dezembro do mesmo anno”	[<i>Te Deum</i> – 16\$800]; Encadernação – 28\$100 + 800; <i>Matinas de Marcos Portugal</i> – 56\$970 Encadernação das Pas. – 2\$400 <i>Sinfonia</i> – 2\$200 (Total: 61\$570) Hum Salmo de Baxo obrigado – 5\$220 Salmo <i>Confitebor</i> para a Bemposta – 16\$620 Encadernação - \$600	129\$710

Na maior parte dos casos, desconhece-se se a reprodução de partituras musicais era a actividade principal dos copistas da Casa Real e da Patriarcal ou se era uma ocupação paralela a outra profissão. É evidente que para os compositores se tratava de uma tarefa complementar, mas estes não eram os que produziam maior número de cópias. Entre os copistas que nos legaram mais partituras, sabe-se que Bernardo Joaquim Alves era capelão cantor da Capela Real da Ajuda (com o vencimento de 10\$000) e que José Álvares Mosca (irmão do organista e compositor José Álvares Mosca) foi tenor no Coro dos Músicos Portugueses da Patriarcal desde 1782, ganhando 12\$500 por mês, mas o percurso de quase todos os restantes permanece em aberto.

Outra incógnita tem a ver com a formação dos copistas profissionais, para além da transmissão de saberes no circuito familiar. Não sabemos que tipo de educação musical recebiam, nem qual era o treino e disciplina caligráfica ao nível da notação e do texto a que estavam sujeitos. O ofício requeria também outras competências como a fabricação de tintas ou a escolha dos aparos mais adequados. Sobre a metodologia de trabalho, António Jorge Marques (2009: 204) fornece algumas pistas relevantes, mas muitas questões permanecem por responder. A existência de equipas de copistas ou “copistarias” que desenvolviam um determinado estilo ou escola de cópia é um dos filões de pesquisa,

propostos por este musicólogo, que será importante seguir no futuro. No caso de Joaquim Casimiro da Silva, parece evidente que este tenha orientado vários copistas, mas é necessário alargar a pesquisa aos copistas das décadas anteriores a 1790.

A Casa Real e a Patriarcal terão sido pólos importantes na formação e no treino de copistas, mas não obrigatoriamente o Seminário de Música da Patriarcal, ao contrário do que seria de esperar. São muito poucos os nomes coincidentes anotados no Livro de Matrículas e em vários casos não há certezas de que se trate da mesma pessoa. Apesar de ser identificado apenas por Manuel Alves no registo de entrada (com data de 5 de Agosto de 1760) é praticamente certo que o copista Manuel Álvares Mosca estudou no Seminário de Música da Patriarcal, já que o seu nome completo surge noutros documentos relativos à instituição¹⁸¹. Na época era habitual abreviar o apelido Álvares para Alves, o mesmo tendo sucedido com o seu irmão José Álvares Mosca, que ingressou no Seminário no mesmo dia, tornando-se depois organista e compositor da Patriarcal (os cargos que ocupou depois dos estudos encontram-se registados no Livro de Matrículas, o que reforça esta hipótese)¹⁸².

Em relação a António dos Santos (que entrou para o Seminário em 1760) e António Joaquim da Silva (admitido em 1797), não temos a certeza de se tratarem dos copistas homónimos (ver ANEXO B.3.). O último acabaria por fugir da escola de música em 1801, mas não é completamente impossível que alguns anos mais tarde (em 1805) tenha conseguido o cargo de “copista da Basílica de Mafra”. Além destes, o compositor António José Soares, que também fez trabalho de cópia, frequentou o Seminário de Vila Viçosa e a partir de 1802 o Seminário da Patriarcal, vindo mais tarde a converter-se num

¹⁸¹ O nome dos dois irmãos Mosca surge por exemplo numa lista de despesas do alfaiate (“Obra que fiz para o Seminário da Santa Igreja Patriarcal, para os meninos abaixo ditos”), datada de 20 de Maio de 1761. São contemplados os seguintes alunos: “Manoel Alvarez Mosca, Jozé Mattias, António dos Santos, Pedro Nicolao Monteiro, Jozé Joaquim dos Santos, Jozé Alvarez Mosca, Jozé Rodrigues, Joaquim Pereira, Luís António, Vicente Miguel, Domingos Martins, Maximo Joaquim, João Pires Neves, Jozé Pinheiro”. *P-Lant*, Patriarcal, Igreja e Fábrica, Maço 6, Doc. nº 351. Ambos participaram também em devoções na Patriarcal como Novenas e Trezenas, juntamente com outros alunos do Seminário.

¹⁸² No *Livro de Matrículas* (*P-Ln*, Cód. 1515) alguém anotou que Manuel Alves [Mosca] entrou no Seminário de Música “por parecer castrado”, mas o facto de ter depois cantado como tenor no Coro dos Portugueses da Patriarcal parece prova de que não teria sido objecto de emasculação. Provavelmente esse foi um argumento utilizado para ser admitido alguns anos depois da idade limite (tinha “12 para 13 anos”), aproveitando o facto de na altura ainda não ter mudado de voz. No registo do seu irmão Jozé Soares Alves (quase de certeza Jozé Soares Álvares Mosca), que entrou com “10 para 11 anos” consta também a indicação “castrado”. No Quadro do ANEXO B.3. apresenta-se um resumo dos dados mais relevantes que constam do livro de admissões no Real Seminário de Música da Patriarcal.

dos Mestres desta última instituição. Como se desconhecem os nomes dos alunos externos que frequentaram o Seminário de Música da Patriarcal, pois estes não constam dos Livro de Admissões, é possível que alguns outros copistas tenham também usufruído do ensino ministrado nesta instituição.

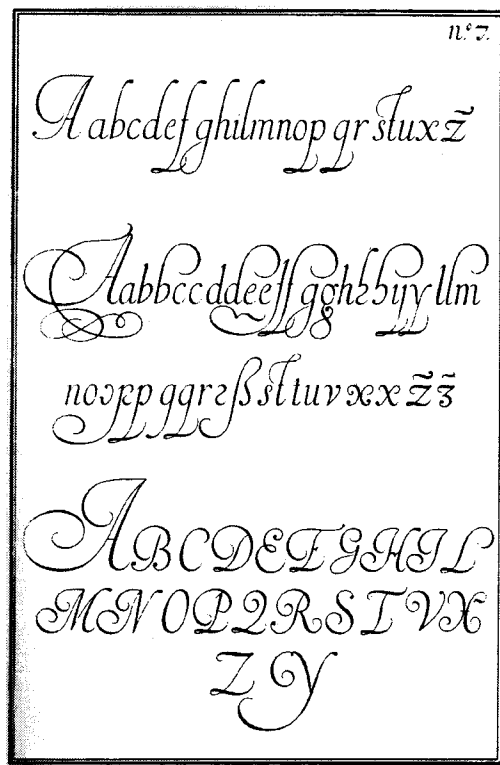
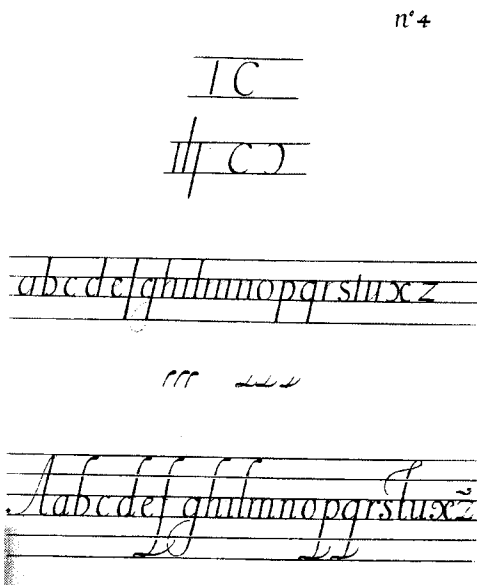
Os principais calígrafos portugueses dos séculos XVIII e XIX revelam um conhecimento seguro das tendências da sua arte a nível europeu, bem como dos seus antecessores, e foram autores de alguns importantes manuais didáticos de ampla circulação que dedicam grande atenção à caligrafia, tendo em conta não só os principiantes, mas também a orientação dos mestres. No domínio da cópia de música não temos conhecimento de nada semelhante além do já referido compêndio elaborado por Joaquim Casimiro da Silva no século XIX, infelizmente perdido. Não é contudo de excluir que a formação geral de alguns copistas musicais tivesse passado pelos manuais de caligrafia que circulavam na época, nomeadamente pela *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar* (1722), de Manoel de Andrade de Figueiredo¹⁸³, ou a *Nova Arte de Escrever*, de António Jacinto de Araújo¹⁸⁴, sendo que esta última foi largamente influenciada pela anterior. Por exemplo, no caso de Manuel Álvares Mosca, cuja escrita é muito cuidada e harmoniosa, reflectindo uma mão disciplinada tanto no plano da notação musical como do texto, as afinidades com os modelos de Figueiredo no desenho da letra parecem evidentes (ver Figs. da pág. seguinte). O mesmo sucede com Francisco José de

¹⁸³ Manoel Andrade de Figueiredo, *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar, Offerecida á Augusta Magestade do Senhor D. João V, Rey de Portugal*. Lisboa Occidental: Na Officina de Bernardo da Costa de Carvalho, Impressor do Serenissimo Senhor Infante, 1722. Sobre os manuais didáticos de caligrafia do século XVIII ver Jorge dos Reis, *Três Movimentos da Letra – o Desenho da Escrita em Portugal*, dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2009 (texto policopiado). Em relação à obra de Figueiredo em particular, diz-nos este investigador: “Para além da sua originalidade caligráfica e de desenho decorativo, é uma obra de ligação entre os seus antecessores e os autores posteriores: Andrade de Figueiredo absorve de forma muito pessoal a herança do Renascimento caligráfico italiano, assim como o testemunho deixado pelo calígrafo espanhol Morante, chegando mesmo a ser denominado o Morante Português; por outro lado, a expressão *ligação* torna-se mais evidente quando olhamos a obra dos seus sucessores de maior vulto: Jacinto de Araújo e Ventura da Silva, que respectivamente, sessenta e oitenta anos mais tarde, produziram os seus tratados caligráficos” (Reis 2009: 113). (...) “A *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar* de Andrade de Figueiredo alterou a caligrafia em Portugal quando instaurou um estilo caligráfico português denominado Cursivo Liberal e lançou nos escaparates um manual de referência para todos aqueles que no seu tempo desejavam melhorar a caligrafia. O seu trabalho é inovador do ponto de vista gráfico e didático, permitindo uma aprendizagem consciente e rigorosa de quatro estilos diferentes, oferecendo ao escrevente uma panóplia alargada de estilos caligráficos incontornáveis para os calígrafos posteriores” (idem: 140).

¹⁸⁴ António Jacinto de Araújo, *Nova Arte de Escrever offerecida ao Príncipe Nosso Senhor para Instrução da Mocidade*. Lisboa: Officina de António Gomes, 1794 (*apud* Reis 2009).

Carvalho ou José Cláudio Henriques, que também trabalharam para a Patriarcal, e com alguns outros, cuja identidade não foi ainda comprovada. Em paralelo, existem também casos em que a grafia musical e o desenho da letra são mais pessoais e menos rigorosos. Há ainda que ter em conta que era frequente a colaboração de mãos especializadas em diferentes domínios na cópia de partituras, ou seja, nalguns casos havia quem tivesse por tarefa escrever apenas o texto e fazer os frontispícios.

Se a influência dos manuais de caligrafia no âmbito da cópia de música é, por enquanto, apenas uma hipótese de trabalho a considerar, o contributo da música (ou pelo menos do canto) no domínio das artes gráficas não foi descurado por um calígrafo como Andrade de Figueiredo (1722: 113), que escreveu: “Deve-se empenhar igualmente o estudo em escrever, q em cantar; porque se os caractéres se instituirão para substituir as vozes, he preciso q o debuxo corresponda á melodia; pois só pode o primor dos rasgos agradaveis imitar a gala dos accentos canoros.”



2.7.2. Copistas de Livros Estampilhados

Entre os copistas de música que trabalharam para a Patriarcal, distingue-se um pequeno grupo de artífices especializados na técnica da estampilhagem (designada por “estampilha” na época), muito usada em livros de cantochão, mas não exclusiva destes. O processo consiste na utilização de uma matriz metálica, tipo escantilhão, sobre a qual se passa um pequeno rolo de tinta, sendo depois os acabamentos feitos manualmente. Não deve ser confundida com a estampagem, pois esta última refere-se à gravura utilizando uma matriz metálica e uma prensa, técnica que não é utilizada nos livros estampilhados. Os ingleses escolheram a expressão *stencilled music*, o que evita confusões de terminologia¹⁸⁵. A diferença entre o livro manuscrito e o impresso reside no facto de o segundo se fazer utilizando uma prensa e uma matriz permitindo a obtenção de exemplares todos iguais. Embora as obras estampilhadas utilizem uma matriz, esta não é aplicada no papel com uma prensa, pelo que todos os exemplares resultam diferentes. Por outro lado, acabamentos como as capitais e as hastes das figuras musicais eram feitos à mão, bem como o pentagrama para o qual existia também um escantilhão próprio. Sendo assim, os livros estampilhados enquadram-se na categoria dos manuscritos.

Na lista de despesas com a Patriarcal relativa a 1754 publicada por João Baptista de Castro (1763: 192) encontra-se identificado o cargo de “Escritor, Miniator, e Estampador”, com o vencimento de 600\$000 por ano, mas desconhecemos quem teria sido o profissional que o exerceu nessa época. Pouco depois do Terramoto, o catalão Magin Rafols (referido na documentação de arquivo como “Escritor de Estampilha, e Solfa, na Santa Igreja Patriarchal”) e os seus colaboradores forneceram vários Livros de Cantochão, ao preço de 300 reis a folha, para a Patriarcal. Contudo, é possível que este copista tenha sido contratado já depois de 1755 para substituir a obras perdidas, já que em 19 de Abril de 1759 solicita apoio financeiro para regressar a Barcelona, dizendo ter a obra “quazi finda e accabada”¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Sobre a estampilhagem de livros de música ver A. Beverly Barksdale, *The printed note: 500 years of music printing and engraving: The Toledo Museum of Art founded by Edward Drummond Libbey*. January 14-February 24, 1957 [programa de exposição]. Agradeço a Maria João Albuquerque as preciosas informações e esclarecimentos sobre esta técnica e a indicação de bibliografia.

¹⁸⁶ “Diz Magin Rafols Catalam que tem exercitado a occupação de Escritor de Estampilha, e Solfa, na Santa Igreja Patriarchal com bom procedimento, e applicação, e porque a obra está quazi finda, e accabada,

P-Lant, Patriarcal – Igreja e Fábrica, Maço nº1, Docs. nº114 e nº 250

Lembrança da Despeza que se fez com os livros de Cantochão a preço de 300 a Fol.:

Magin do Livro do Advento	50 fl.	15000
Francisco Gomes	8 fl.	2400
Alexandre	30 fl.	9000
Emporta		26400

(...)Lisboa, 30 de Agosto de 1756
Pe. Jozé Lopes

Nº 250

No Livro do Advento a rubrica feita a 87 folhas importam o seguinte:

Títulos e regras de estampilha vermelhas 393 a vintem cada regra importão – 7860

Tres versículos que são seis regras a 10 reis cada regra importam – 60

(...)

De 123 Resp. e Cant. A 3 reis cada hu, importão – 369

De 181 Ps. e V a 5 reis cada hu, importão – 369

Outro copista de livros estampilhados que trabalhou para a Patriarcal foi Maurício Figueiredo [ou Maurício Figueira da Costa], que pede ajudas de custo no início dos anos 60¹⁸⁷. Em 1763 ganhava três tostões por folha¹⁸⁸, mas a execução destes livros exigia outras tarefas mais especializadas. Alguns artistas eram apenas responsáveis pelos “ornatos” ou pelas letras capitulares, cobrando por cada uma delas 600 reis como se pode ver no *Rol da emportancia da escrita e ornatos do quarto tomo das Missas de Assistência*, datado de 5 de Novembro de 1761 e contabilizando um total de 71\$085¹⁸⁹.

e o supplicante se acha pobre e se quer transportar para a sua Pátria a Barcelona, e não tem com que fazer os gastos do caminho (...)", *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 4, Doc. Nº 308. Num outro documento de 1759 (*P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 4, Doc. nº 256), alguns copistas queixam-se de salários em atraso, que lhe tinham sido prometidos à semana ou de 15 em 15 dias: "Dizem os que escrevem na estampilha, que elles estão actualmente occupados na factura dos Livros que devem servir no Choro da Sta. Igreja Patriarchal, o que executão com exação e pontualidade, que bem notorio he ao Pe. Prioste, e Fabricario da ditta Igreja prometendose-lhes com effeito que teriam todas as semanas, ou em 15 dias seus pagamentos do que fossem trabalhando" (...) [27 de Fevereiro de 1759].

¹⁸⁷ Um documento de 1761 (*P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 6, Doc. nº 124) refere que Mauricio Figueiredo fez os livros de cantochão muitos anos antes do Terramoto, mas tendo estes sido destruídos pelo fogo no incêndio teve de os fazer de novo "com tanto disvelo que não só trabalhava todo o dia como parte da noite" (...) "E porque se acha cazado com mulher e filhos e muito pobre e nunca teve ajuda alguma de custo" [não se menciona o valor]. A 27 de Setembro de 1763 volta a pedir ajudas de custo por doença por se encontrar "gravemente doente ha mais de dous meses sem poder adquirir com que posta sustentar sua mulher e quatro filhos." *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 8, Doc. nº 99.

¹⁸⁸ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 8, Doc. nº 96.

¹⁸⁹ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 6, Doc. nº 108. A lista inclui as Missas da Purificação, de S. Mathias, S. José, Anunciação, Sto. António, S. João Baptista, S. Isabel, Santiago, Natividade de N. Senhora, S. Francisco de Borgia, Todos os Santos, São Thomé e Aniversário da eleição de S. Eminência Jozé.

O Pe. Joaquim da Silva Lumiar, Caetano Eugénio de Sousa e Lucas Freire de Reboredo produziram também alguns livros estampilhados para a Casa Real, mais concretamente o Ofício e Missa para a Festa do Santíssimo Coração de Jesus em 1778 ¹⁹⁰.

Uma importante colecção de livros de música estampilhados dos finais do século XVIII e inícios do século XIX encontra-se na Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra, onde terá funcionado uma oficina especializada nessa técnica na época em que o Príncipe Regente, D. João, passou a usar essa residência com regularidade e a investir nas diferentes vertentes da prática musical a ela associadas. Nela podemos encontrar obras em “estampilha” da autoria de João José Baldi, João de Sousa Carvalho, José Joaquim dos Santos, Fr. Bernardo da Conceição, Fortunato Mazzioti, Marcos Portugal ou Antonio Puzzi, bem como numerosos livros litúrgicos com notação musical ¹⁹¹.

2.7.3. Impressores e Livreiros

Quando D. José subiu ao trono em 1750 não havia em Portugal nenhuma editora especializada em música. Com a excepção das cantatas sacras e profanas publicadas na Oficina de Música do catalão D. Jaime de la Té y Sagau (c. 1680-1736), que em 1715 obteve um privilégio real que lhe concedia o direito de exclusividade durante 10 anos, a maior parte das edições musicais portuguesas da primeira metade do século XVIII eram livros litúrgicos e manuais de canto-chão impressos com caracteres móveis por editores-livreiros ¹⁹². Como se viu atrás, o impulso dado à publicação de música pelos editores

¹⁹⁰ A 26 de Maio de 1778 o Pe. Joaquim da Silva Lumiar recebeu 18\$400 “por um Ofício de três Missas” para a Festa do Santíssimo Coração de Jesus “de estampilha em quarenta e seis folhas de papel” e a 9 de Junho de 1778 mais 28\$400 por dois Offícios e duas Missas (68 folhas) destinadas à referida celebração. Nas mesmas obras colaboraram ainda Caetano Eugénio de Sousa (que recebeu 14\$800 por 37 folhas de “Estampilha a 30 de Maio de 1778) e Lucas Freire de Reboredo (17\$400 por 43,5 folhas a 1 de Junho de 1778). António Duarte fez encadernações da Missa e do Ofício para a Patriarcal, para a Capela Real da Ajuda, da Bemposta e de Vila Viçosa, para a Basílica de Santa Maria e para as Colegiadas do Crato e da Sertã. *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3108.

¹⁹¹ Um inventário destas obras para uso local na biblioteca foi realizado por Maria João Albuquerque: *Biblioteca Nacional e Mafra – Inventário das espécies de musica que não constam no catálogo de Azevedo* (policopiado).

¹⁹² Além da *Imprensa de Música* de D. Jaime de la Té y Sagau, durante as primeiras décadas do século XVIII existiram em Lisboa outras casas que imprimiam música, mas nunca o fizeram de forma sistemática. É o caso da Oficina da Música - Lisboa Occidental (1720-1780), da Oficina da Música de António

musicais especializados que se estabeleceram em Lisboa a partir dos finais de setecentos não alterou substancialmente o panorama no que diz respeito ao repertório sacro, uma vez que o fulcro da sua actividade se dirigia ao mercado emergente da música profana vocal e instrumental. Os repertórios de cantochão destinados à prática litúrgica ou devocional, bem como tratados teóricos e obras didácticas, continuaram a ser da responsabilidade de livreiros generalistas até aos finais do Antigo Regime.

Várias obras impressas ao longo do século XVIII ostentam a designação *Officina Patriarcal* ou *Tipografia Patriarcal*, mas não é clara a existência de uma tipografia ou editora própria pertencente ao Patriarcado. O mais provável é que alguns editores beneficiassem de privilégios da Patriarcal que lhe concediam exclusividade em algumas obras, colocando por essa razão o nome da instituição na razão social ¹⁹³.

Segundo Ângela Maria Gama (1967: 8-81; *apud* Albuquerque 2006: 61), a Oficina Patriarcal funcionou entre 1728-1798. Contudo, foram localizadas obras publicadas em 1727 por esta editora ¹⁹⁴, que por vezes surgia com a razão social de Oficina Patriarcal da Musica e com a localização em Lisboa Ocidental. A Oficina de Francisco Luís Ameno (1713-1793), que produziu obras entre 1740 e 1793, também chegou a ser denominada Oficina Patriarcal, apresentando entre 1753 e 1754 a razão social de “impressor da Congregação Camarária da Santa Igreja de Lisboa”, facto consonante com as notas de despesa que se encontram no fundo da Patriarcal na Torre do Tombo. Situava-se perto da Igreja do Loreto e, depois do Terramoto, na rua do Jasmim (perto do Príncipe Real ou sítio da Cotovia como era conhecido na época e portanto do novo edifício da Patriarcal).

A Oficina de João Procópio Correia da Silva, activo como editor a partir de 1798, também se denominava Oficina Patriarcal e o seu director identificava-se frequentemente como “Impressor da Santa Igreja Patriarcal”. Ângela Gama sustenta que foi sucessor de Francisco Luís Ameno na Oficina Patriarcal, mas é possível que a herança diga apenas

Pedroso Galvão (1685-1765) ou da *Officina Joaquiniana da Musica de D. Bernardo Fernandes Gayo* (1730-1764). Existem também outras referências documentais a “*Officinas de Musica*” — Patriarcal *Officina da Música* (1727-1798), Dominicana *Officina da Música* (1734), *Officina de Música de Theotonio Antunes Lima* (1720-1740), *Officina Pinheirense da Música e da Sagrada Religião de Malta* (1736-1749) — mas até agora não foram localizados exemplares das suas publicações musicais (Albuquerque 2006: 21-22).

¹⁹³ Segundo Maria João Albuquerque (informação cedida pela autora), o mesmo sucedia com as editoras de música que recebiam privilégios régios e que colocavam na razão social “Impressor da Casa Real”.

¹⁹⁴ Informação prestada por Maria João Albuquerque.

respeito ao dito privilégio e não ao espaço físico da oficina, já que Francisco Luís Ameno faleceu em 1793 e João Procópio Correia da Silva só iniciou a sua actividade em 1798.

Paralelamente, foi criada por Alvará de 24 de Dezembro de 1768 a Régia Officina Tipográfica, incorporando a antiga Oficina de Miguel Manescal da Costa (*fl.* 1743-1774), seu director técnico e administrador até 1801. Esta casa impressora viria a exercer uma actividade dominante nas décadas seguintes ¹⁹⁵.

A Officina Patriarcal (ou os editores que detinham esse privilégio) e a Régia Officina Tipográfica garantiram a impressão de uma boa parte dos manuais litúrgicos necessários ao funcionamento interno da Patriarcal e das Capelas Reais até ao final do Antigo Regime. Esta última (que incluía também uma fábrica de caracteres conforme estipulava o Alvará de 28 de Julho de 1769 e manteve uma escola de gravura a cargo do célebre gravador Francisco Bartolozzi a partir de 1802) foi a oficina que teve maior volume de produção musical. Até 1834, publicou pelo menos 50 espécies, privilegiando a música sacra com 41 obras, sendo as restantes manuais teóricos (Albuquerque 2006: 64).

Mas as estruturas da música sacra da corte recorriam também em paralelo a outros editores, livreiros e encadernadores. Logo a seguir ao Terramoto de 1755, a Capela Real e a Patriarcal foram obrigadas a repor rapidamente cerimónias litúrgicas, manuais de cantochão e outros repertórios, já que a Biblioteca do Paço da Ribeira e o Arquivo das Solfas da Patriarcal foram destruídos pela catástrofe. A José da Motta, identificado como “Mestre Livreiro da Santa Igreja Patriarcal” num documento de 1756 ¹⁹⁶, foi solicitado o restauro de uma série de documentos danificados e queimados, nomeadamente Missais, Livros de Coro, Livros de Solfa e “Folhinhas” [de Reza], entre outros. A conta apresentada no final do trabalho foi considerada excessiva pelos Principais da Congregação Camarária, que mandaram proceder à avaliação do trabalho pelo Juiz do Ofício de Livreiro Joaquim Ferreira Coelho ¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Uma listagem das obras publicadas por estes e outros editores pode consultar-se em Albuquerque (2006: 152-171).

¹⁹⁶ *P-Lant*, Patriarcal – Igreja e Fábrica, Maço nº1, Doc. nº73.

¹⁹⁷ *P-Lant*, *idem*: “Joaquim Ferreira Coelho Juiz actual do Ofício de Livreiro na Companhia de mim Escrivão certificamos aos que a presente certidão virem q. sendo no dia quatro de Agosto do presente anno fomos às obras do Conde Tarouca aonde esta abarracada a Sta. Igreja Patriarcal e ali na presença de M. R. Sr. Pe. Thesoureiro Matheos Simões e por elle nos foy mostrado hum despacho dos Exmos. Srs. Principaes em que nelle se nos ordenava avaliássemos os livros e concertos no Rol junto donde elle dicto Juiz chamou o mestre Livreiro que fez a dita obra Jozé da Motta e vindo para ante o dito Juiz lhe deu o juramento dos

Outras notas de despesa do Pe. Matheus Simões (Tesoureiro das “Despesas miúdas”), com datas entre Outubro de 1756 e Dezembro de 1757, incluem Livros de Cantochão em “estampilha”, pergaminhos para os Livros de Coro, Livros de Canto Figurado, Livros de Missas, Livros de Hinos, ferragens para encadernações, e material similar¹⁹⁸. O resumo das despesas inclui ainda “Folhinhas” e “tabelas horárias” impressas por Francisco Luiz Ameno (no valor de 23\$000) e um outro Rol pago ao Livreiro Jozé da Motta (com o montante total de 181\$305) datado de Maio de 1757.

Em 1756 Francisco Luiz Ameno recebeu 11\$400 pela impressão de “papel dos Cadernos das Capellas e conhecimentos da Reverenda Fábrica”¹⁹⁹, continuando a ser encarregado da preparação dos Livros de Ponto e de outras obras nos anos seguintes:

P-Lant, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 5, Doc. nº 300

Recebi do M. R. S. Pe. Matheus Simões a quantia de vinte e hum mil e quatrocentos reis a saber:

2\$600 – Pela impressão da Missa de S. Emigdio em papel Imperial, preto e vermelho.
2\$200 – Pela impressão dos Sufrágios dos Santos na mesma forma
2\$200 – Pela impressão das Antifonas *Tota Pulchra*, etc. na mesma forma
12\$000 – Pelos livros de ponto para os meses de Julho, Agosto e Setembro do presente anno.
2\$400 – Pelo Livro de Ponto dos Capellães Cantores, nos mesmos meses.
Total: 21\$400

Que tudo imprimi para o Serviço da Sta. Igreja de Lisboa e importou a referida quantia
Lxa, 22 de Junho de 1761.
Francisco Luiz Ameno

Em 1781 coube a António Rodrigues Galhardo a impressão dos *Estatutos da Santa Igreja Patriarcal*, recebendo em 15 de Janeiro de 1782 o valor de 226\$080 por 655 exemplares (604 em papel bastardo e 51 em papel de “Ollanda”)²⁰⁰. Para os serviços de

Santos Evangelhos para debaixo delle dizer os livros que estavam queimados e vendo os que estavam em ser huns e outros os avaliamos em setenta e seis mil e setecentos reais pello assim entendemos em nossa consciência (...) [Assinaturas:] Christovão Jozé de Azevedo, Matheus Simoens, Jozé da Motta [e outra pouco legível].

¹⁹⁸ P-Lant, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 7 (1762), Doc. nº 13: *Reformação dos papéis das contas do Pe. Matheus Simões Tesoureiro das despesas miúdas da Santa Igreja de Lisboa, os quais papéis desapareceram da mão do procurador da Fazenda António da Costa Freire, já contados e principiavam os ditos papéis em 14 de Outubro de 1756 e findavam no último de Dezembro de 1757*. Por exemplo com Livro da Missa de N. Sra. da Ascensão gastaram 95\$340 e com dez dúzias de pergaminhos para os Livros de Coro 48\$000.

¹⁹⁹ P-Lant, Patriarcal - Igreja e Fábrica, Maço 1, Doc. nº 88.

²⁰⁰ P-Lant, Patriarcal - Igreja e Fábrica – Avisos, Cx. 59.

encadernação recorreu-se a António Duarte, que mantinha também uma colaboração regular com a Patriarcal:

P-Lant, Patriarcal – Contos e Cofre, Cx. 106, Mç. 76-3.

Despezas miúdas

[António Duarte] Para a Sta. Igreja Patriarcal se tem feito o seguinte:

4 Livros do Ponto dos meses de Abril, Mayo e Junho, do anno presente feitos, na forma costumada – 1\$920

4 ditos dos meses de Julho, Agosto e Setembro, feitos na dita forma costumada – 1\$920

1 Missal da Basilica que se encadernou de novo em Bezerro e dourado e se puzerão botões de ouro novos – 3\$200.

1 Caderno das Missas dos Santos do Reino e Patriarcado, que se meteo em hum Missal grande do seus custos em papel e trabalho – 1\$600

1 Breviário grande do Coro que se encadernou em marroquim e dourado – 4\$800

12 Estatutos encadernados em pasta cobertos de papel prateado e prateados pelas folhas a 300 reis cada hum – 3\$600

1 Livro para o Baptismo da pessoas Reais encadernado em marroquim coalhado de ouro – 3\$200

1 Livro de Himnos para o Coro de sima encadernado em pasta de carneira – 1\$200

1 dito intitulado Psaltério encadernado em Bezerro, e huma taboa nova que se lhe pos, Limpeza de ferragens e pregos novos – 2\$400

Total: 23\$840

Lisboa, 30 de Julho de 1784

Antonio Duarte

No início da década de 1790, publicaram-se duas importantes obras, ambas objecto de grande divulgação como atestam os diversos exemplares subsistentes em várias bibliotecas e arquivos portugueses: o *Novum Directorium Chori* (1791) e o *Novum Directorium Chori* (1793)²⁰¹. A preparação destes manuais litúrgicos tinha sido iniciada alguns anos antes, em consequência da preocupação com o rigor do cerimonial e pela transmissão mais eficaz do modelo ritual da Patriarcal às várias igrejas do reino. Em 1789, o Pe. Jozé de Oliveira e Souza, primeiro Regente da Basílica, “dá seguimento ao *Novum Directorium Chori*, iniciado pelo seu antecessor, o Pe. Gregório Henriques, falecido antes da obra estar pronta”, referindo a necessidade deste manual “não só do

²⁰¹ *Novum directorium chori, novo ordine contextum et a pluribus mendis expurgatum ad usum basilicae S. ecclesiae patriarchalis Lisbonensis et omnium ecclesiarum lusitano imperio subjectarum, continens omnia officia usque in hunc diem concessa, cum capitulis, precibus & orationibus/ opera et studio Josephi de Oliveira Sousa (...). Olisipone: Typis Patriarchal Francisci Ludovici Ameno, 1791; Novum manuale chori ad usum basilicae S. ecclesiae patriarchalis Olisiponensis, et omnium Portugaliae ecclesiarum romano utentium ritu in quo juxta breviarium, et chori directorium seorsum continentur ea, quae in psalterio, & in officis tam de tempore, quam de sanctis (...). Olisipone: Typis Patriarchalibus, 1793. Para uma descrição completa e localização dos vários exemplares ver Albuquerque (2006: 264-265).*

Choro da Bazilica mas também dos mais do reino”²⁰². Três anos depois, em 1792, solicita à Congregação Camarária a impressão do *Novum Manuale Chori*:

“O Pe. Jozé de Oliveira e Souza, primeiro regente da Bazilica desta Santa Igreja poem na respeitável presença de V. Excelencias o Novo Manual do Choro, que elle ordenou para o serviço da mesma Basílica, supplicando a V. Exas. Mandá-lo imprimir.

Para se conhecer a necessidade que ha de se imprimir este novo Livro, basta somente reflectir, que o manual de que se uza presentemente no Choro, he muito errado, muito confuso, e muito incompleto, e que não ha outro melhor de que se possa usar; mas cazo que o houvesse, e ainda assim era indispensável imprimir-se este, que apresenta por ser fabricado com o mesmo sistema com que foi feito o Novo Directorio de Choro, e com que se fazem todos os mais Livros que actualmente se estão imprimindo á custa desta Santa Igreja, porque seria couza mui dissonante e dezordenada entoar o hebdomadario hum hymno ou huma anthiphona de hum modo, e o Choro de outro modo”²⁰³.

O Principal Miranda autoriza a impressão a 31 de Janeiro de 1792 e Miguel Manescal da Costa pede 200 moedas para suprir as despesas da impressão dos ditos Livros de Coro a 22 de Fevereiro de 1792²⁰⁴. Os dois manuais são anunciados na Gazeta de Lisboa, sendo o *Novum Manuale Chori* vendido a 4\$400 reis e o *Novum Directorium Chori* a 1\$200 reis²⁰⁵.

Nesta época e nos anos seguintes continuam também a reeditar-se outras obras destinadas à prática litúrgica que tiveram uma grande circulação e longevidade editorial. É o caso do *Teatro Eclesiástico*, de Frei Domingos do Rosário, com nove edições entre 1743 e 1817, ao longo das quais foi sofrendo sucessivos aditamentos até se tornar extremamente volumoso²⁰⁶ e o *Missale Romanum*, que conheceu doze edições impressas entre 1760 e 1820, primeiro por Manescal da Costa e depois na Tipografia Régia (Albuquerque 2006: 33-34). Esta última é uma obra de grande qualidade artística, sendo

²⁰² P-Lant, Patriarcal, Igreja e Fábrica, Maço 24, Doc. nº 237.

²⁰³ P-Lant, Patriarcal - Igreja e Fábrica, Maço 25, Doc. nº 108.

²⁰⁴ P-Lant, Patriarcal - Igreja e Fábrica, Maço 25, nº 117.

²⁰⁵ “Sahirão á luz: (...) *Novum Manuale Chori*, a que vulgarmente chamao Capituleiro, o qual contém separadamente tudo o que pertence ao ministério do Hebdomadário na celebração dos Officios Divinos cantados. Vende-se por 4400 reis, em papel, na loja da Officina Regia na Praça do Commercio, na da Viúva *Bertrand* aos Martyres, e na de Antonio Duarte, á calçada de Santo André. Nas mesmas lojas se vende também o Novo Directorio do Coro por preço de 1200 reis em papel. Em ambos estes Livros se achão todas as rezas concedidas até o tempo presente. *Gazeta de Lisboa*, 12-10-1793 [2º Supl. Num. 41].

²⁰⁶ Sobre esta obra ver também o Cap. I.2.1.2.

amplamente decorada com ricas gravuras e usando notação quadrada preta impressa sobre tetragrama vermelho ²⁰⁷.

²⁰⁷ A descrição detalhada de todos os exemplares conhecidos encontra-se no “Catálogo de Edições de Musica Impressas em Portugal nos finais do Antigo Regime”, em Apêndice ao livro de Maria João Albuquerque (2006: 251-260; 278-284).

3. Os agrupamentos instrumentais

3.1. A Orquestra da Real Câmara

O livro de Joseph Scherpereel *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, publicado pela Fundação Gulbenkian em 1985, constitui até ao presente o trabalho mais desenvolvido sobre esta formação musical da corte portuguesa nos finais do Antigo Regime. Embora de forma indirecta, outros estudos posteriores têm contribuído para aprofundar ou complementar algumas particularidades inerentes a esta orquestra, ao perfil sócio-profissional dos seus membros e ao seu papel na vida musical portuguesa²⁰⁸.

Continua, no entanto, por fazer o levantamento do elenco e o estudo exaustivo das actuações da orquestra promovidas pela Casa Real em público e em privado (incluindo simultaneamente a ópera, a música sacra e a música instrumental) de modo a obter uma panorâmica global mais detalhada e abrangente. Subsistem também várias dúvidas relacionadas com a história da formação, o seu funcionamento interno e as práticas de execução. A investigação de Scherpereel inicia-se em 1764 por uma questão de comodidade — a existência de fontes disponíveis relativamente completas como os registos do Erário Régio no Arquivo Histórico do Tribunal de Contas e a documentação do Arquivo da Casa Real —, deixando em aberto o percurso anterior, para o qual contamos apenas com referências dispersas. Desconhecem-se, por exemplo, os contornos

²⁰⁸ Entre os mais significativos encontra-se a tese de Manuel Carlos de Brito sobre a ópera em Portugal no século XVIII (1989), na medida em que permite obter uma panorâmica bastante completa acerca das intervenções da orquestra no campo da ópera, da oratória e das serenatas até 1793, data da inauguração do Teatro de São Carlos. Também na perspectiva da ópera, o mesmo autor realizou recentemente uma síntese sobre esta temática num artigo conjunto com Luísa Cymbron, “Opera Orchestras in the 18th and 19th Centuries in Lisbon and Oporto” (2008: 441-446), destinado a uma publicação internacional. A dissertação de doutoramento de Jorge Matta (2006) sobre *A música orquestral em Portugal no século XVIII* desenvolve alguns pontos relacionados com as práticas de execução, aprofunda as comparações com outras orquestras de corte no plano internacional e tenta relacionar a evolução da formação portuguesa com a escrita orquestral das obras dos principais compositores activos em Lisboa no período de setecentos. Outras pesquisas, como as que Joseph Scherpereel apresenta nos artigos “Patrocínio e *Performance Practice* em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começos do século XIX” (1999) e “Les Ensembles Instrumentaux et vocaux à Lisbonne aux XVIIIe et XIXe siècles d’après les archives des mutuelles des musiciens” (2004), bem como a tese de doutoramento de Vanda de Sá, *Circuitos de Produção e Circulação de Instrumental em Portugal entre 1750 e 1720* (2008) revelam a intensa actividade profissional dos músicos da Real Câmara fora do circuito da corte e caracterizam os conjuntos instrumentais a partir de elementos recolhidos nos Manifestos da Irmandade de Santa Cecília.

exactos do processo que levou à criação da orquestra, as suas diferentes etapas de desenvolvimento no reinado de D. João V ou as consequências do Terramoto nos seus quadros profissionais.

Na segunda metade do século XVIII, a Orquestra da Real Câmara constituía uma entidade autónoma entre as estruturas musicais da corte, já que a Patriarcal e as Capelas Reais da Ajuda e da Bemposta apenas empregavam cantores e organistas. Os instrumentistas eram convocados em pequenos ou grandes grupos para participar em eventos musicais sempre que as obras ou a natureza das cerimónias o exigia. A extensa lista de despesas da Igreja Patriarcal em 1754, publicada por João Baptista de Castro no *Mappa de Portugal Antigo e Moderno* (1763: 189-192) menciona apenas cantores, organistas e um compositor, levando a crer que nessa época a orquestra era já um agrupamento à parte.

Mas nem sempre foi assim. Nos primeiros anos do reinado de D. João V os instrumentistas faziam parte da Capela Real como se pode depreender de um documento de 1720: *Rol dos devottos que dão suas esmollas para se fazer hum sitial para a Capella da nossa Sancta e glorioza Virgem Martir Sta. Cecilia*²⁰⁹. A lista de músicos contida nesta fonte inclui os nomes de vinte instrumentistas, cantores e eclesiásticos com a menção “da Capela Real” ou simplesmente “da Capela” e nove com a indicação “da Patriarcal”²¹⁰. É possível que os primeiros já se encontrassem ao serviço da monarquia antes da criação da Patriarcal em 1716 e que os últimos (apenas cantores) tenham sido contratados posteriormente. Devidamente identificados encontram-se sete violinistas, um contrabaixista, um fagotista e dois organistas, mas é possível que o conjunto tivesse maiores dimensões²¹¹.

²⁰⁹ P-Lsc, Docs. do Cofre. Esta lista de músicos foi transcrita por João Pedro d’Alvarenga http://www.ensino.uevora.pt/jpa/estudosfiles/Rol_1720.pdf. Último acesso: 30 de Julho de 2009.

²¹⁰ Com base noutros documentos Alvarenga (2007: 35-37) identificou no seu estudo sobre o período português de Domenico Scarlatti mais oito (sete cantores e um mestre de cerimónias) da Patriarcal activos neste período: Antonio Natali, Carlo Cristini, Cuissisne [= Giuseppe Cocuccioni?], Floriano Flori, Gaetano Mossi, D. Luigi Biancardi e D. Gabrielle de Cimbali.

²¹¹ Instrumentistas da Capela Real que constam do *Rol dos Devotos* (1720): Rabecas: Dom Jerónimo, João Baptista Latour (podia também tocar oboé), Dom João Galvão, Pedro Jorge Avondano, Maurício, Thomas [= João Tomás Mazza?], Fanta [Veith] (podia também tocar oboé); Rabecão [contrabaixo]: Francisco Xavier da Silva; Baixão [fagote]: Manuel dos Reis; Organistas: Pe. Mestre Manuel Soares, Tomás de Santo Agostinho; Sem instrumento atribuído: José do Espírito Santo; Pe. António Antunes; Beneficiado Alexandre do Couto.

Um outro elenco de músicos, relativo ao ano de 1728, foi publicado por Johann Gottfried Walther no *Musicalisches Lexicon* em 1732. Esta lista, que tem sido amplamente citada e transcrita em inúmeras publicações de natureza musicológica, apresenta já os naipes de cordas completos, constituindo o prolongamento natural do grupo de instrumentistas mencionados no *Rol*. A ausência de instrumentos da família dos metais (necessários à interpretação de algumas obras de Carlos Seixas, António Teixeira ou Francisco António de Almeida) não significa que estes não fossem utilizados, uma vez que era possível recorrer à Banda Real.

Constituição da orquestra da corte portuguesa em 1728 de acordo com a lista publicada em 1732 por Johann Gottfried Walther no Musicalisches Lexicon²¹²

NOME	INSTRUMENTO	NACIONALIDADE
Scarlatti, [Domenico]	Mestre de Capela ²¹³	romano
Joseph Antoni [Carlos Seixas?]	Vice-Mestre de Capela ²¹⁴	português
Pietro Giorgio Avondano	1º violino	genovês
Antonio Paghetti	2º violino	romano
Alessandro Paghetti	2º violino	romano
Johann Peter	2º violino	português de origem alemã
Thomas	3º violino	florentino
Latur	4º violino (2º oboé)	francês
Veith	4º violino (1º oboé)	boémio
Ventur	viola	catalão
Antoni	viola	catalão
Ludwig	fagote	boémio
Juan	violoncelo	catalão
Laurenti	violoncelo	florentino
Paolo	contra-violino [contrabaixo]	romano
Antonio Joseph [Carlos Seixas ?]	órgão	português

É difícil avaliar se o primeiro núcleo de uma orquestra barroca na corte de Lisboa correspondeu a uma transformação gradual do conjunto de instrumentistas ao serviço da Capela Real antes da promoção a Patriarcal²¹⁵ ou à criação de um novo agrupamento. A

²¹² Johann Gottfried Walther, “Portugal” do *Musicalisches Lexicon oder Musikalische Bibliothek*. Leipzig, 1732 – ed. Facs., Documenta Musicologica, Erste Reihe III, Kassel un Basel, Baerenreiter, 1953.

²¹³ Ao contrário da ideia corrente, o cargo de D. Scarlatti não era de Mestre de Capela mas de Compositor e professor dos Infantes (ver Cap. II.2.1.).

²¹⁴ Também não há evidências de que Carlos Seixas tenha sido Vice-Mestre de Capela. As fontes da época referem que era organista da Patriarcal.

²¹⁵ Por exemplo o Regimento da Capela Real mandado elaborar por Filipe I menciona, além do Mestre de Capela, a existência de 24 cantores (seis de cada naipe) e dois organistas, o lugar de dois baixões e uma corneta. Documentos posteriores publicados por Adriana Latino (1993: 10) mencionam outros músicos

inexistência de uma tradição orquestral anterior em Portugal levou à contratação de vários estrangeiros, tendência que se manteve constante ao longo dos séculos XVIII e XIX. O desenvolvimento e a diversificação dos estilos musicais associada à incorporação dos modelos italianos na vida musical portuguesa motivou nas décadas de 1720 e 1730 o surgimento de uma formação adequada à execução de serenatas, óperas e outras obras dramáticas ²¹⁶, bem como de alguma música religiosa.

Por outro lado, o facto de o cerimonial litúrgico-musical da Patriarcal ter adoptado o modelo das Capelas Pontificias, cuja prática musical quotidiana assentava nas vozes e no baixo contínuo, veio também acentuar a compartimentação especializada dos departamentos musicais da corte de D. João V. O repertório mencionado no *Breve Rezume de tudo o que se canta em cantochão e canto de orgão pellos cantores na Santa Igreja Patriarcal* ²¹⁷, documento que data provavelmente do início da década de 1720, prescindia da orquestra, seguindo as práticas romanas associadas à Capela Papal, mas no campo do repertório sacro a componente instrumental alargada era necessária em cerimónias que assinalavam efemérides da família real ou por ocasião do grande *Te Deum* cantado tradicionalmente no último dia do ano na Igreja de São Roque.

À importação de cantores italianos, compositores e mestres de cerimónias para a Patriarcal, seguiu-se a admissão de instrumentistas para a orquestra e para a Banda Real. A renovação desta última concretizou-se em 1724, data em que o agrupamento passou a dispor de 24 trombetistas alemães, 18 deles recém-contratados. A maior parte destes músicos tinha uma formação de alto nível e podia também tocar instrumentos de cordas (Doderer 2003: 32-33), prestando colaboração na orquestra ou constituindo um reforço importante quando necessário.

As partituras com repertório sacro e profano sobreviventes permitem calcular os requisitos orquestrais necessários para a sua execução, o mesmo se aplicando à música

ligados à corte como atabaleiros, charamelas, sacabuxas, harpistas, viola de arco. Surge também a designação de “músico da câmara”, evidenciando a natureza das funções e da organização musical.

²¹⁶ Enquanto D. João V concentrava todas as suas energias na Patriarcal, a Rainha D. Mariana de Áustria teve um papel central na transformação da vida social e musical da corte, conforme mostram os relatos da Nunciatura em Lisboa publicados por Gerhard Doderer e Cremilde Rosado Fernandes (1993: 69-146). Logo após a sua chegada, a nova soberana começou a promover récitas e encenações musicais, com Cantatas, Serenatas e outras peças semi-dramáticas em língua castelhana, italiana ou alemã. Introduziu também o costume de celebrar aniversários e festas onomásticas, com a ajuda das damas da corte.

²¹⁷ *P-La* 49-I-59.

interpretada nos primeiros anos do reinado de D. José, incluindo a inauguração da Ópera do Tejo em 1755. Seria porém necessário um estudo mais aprofundado (que obviamente sai fora do âmbito deste trabalho) sobre a orquestra da corte nas suas várias dimensões focalizado no período anterior ao Terramoto.

Apenas a partir dos inícios da década de 1760 começamos a ter uma ideia clara da constituição da Orquestra da Real Câmara. Segundo a lista publicada por Maria Adelaide Salvador Marques (1965: 193-195), em 1762 era formada por 31 instrumentistas: 12 a 14 violinos, 2 a 4 violas, 3 a 4 violoncelos, 2 ou 3 contrabaixos, 2 oboés, 2 fagotes, 2 trompas ou trompetes e cravo²¹⁸.

Em comparação com outras orquestras de corte europeias da mesma época a formação portuguesa era uma das mais reduzidas e possuía poucos sopros. No entanto, há que ter em conta o possível recurso a instrumentistas da Banda Real e a acumulação de cargos nas duas formações, documentada em várias fontes. O repertório das décadas anteriores faz por vezes uso de trompas e trompetes como é o caso das óperas de David Perez de 1752, 1755 e 1760, entre outras obras. As flautas surgem pela primeira vez na ópera *Il Mondo della Luna* (1765), de Pedro António Avondano, mas só a partir de 1773 começam a aparecer com regularidade (Matta 2006: 42-43).

A primeira metade da década de 1760 corresponde ainda a um período de recuperação após o Terramoto. Foi depois desta data que a orquestra e os restantes agrupamentos musicais da Casa Real se solidificaram e adquiriram maiores dimensões adequadas ao incremento das actividades musicais, à aposta na formação e à composição e aquisição de novo repertório. Em Outubro de 1769 entraram ao serviço os violinistas Carlos Jozé e João António Printz e o fagotista espanhol Juan Bautista Plà e em 1770

²¹⁸ A lista publicada por Maria Adelaide Salvador Marques (1965) reproduz um documento que se encontra na Torre do Tombo (Ministério do Reino, Livro nº 283, 1761-1763, fol. 163-164v.), do qual constam os seguintes instrumentistas: André Marra, Pedro António Avondano, João Valentim [Felner], Vito Manarelli, Henrique José Felner, Gonçalo Auzier [Romero], Francisco Delfim, António Avondano, João Pedro Tomás, António de Figueiredo, João Francisco Avondano, José Realle, João Franco, Francisco Maria Paghetti [violinos]; João Baptista Biancardi, Jacob António Reinol [Violas]; Fernando Biancardi, António Pedro da Cunha [Violoncelos]; Bartolomeo Sabatini, Frederico Herffort [Contrabaixos]; João Francisco Della Corte; Francisco Xavier Bomtempo [Oboés]; Mathias Boshoff, Nicolau Heredia [Fagotes]; José Romano, Saverio Romano [Trompetes e trompas]. Surgem ainda os nomes de Vito Maleni [fagote], Tomás José Felner [clarin], João Pedro Marvichi (ou J. P. Maneschi?) [clarin], aos quais não é possível por agora atribuir um instrumento.

foram admitidos mais sete instrumentistas: Felício António da Cunha (violino) António Heredia (flautista e oboista), André Lenzi (trompa), Epifanio e Nicola Lo Forte (trompetistas e trompistas), Felipe Marcelli (trompete, depois passa a tocar contrabaixo) e Fernando Luís Pink (trompete e violino)²¹⁹. Os quatro últimos músicos já em 1765 integravam a Banda Real.

Não se tratou apenas do reforço da quantidade mas também de um investimento na qualidade. Alguns dos instrumentistas ao serviço da Real Câmara contavam com sólidas carreiras a nível internacional antes de se instalarem em Lisboa, com reflexo no pagamento de salários mais elevados. Assim sucedeu com o flautista Antonio Rodil (que viria a obter considerável sucesso em Londres, cidade onde publicou algumas das suas obras), com os violinistas Jeronimo Groneman e Andrea Marra, o violoncelista Andrea Sampieri, o contrabaixista Miguel Jordão ou o já mencionado fagotista Juan B. Plá, entre outros²²⁰.

Por outro lado, encontramos várias referências à qualidade de conjunto da orquestra entre o final da década de 1760 e o início dos anos 90. Numa carta para o compositor Niccolò Jommelli, com data de 17 de Junho de 1768, o director dos teatros reais, Pedro José da Silva Botelho²²¹, refere que “L’Orchestra di Sua Maestà Fedelissima é di tal maniera unita, e discreta nem chiaro e oscuro de’ suoi andamenti, che tutti I Signori Forestiei che qui la sentono Le danno mille Lodi”. Esta descrição acompanha a encomenda de uma missa ao compositor napolitano onde possam participar todas as cordas e sopros da referida formação. Em Novembro de 1773, depois de ter assistido à ópera *Ezio*, de Jommelli, no Teatro Real da Ajuda o viajante inglês Richard Twiss (1775: 10) escreve que a orquestra era composta por executantes muito precisos e em 1787 William Beckford regista que a Capela da Rainha de Portugal é ainda a primeira da Europa, em termos de excelência vocal e instrumental e elogia os seus violinos, violoncelos, oboés e flautas²²².

²¹⁹ Joseph Scherpereel (1985: 84) identifica Fernando Luiz Pinck como trompetista mas nas convocatórias mais tardias que se encontram no Arquivo da Casa Real surge na qualidade de violinista.

²²⁰ No que diz respeito às carreiras musicais europeias de alguns músicos da Real Câmara e aos respectivos salários ver (Scherpereel 1985) e (Brito e Cymbbron 2008).

²²¹ Publicada em 1980 por Marita McClymonds num apêndice ao seu livro *Niccolò Jommelli: The Last Years, 1769-1774*.

²²² Ver citação completa no início do Cap. I.1.7.

Na década de 1770, a Orquestra da Real Câmara converteu-se num dos maiores efectivos instrumentais de corte da Europa, sendo apenas ultrapassada por Mannheim (que contava com 53 músicos ²²³) e apresentando um número considerável de sopros. Scherpereel (1985: 34-35) traça um gráfico evolutivo da tamanho da orquestra, que entre 1764 e 1807 oscilou entre os 32 e os 51 instrumentistas. Nos anos de 1773, 1780, 1781 e 1782 atingiu as suas maiores dimensões (com um total de 51 elementos). Dá-se depois uma ligeira quebra em meados anos 90, que é parcialmente recuperada a partir de 1802, mas a formação mantém um tamanho razoável até à partida da família real para o Brasil em 1807. Nessa altura tinha 35 membros, número que se reduz para 28 em 1808 e vai diminuindo nos anos seguintes, tendo alguns músicos passado a integrar a orquestra da Teatro de São Carlos²²⁴.

A totalidade de assalariados ao serviço da Real Câmara não tem uma implicação directa na sua prática musical, uma vez que a orquestra não actuava na sua totalidade salvo em casos excepcionais, por exemplo as festas anuais da Irmandade de Santa Cecília, nas quais podiam ainda participar outros músicos inscritos nesta associação profissional ²²⁵. As óperas raramente exigiam mais do que 30 instrumentistas— por exemplo o *Fetonte*, de Jommelli, em 1769, contou com 32 (14 vl, 2 vla, 3 vlc, 4 cb, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 clno, cravo), mas o efectivo habitual rondava o número de 25. É por exemplo o caso da ópera de Paisiello *Dal finto il vero*, interpretada em Salvaterra em 1784 (Brito 1989: 49), ou da maior parte das obras deste género escritas por compositores portugueses. As serenatas e oratórias no tempo de D. Maria solicitavam um efectivo entre os 23 e os 32 elementos. Além da questão do gosto estético e das dimensões dos espaços

²²³ Como base das comparações foi usada tabela publicada no artigo “Orchestra” na edição de 1980 *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Na edição mais recente essa lista foi suprimida.

²²⁴ Em 1808 a orquestra do Teatro de São Carlos tinha 37 instrumentistas segundo consta de uma lista publicada na Revista *Amphion* de 16 de Maio de 1893. Comprendia 12 violinos, 3 violas, 3 violoncelos, 5 contrabaixos, 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes e timbales (Cf. Brito e Cymbron 2008: 470). Algumas listas de pagamentos existentes no Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, entre as quais a do referido ano de 1808 (ER 5419), permitem constatar que vários músicos da Real Câmara passaram para a orquestra do teatro público.

²²⁵ A descrição que Richard Twiss (NeryVE: 1775: 9) faz da Festa de Santa Cecília de 1773 na Igreja de São Roque refere a presença de 16 violinos, 6 violoncelos, 3 contrabaixos, 4 violas, 2 oboés, uma trompa e um trompete de uma lado da igreja e de um número semelhante do outro (para além de 10 *castrati* de cada lado do órgão na tribuna) o que totalizaria 66 instrumentistas. É possível que exista algum exagero neste relato, embora também não fosse completamente impossível, se pensarmos que nesse ano a Orquestra da Real Câmara empregava 51 músicos, aos quais se poderiam ter juntado os restantes instrumentistas membros da Irmandade.

onde a orquestra actuava, há que ter em conta que esta se desdobrava frequentemente para tocar em eventos diferentes, sacros ou profanos.

As cerimónias religiosas com efectivos mais amplos requeriam normalmente 25 ou 26 elementos. Esta era a dimensão comum a partir da década de 1790, embora fossem comuns também os agrupamentos de dimensão média, entre os 16 e os 20 executantes. Mesmo num acontecimento tão importante como a aclamação de D. Maria I em 1777 (ano em que os livros de pagamento anuais registam 48 músicos), o compositor David Perez dirigiu durante as cerimónias realizadas na Praça do Comércio uma orquestra de 37 instrumentistas e 24 cantores da Capela Real ²²⁶.

Na sua tese sobre a música orquestral em Portugal no século XVIII, Jorge Matta (2006:46) aponta a ausência de menções à percussão nos quadros da orquestra. No entanto, situações como a que se descreve no quadro acima provam que se recorria à Banda Real, à qual João Pedro Thomas pertencia juntamente com mais quatro percussionistas. É a este músico que se pede a escolha de dois dos “melhores” timbaleiros para participar na cerimónia. Depois de 1793 (data limite do estudo de Jorge Matta) torna-se frequente a actuação do timbaleiro João Baptista Reispacker, cujo nome consta várias vezes das convocatórias.

Embora os efectivos tenham uma relação bastante directa com o grau de solenidade das cerimónias, encontramos ao longo do tempo um crescimento gradual das dimensões dos conjuntos instrumentais usados na música sacra e uma estrutura interna cada vez mais completa ao nível da variedade dos naipes. Contudo, os clarinetes surgem bastante tarde em comparação com outras orquestras europeias, onde já se usavam desde os anos 70. Efectivamente, um documento de 1774 menciona a audição de ingresso de um clarinete na orquestra da corte portuguesa, mas as referências a este músico desaparecem nos anos seguintes. Pensa-se que o alemão João António Wisse terá sido o primeiro clarinetista a trabalhar regularmente em Lisboa ²²⁷, tendo sido contratado em 1795 pela orquestra do Teatro de São Carlos e em 1807 pela Orquestra da Real Câmara, juntamente com Joaquim Morel, também clarinetista. Todavia, algumas obras anteriores

²²⁶ No Cap. IV.5.2. analisa-se em detalhe esta cerimónia.

²²⁷ A chegada de Wisse liga-se também à proliferação de concertos de clarinete a partir dos anos 90. Sobre os concertos instrumentais em funções sacras e noutros eventos fora do circuito cortesão, mas na sua maioria protagonizadas por solistas da Real Câmara contratados por particulares ver (Cf. Sá 2008).

interpretadas na Capela Real e Patriarcal já incluíam este tipo de instrumentos, sendo provável que a Casa Real contratasse os seus intérpretes como reforços. É, por exemplo, o caso de algumas obras de Marcos Portugal de 1802 como o *Te Deum* para o baptizado do Infante D. Miguel, onde o compositor usa aparentemente pela primeira vez clarinetes na música religiosa [fl I e II, ob I e II, cl I e II], e das famosas *Matinas da Conceição* [fl I e II, ob I e II, corne inglês, e cl I e II]²²⁸. Também em 1802 encontramos ainda o *Te Deum* para dois coros e duas orquestras, de Giuseppe Totti, cantado no dia de São Silvestre²²⁹.

Com a criação do Teatro de São Carlos em 1793, os teatros de corte (da Ajuda, Queluz e de Salvaterra) deixaram de funcionar regularmente, passando a actividade operática a concentrar-se na nova sala de espectáculos no centro de Lisboa. Apesar de ter sido concebido como teatro público, o São Carlos herdou ao mesmo tempo a função de representação oficial do poder. As efemérides da corte, outrora assinaladas por óperas e serenatas no circuito cortesão, passaram agora a ter lugar neste novo espaço, onde o príncipe D. João e a família real compareciam com regularidade. A música sacra interpretada na Patriarcal da Ajuda, nas Capelas Reais e na rede de instituições religiosas que tinham patrocínio da monarquia passaram assim a partir desta data a constituir a actividade nuclear da Orquestra da Real Câmara.

Não há registo de programas ou concertos exclusivamente instrumentais, embora se interpretassem obras instrumentais combinadas com trechos vocais em concertos nas residências reais ou inseridas em festividades de natureza sacra, conforme documentam algumas convocatórias, onde se pede a músicos determinados para levarem um “concerto” ou uma “sinfonia”. Por exemplo, a 13 de Maio de 1778 solicita-se a presença no Palácio da Ajuda de 23 instrumentistas (8 violinos, 2 violas, violoncelo, 2 contrabaixos, 2 flautas, 2 oboés, 2 fagotes, trompa, 2 trompas ou 2 clarins, cravo), do compositor João Cordeiro da Silva e de quatro cantores, pedindo-se a estes últimos “que tragam árias”, ao flautista Antonio Rodil “que traga concerto” e a Cordeiro “que traga

²²⁸ Informação cedida por António Jorge Marques, a quem agradecemos. Nas óperas de Marcos Portugal a introdução dos clarinetes já se tinha dado pelo menos em 1798. Ver por exemplo o autógrafo de *La Madre Amorosa*, depositado na Biblioteca Nacional, que utiliza clarinetes.

²²⁹ A partitura guarda-se na área de Música da Biblioteca Nacional, no Fundo do Conde Redondo (*P-Lant*, FCR 216.74), contendo uma preciosa nota explicativa sobre a disposição das duas orquestras.

sinfonia”²³⁰. Na “Musica da Câmara” tocada no dia de S. João (24 de Junho) de 1779 participou uma formação de 18 instrumentistas, novamento João Cordeiro da Silva e três cantores, cabendo desta vez a André Lenzi (trompa) e a António Jozé Blayek (trompa e trompete) levar sinfonias. O pedido repete-se nos dias 4 de Novembro e 15 de Dezembro do mesmo ano para actuações no Palácio da Ajuda. Nesta última ocasião ordena-se novamente a Rodil para levar “oboé e flauta e algum concerto”²³¹. Um caso emblemático do uso crescente de música instrumental no âmbito de eventos ligados ao calendário litúrgico é o da Festa de Santa Bárbara na Real Capela de Queluz, a 4 de Dezembro de 1796, em que os membros da orquestra deveriam ir prevenidos com concertos de violino, flauta, oboé, fagote e trompa²³².

Infelizmente a maior parte das fontes históricas não mencionam os autores dos concertos e sinfonias interpretados nestas ocasiões. O flautista Antonio Rodil ou o violinista José Palomino, entre outros, tocavam obras da sua autoria e seria natural que no caso de compositores como Cordeiro da Silva ou António Leal Moreira, criadores de algumas Sinfonias, estas lhe fossem solicitadas para execução. Mas noutros casos os elementos da orquestra seriam apenas depositários de partituras de outros autores que faziam parte do seu repertório. A quantidade de referências à execução de obras instrumentais na segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX (sobretudo concertos com solista) contrasta com a escassez de partituras sobreviventes compostas em Portugal, dificultando uma reconstituição exacta dos programas²³³.

No que diz respeito ao repertório internacional, em 1780 foram adquiridas partituras de “Haydn e Boccherini para o Real Serviço”²³⁴, o que leva a crer que estas fossem interpretadas em concertos na Real Câmara. Por outro lado, existem vários

²³⁰ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3108.

²³¹ *P-Lant*, Casa Real, Cxs. 3112 e 3113. Embora não sejam muito numerosos, os exemplos de concertos com música vocal e instrumental nas residências reais da Ajuda, Queluz, Salvaterra e mais tarde Maфра sucedem-se até à partida da família real para o Brasil. Uma listagem das datas em que se realizaram concertos com música vocal e instrumental na Real Câmara entre 1778 e 1792, reconstituída a partir da documentação do Arquivo da Casa Real, foi publicada por Manuel Carlos de Brito (1989: 60-61).

²³² A lista completa de instrumentistas pode consultar-se no Cap. I.1.7.3., p. 88.

²³³ Para uma visão mais aprofundada da produção e circulação do repertório instrumental em Portugal nos finais do Antigo Regime ver Vanda de Sá (2008).

²³⁴ Mais concretamente Trios (identificados como op. 1 e op. 3) e Quartetos (op. 2, 5, 6, 7, 9 e 10), de Haydn, e Trios (op. 2, 7 e 9), Quartetos (op. 1, 6, 10 e 11), Quintetos (op. 12 e 13) e Serenatas de Boccherini. *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3115.

testemunhos da execução da música de Haydn e de outros compositores por instrumentistas da orquestra régia em concertos públicos nos finais do século XVIII²³⁵ e em salões domésticos, como o de William Beckford, que menciona, por exemplo, no seu *Diário* (17 de Junho de 1787) a música “encantadora” de Haydn, tocada por [Pietro] Rumi, [José] Palomino e mais dois outros músicos.

A maior parte dos instrumentistas da Orquestra da Real Câmara era contratada no estrangeiro. Vinham normalmente de Itália, sobretudo de Nápoles, mas também de Espanha, Alemanha, França ou Inglaterra. Scherpereel (1985: 89) refere que dos 143 elementos que fizeram parte da orquestra entre 1764 e 1834, 55 tinham nomes de origem italiana, 35 de origem portuguesa, 25 de origem espanhola, 22 de origem germânica, 5 de origem francesa e 1 de origem inglesa. Todavia, os apelidos estrangeiros correspondem nalguns casos a músicos de segunda geração já nascidos em Lisboa.

Os que se formaram em Portugal aprendiam o seu instrumento (ou instrumentos, pois era frequente tocarem vários) no meio familiar ou com professores particulares, uma vez que o Seminário da Patriarcal apenas contemplava o canto, a composição e os instrumentos de tecla. Só muito tardiamente, em 1824, o ensino das cordas e sopros foi incluído no plano de estudos. Alguns instrumentistas nascidos em Portugal usufruíram de treino no estrangeiro como aconteceu com o violoncelista João Baptista André Avondano²³⁶ e com o violinista Jozé Joaquim Felner, oriundos de duas das famílias com maior número de músicos ao serviço da Real Câmara. O primeiro foi em 1769 para Paris com a finalidade de se aperfeiçoar com o famoso Jean-Pierre Duport e o segundo estudou em Nápoles, donde regressou em 1779, data em que solicita a admissão na Irmandade de Santa Cecília²³⁷.

²³⁵ Sobre os concertos públicos em Lisboa e no Porto nos finais do século XVIII ver (Brito 1989a: 167-184).

²³⁶ Acerca do violoncelista e compositor João Baptista André Avondano (fl. 1800) ver Cristina Fernandes, notas explicativas do CD “4 Sonatas para Violoncelo e Baixo Contínuo e 2 Duetos para 2 Violoncelos” (Ensemble Avondano, edição de autor, 2008).

²³⁷ *P-Lf*, Va 9 G1, *Livro de Termos* [Irmandade de Santa Cecília] A 16 de Novembro de 1779 Jozé Joaquim Felner, “filho do irmão João Valentim Felner” solicita à Mesa “que o aceitem por Irmão, visto ter aprendido em Nápoles” (p. 15v). A 3 de Dezembro regista-se a execução da prova de admissão e a aprovação “com 14 votos afirmativos e um negativo”, tendo como examinadores Fernando Biancardi e Cláudio António de Almeida.

Registo do Expediente do Particular [Correspondência]

Desde 27 de Outubro de 1776 até 9 de Agosto de 1784

[p. 44v]

Para João Piaggio

(...) No Conservatório de Nossa Sra. do Loreto de Nápoles se acha Jozé Joaquim Felner, a quem a Rainha Nossa Sra. permite a licença para poder recolher-se para esta corte, e nesta conformidade lhe poderá V.M. fazer o Aviso necessário, ficando por esta forma cessando, desde que embarcar a Penção com que ahi se lhe assiste: seu Pay João Valentim Felner me pede que mande ordem para V.M. lhe poder ahi dar vinte, até vinte, e quatro mil reis, para fazer algum vestiaro para a viagem. E V.M. lhe poderá por pronta a mesma quantia, que com o seu Aviso, será logo entregue nesta corte a quem determinar.

(...)

Nossa Senhora da Ajuda, 5 de Abril de 1779

João António Pinto da Silva

[p. 48]

Para o mesmo Piaggio

(...) Pelo que pertence a Jozé Joaquim Felner, não he Sua Majestade obrigada a fazer-lhe as despesas para o seu regresso; porém por pura compaixão, e por attender ao merecimento de seu Pay, he servida que V.M. contribua para o seu transporte para esta corte, com toda a economia, na certeza de que a mesma Senhora lhe faz esta mercê puramente por Esmolla, e como tal se não deve abusar para se fazerem despesas que não são precisas e necessárias.

(...)

Nossa Sra. da Ajuda, 13 de Setembro de 1779

João António Pinto da Silva

Ao serviço da orquestra régia encontravam-se várias famílias com representantes de sucessivas gerações, que tocavam o mesmo tipo de instrumentos, um reflexo da aprendizagem doméstica do seu “métier”, bastante habitual no séc. XVIII. Além dos Avondano e dos Felner, é possível citar, entre outros, os Biancardi, Cunha e Printz nas cordas; os Heredia, Rodil e Bomtempo nas madeiras; os Loforte, Romano e Blayek nos metais, entre outros. Na secção de baixo contínuo encontramos o cravista Mathias Bostem, que era também afinador, construtor e vendedor de cravos e pianofortes e parece ter sido o único instrumentista de tecla ao serviço da monarquia que não acumulava funções nas Capelas Reais ou na Patriarcal, cingindo a sua actividade à música profana. O cravista e compositor João Pessina surge com frequência ligado às actividades da Real Câmara mas era também organista da Capela Real da Ajuda. João Cordeiro da Silva e outros compositores importantes ao serviço da Casa Real dirigiam igualmente, quando necessário, as suas próprias obras ao cravo.

Da totalidade dos 143 instrumentistas que tocaram na Orquestra da Real Câmara entre 1764 e 1834 “cem receberam um vencimento anual de 260\$450 ou 260\$400 réis, quatro de 288\$000 (madeiras), seis de 288\$860 (metais), sete de 345\$600, um de 352\$ 000 (J. B. Plá) e um de 383\$999 (J. Groneman). Apenas dois tiveram honorários de 219\$000 (metais)” (Scherpereel 1985: 107). Sendo o ordenado médio anual de 260\$450, pressupõe-se que o vencimento mensal era de 21\$704. Alguns usufruíam ainda trimestralmente de remunerações adicionais pagas pela Secretaria do Particular (Real Bolsinho). Por exemplo no último quartel de 1786 o violinista João Valentim Felner recebeu 21\$600, o flautista Antonio Rodil 50\$400 e o fagotista Nicolao Heredia 19\$000²³⁸. No primeiro quartel de 1802 o violinista José Palomino contou com 38\$800, o trompista Vicente Capellini com 24\$675 e o violinista Pedro Rumi e os oboístas Nicolau Heredia e Antonio Heredia com 19\$200 cada um²³⁹.

O montante total individual parece nunca ter excedido o que recebiam os cantores italianos mais prestigiados que chegavam a ganhar 50\$000 ou 60\$000 por mês ao serviço da Capela Real ou da Patriarcal, aos quais se juntavam frequentemente pagamentos adicionais pelo Real Bolsinho e muitas outras regalias. A diferença é considerável mas previsível, tendo em conta os padrões da hierarquia musical da época.

As ajudas de custo pagas aos cantores nas deslocações para fora de Lisboa eram também mais elevadas que as dos instrumentistas, bem como os subsídios de alimentação e por doença. No Arquivo da Casa Real encontram-se registos de vários pagamentos de 19\$200 ou 12\$200 “por doente” aos instrumentistas, enquanto alguns cantores chegavam a receber 48\$000. As ajudas de custo dos organistas eram ainda mais baixas do que os instrumentistas da orquestra, uma vez que o montante pago deveria ser proporcional ao ordenado²⁴⁰. Em caso de necessidade eram também concedidos subsídios para

²³⁸ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3145.

²³⁹ *P-Lant*, Casa Real, Livro 2993.

²⁴⁰ Esta questão é abordada no Cap. II.2.5., dedicado aos organistas, mas deixamos aqui como exemplo a solicitação de 1783 do Pe. Félix Gomes. *P-Lant*, Patriarcal – Igreja e Fábrica, Maço 21. Docs. nsº 199 a 202: O Pe. Felix Gomes, organista da Patriarcal, pede ajuda de custo “por moléstia” de acordo com o decreto de D. Jozé de 1766 onde se diz: “que os Ministros da dita Igreja que vestem sobrepeliz e andam na folha do Prioste (...) fossem providos em ocasião de moléstica com a mesma ajuda de custo que se costuma dar aos capellães...” Alega também noutro documento que o Suplicante anda no ponto dos Muzicos Italianos e que o seu ordenado hé de 150\$000 por ano. No Doc. nº 204 confirma-se a concessão de 9\$600 de ajuda de custo.

deslocação às Caldas da Rainha para recuperações nas termas. Tal como os cantores, os instrumentistas tinham direito a pensões para viúvas, filhos e outros familiares.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3101

Conta geral do ano de 1776

Ajudas de custo extraordinárias

A Palomino [vl] pelo furto em Salvaterra	25\$600
A João Valentim [vl] por doente	19\$200
A Jordão [cb] por doente	19\$200
A Groneman [vl] na sua doença	32\$000
A Nicola Lo Forte [cino e cor] por doente	19\$200
1. A João de Sousa [compositor e professor] para hir para as Caldas	48\$000
A António Jozé Avondano [vl] por doente	19\$200
(...)	
A João de Sousa mais para completar a ajuda de custo do teatro da Ajuda do anno passado, e ficar igual à que teve Cordeiro	48\$000

P-Lant, Arquivo da Casa Real

Cx. 3132

Junho de 1784

A Vicente Leonardi [T] de ajudas de custo = 19\$200.

A Carlos Reyna [S], 300\$000 para comprar uma parelha de machos; e 200\$000 para seis meses de sustento dos ditos = 500\$000.

A João Baptista Avondano, rabeção pequeno, de ajuda de custo para hir tomar os banhos de Agoa das Caldas = 19\$200.

Cx. 3154

Julho 1789

A Jozé Palomino de ajuda de custo para os banhos nas Caldas = 38\$400

Cx. 3155

Outubro de 1789

Ao muzico João Leonardi [B] de ajudas de custo por doente = 96\$000

Cx. 3174

Pedro Rumi [vl] 12\$800 por moléstia

João Baptista André Avondano [vlc] – ajuda de custo por doente em Setembro de 1796 = 12\$800

Cx. 3175

Novembro de 1796

Ao muzico instrumentista da Real Câmara António Bento da Costa de ajuda de custo por doente = 12\$800

A Casa Real participava nalguns casos a aquisição de novos instrumentos importados, bem como as cordas, que o director dos Teatros Reais encomendava de

Itália. Em 1783 Epifanio Loforte recebeu 32\$600 relativos à compra de um par de trompas e outro de clarins, em 1784 José Francisco Sabater mandou vir de Dresden um fagote fabricado por Jacob August Frische que custou 38\$400 e em 1790 Francisco Xavier Bomtempo recebeu 13\$000 de um oboé mandado vir de França e Andrea Lenzi 25\$600 por duas trompas (Brito 1989 a: 159-161).

A situação financeira de uma boa parte dos músicos da Real Câmara parece ter sido bastante confortável²⁴¹, tendo em conta que vários acumulavam o cargo de membro da orquestra de corte com outras funções. Por exemplo, o cravista Mathias Bostem tinha uma oficina e loja de cravos e pianofortes na Rua da Emenda, o trompista João Baptista Waltmann era editor de um *Jornal de Modinhas* e de um *Jornal de Árias Italianas* e vendedor de música, possuindo um estabelecimento na Rua de São Paulo, e o fagotista João Baptista Weltin era proprietário de um armazém de partituras e instrumentos em frente à Basílica dos Mártires. Outro exemplo importante, pela sua acção na renovação da vida musical de Lisboa, é o do violinista Pedro António Avondano, que além de um compositor de vulto, foi o promotor dos primeiros concertos públicos de que se tem registo oficial na capital portuguesa (realizados na Assembleia das Nações Estrangeiras, que funcionava em sua casa) e assumiu um papel determinante na reorganização da Irmandade de Santa Cecília em 1766. Antonio Rodil, José Palomino, Andrea Marra, José Mazza, Gonçalo Auzier Romero, António de Figueiredo, Ignacio José de Freitas e António Freitas da Silva, entre outros, foram também compositores, escrevendo nalguns casos danças e música de cena para os teatros reais.

Houve também casos de circulação por várias orquestras. O violinista Saverio Todi, que pertenceu à orquestra da Real Câmara entre 1766 e 1771, tocava no Teatro do Bairro Alto em 1771, e Weltin e Waltmann actuaram em 1791 no Teatro da Rua dos Condes, antes de serem contratados pela orquestra de corte. Em contrapartida, o clarinetista alemão Anton Wisse (ou Weisse) chegou de Madrid em 1795 para a Orquestra do São Carlos, sendo em 1807 contratado pela Real Câmara. O sueco Carl

²⁴¹ O estatuto sócio-profissional dos instrumentistas da Orquestra da Real Câmara é abordado no Capítulo III do livro de Joseph Scherpereel (1985) onde se discutem com algum detalhe os seus rendimentos e posição na hierarquia social a partir de dados extraídos da Décima de Lisboa, dos registos das Desobrigas e da documentação do Arquivo da Irmandade de Santa Cecília.

Israel Ruders refere nas suas cartas que em 1801-2 a Orquestra do São Carlos era dirigida pelo violinista Pedro Rumi, ao serviço da orquestra da corte entre 1783 e 1804 ²⁴².

A maioria dos instrumentistas da Real Câmara tinha uma actividade muito intensa fora do circuito oficial da corte, tanto na qualidade de executantes como de directores de “funções” musicais. A colecção de Manifestos, com datas compreendidas entre 1771 e 1832, que se guarda no Arquivo da Irmandade de Santa Cecília, na Basílica dos Mártires, documenta uma impressionante quantidade de eventos musicais promovidos pela nobreza, pela alta burguesia ou por instituições civis e religiosas, onde os músicos ao serviço da monarquia participavam a título individual.

Os Manifestos eram documentos entregues anualmente pelos “Directores” à Irmandade de Santa Cecília com o registo das suas actividades musicais, do número de músicos participantes e do valor recebido. Por cada evento que dirigiam ou coordenavam tinham de pagar 100 réis (o chamado “tostão da Santa”) ²⁴³. Os instrumentistas recebiam habitualmente entre 800 e 1600 réis de acordo com a importância do serviço ou a distância, mas em casos excepcionais os honorários podiam ir até 2400 ou até 3200 reis.

Um dos aspectos mais curiosos destas actividades prende-se com o facto de muito raramente serem contratados músicos para interpretar repertório profano. Nobres como os Condes de Redondo, de Lumiares ou de Vila Nova, os Marqueses de Belas, de Abrantes, de Castelo Melhor ou de Marialva ou a Viscondessa de Ponte de Lima, entre muitos outros, contratavam músicos para tocar e cantar em “funções” religiosas (Vésperas, Missas, Ladaínhas, Novenas, Ofícios da Semana Santa, etc.) nos seus palácios, quintas ou ermidas particulares. O mesmo sucedia com o corpo diplomático, a magistratura, os altos dignitários eclesiásticos, alguns profissionais liberais e vários negociantes. No plano do patrocínio colectivo encontramos instituições como as Alfândegas, o Concelho da Fazenda, o Senado da Câmara, a Casa dos Vinte e Quatro (assembleia dos deputados dos chamados ofícios mecânicos), o Arsenal da Ribeira das Naus, alguns hospitais, hospícios

²⁴² Sobre o perfil e a actividade das orquestras de ópera em Portugal nos séculos XVIII e XIX ver (Brito e Cymbron 2008).

²⁴³ Segundo o Compromisso da Irmandade de Santa Cecília de 1765 “qualquer Director” era obrigado a pagar “hum tostão de cada huma das festas que dirigir” e a apresentar anualmente um “rol exacto e verdadeiro de todas as Festas que dirigio naquele anno, no qual declare o número de Cantores e Instrumentistas, que levou a cada huma dellas, manifestando o preço, que recebo, e as cazas, ou Igrejas aonde se fizerão.”

e vários colégios, confrarias e irmandades, a começar pela própria Irmandade de Santa Cecília. As comunidades conventuais — os Manifestos mencionam o impressionante número de 130 casas religiosas — mandavam também chamar músicos para realçar os seus Ofícios, solenizar Profissões ²⁴⁴.

Atendendo ao grande número de instrumentistas que dirigiam “funções” sacras e profanas na qualidade de directores ²⁴⁵ e às participações como executantes em numerosos eventos esta seria também uma importante fonte de rendimento adicional ao ordenado fixo proporcionado pelo emprego oficial na orquestra real.

Em diversas ocasiões encontramos registadas nos Manifestos algumas formações instrumentais maiores do que as usadas habitualmente em eventos promovidos pela monarquia. Já depois da Patriarcal se ter reunido à Capela Real da Ajuda (em 1792) e de os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho terem regressado ao Mosteiro de São Vicente de Fora, as Festas do Santo padroeiro desta Ordem na espaçosa igreja do mosteiro contaram entre 1798 e 1807 com grandes efectivos. Na Missa celebrada em 1807 no dia de Santo Agostinho deu-se a ouvir um concerto para dois clarinetes, acompanhado por uma orquestra de 39 elementos (16 vl, 2 vla, 6 vlc, 2 cb, 2 ob, 2 cl, 2 fl, 2 fag, 2 cor, 2 clno, timbales) e em 1804, no mesmo local, actuou uma orquestra de 41 instrumentistas. Trata-se contudo de uma situação excepcional. Segundo Vanda de Sá (2008: 93) 25, 84 % das funções com música instrumental promovidas fora do circuito da Casa Real tinham conjuntos com menos de 10 instrumentistas, 33,23 % recorriam a formações de dimensões médias (entre 11 e 15 instrumentistas) e 27,34 % a orquestras com mais de 15 elementos.

Embora existam indícios da interpretação de música instrumental em cerimónias religiosas nas Capelas Reais, a inclusão deste tipo de repertório em “funções sacras” promovidas por várias instituições religiosas de Lisboa e arredores ou por particulares encontra-se bastante mais documentada do que no caso da monarquia. Os músicos não tinham de declarar à Irmandade de Santa Cecília as actividades em que participavam

²⁴⁴ Para uma abordagem mais detalhada desta questão ver (Scherpereel 1999) e a tese de Vanda de Sá (2008), onde se publica em Anexo um extenso Quadro que sintetiza a vastíssima actividade musical registada nestes documentos.

²⁴⁵ Os Directores tinham os mesmos honorários dos restantes músicos, mas como geralmente eram instrumentistas ou cantores, eram pagos pelos dois serviços, recebendo o dobro.

como assalariados permanentes da Casa Real, mas apenas os serviços extra que prestavam a outras entidades (ou seja, correspondentes a uma espécie de “recibo verde setecentista”). Por esse motivo, os Manifestos apenas registam estas últimas actividades. Recorrendo a estes documentos, Vanda de Sá (2008: 96-98) faz o levantamento de 1052 eventos de natureza sacra entre 1771 e 1820 onde participaram instrumentistas solistas. Para 516 (entre 1774 e 1797) é possível identificar o nome dos músicos, cabendo ao flautista António Rodil, que como se viu atrás também pertenceu à Real Câmara, o impressionante número de 305 actuações. No conjunto dos 49 solistas mencionados no Manifestos, 34 (69, 38 %) integraram os efectivos da Orquestra da Real Câmara, tendo os instrumentistas que não pertenciam à formação régia apresentações apenas de carácter pontual (idem: 78-84).

Os instrumentistas da Orquestra da Real Câmara tiveram uma intervenção de muito maior alcance do que aquela que as suas funções oficiais ligadas à Casa Real preconizavam. Por outro lado, nota-se da parte dos vários promotores (individuais e colectivos, religiosos e civis) a tentativa de imitação dos modelos emanados da corte, o que é facilitado pela circulação e partilha de músicos e de repertório.

3.2. A Banda das Reais Cavalariças

A renovação das estruturas musicais da corte efectuada por D. João V contemplou também a Banda Real, na dependência das Reais Cavalariças. Não era, obviamente, uma novidade uma vez que a “música alta” era um elemento indispensável na organização e na encenação das grandes manifestações públicas em que se exhibia o poder régio. São muitos os relatos de épocas anteriores que atestam a intervenção de “charamelas, trombetas e atabales” em entradas régias, cortejos, procissões, baptizados, casamentos, exéquias e outros eventos ²⁴⁶.

O forte investimento do monarca nas diferentes vertentes da arte musical não podia deixar de lado esta componente essencial do cerimonial cortesão, procurando que também ela atingisse o mais alto nível. Não deixa de ser curioso constatar que ao contrário das restantes áreas musicais, em que a importação de repertório e de profissionais se fazia sobretudo a partir de Itália, neste caso D. João V tenha recorrido ao centro da Europa. A partir de 1724 a “música alta” dentro e fora do espaço palaciano passou a ser garantida por 24 trombetistas alemães (o número não será alheio aos 24 instrumentistas da “Grand Écurie” de Luís XIV) e quatro timbaleiros. O processo de contratação de 18 destes trombetistas e de três timbaleiros, que se iniciou em 1721, foi descrito por Gerhard Doderer na *Revista Portuguesa de Musicologia* nº 13 (2003: 7-34). Uma boa parte destes músicos tinha formação de alto nível e tocava ainda outros instrumentos de sopro e de cordas.

Pertenciam certamente à Banda das Reais Cavalariças as trombetas e timbales mencionadas pela *Gazeta de Lisboa* nas exéquias solenes pela alma de D. João V promovidas pelos religiosos alemães na Igreja de São João Nepomuceno:

“No dia 31 do mez de Outubro celebraram na sua Igreja de S. Joam Nepomuceno os religiosos Alemaens da Sagrada reforma da grande Matriarca Santa Theresa exequias solemnes pela alma do Fidelissimo Monarca Senhor Rey D. Joam V. Para esse efeito se cobriram todos os altares de seda roxa, e se armaram de baetas negras todos os claros das paredes, em que se viam muitas tarjas com emblémas, q symbolicamente representavam as heroicas virtudes do defunto Monarca. Erigiu-se na mesma igreja um mausoléu de 32 pés, e meyo de altura, e 14 de extensam em cada huma das suas faces; mas disposto com

²⁴⁶ Sobre a Charamela Real da corte portuguesa antes do séc. XVIII ver o opúsculo de Sousa Viterbo, *O Rei das Charamellas e os Charamellas Mores*, Lisboa, 1912.

huma tal forma, que o seu remate servia de docel (com huma sanefa de tissu de ouro, e roxo adornada de franjoens do mesmo) e huma urna coberta de veludo guarnecida riquíssimamente, e sobre ela huma almofada de tissu, em que assentava a Coroa Real. Oficiou a Missa o muito Reverendo Padre Mestre Prior do Mosteiro de N. Senhora do Monte do Carmo, com assistencia da sua douta, e religiosa Comunidade. Houve uma excelente musica, e no fim de cada responsório huma sentidissima harmonia de atabales, e trombetas, como se pratica na Alemanha nos funeraes regioes, os quaes tocados à surdina, influíam uma sensível ternura nos circunstantes...”²⁴⁷

Alguns dias antes o mesmo periódico relatava a aclamação de D. José I fornecendo bastantes detalhes acerca das intervenções dos agrupamentos de instrumentistas de sopro na cerimónia:

“Relaçam curiosa da varanda, em que se celebrou a Acclamaçam, e exaltaçam ao Trono sempre inclyto, e augusto Monarca D. Joseph I Nosso Senhor e de tudo o que se admirou neste festivo e aprazível acto. (...)

Principiava pois pela parte superior (sem declinar para a esquerda, nem para a direita) a expressar suas mudas consonâncias huma trombeta, a qual aparentemente tocava uma figura, que para a vista não havia mais primor, servindo-lhe de letra as palavras da primeira tarja já referida [A SUMMO CAELO EGRESSIO EJUS], pois para essa estava levando este delicioso instrumento. Sahia esta personage de huma bem fingida nuvem, e se com a mão esquerda sustentava a trombeta, com a direita empunhava huma verde palma, o sustentava huma coroa da mesma cor (...)

Tanto que Sua Majestade deu os primeiros passos pela varanda assás preciosa, tocarão os menestris, trombetas, charamelas, e timbales com tão primorosa, e armonica consonancia, que a todos igualmente augmentaram os jubilos, que em seus corações já não eram pouco intensos (...)

O Alferes mór com a bandeira Real desenrolada (...) fallou (...) ajudando este alvoroço os Menestris com seus instrumentos (...)

Os sinos da Sagrada Basílica Patriarcal com suave melodia repicarão (...)

Então o Rey de Armas Portugal [fez um decreto] depois das quaes palavras tocarão os referidos instrumentos com o primor, que se pode presumir da grande alegria (...)

Chegou pois Sua Majestade à sua Capela Real (...) começou a música a cantar no coreto o *Te Deum laudamus*, parecendo a quam ouvia, que estava admirando hum trasumpto da musica celeste”²⁴⁸.

D. José I teria posteriormente enriquecido a Banda Real com novos instrumentos, como se depreende da colecção de 20 trombetas de prata gravadas com as armas reais e a

²⁴⁷ *Gazeta de Lisboa*, 12 de Novembro de 1750, Supl. Num. 45, 897-898.

²⁴⁸ *Gazeta de Lisboa*, 17 de Setembro de 1750, Supl. Num. 37, pp. 6, 7, 14, 17-19, 21.

inscrição “D. Joseph I D. G. Port. ET. Al. REX 1761” pertencente ao Museu dos Coches. A data coincide com o nascimento do Príncipe da Beira, D. José, primogénito da futura D. Maria I, pelo que terão sido usadas nas faustosas festas do baptizado. Todavia, Gerhard Doderer (2003: 16-17) aponta a hipótese de pelo menos uma parte destas famosas “trombetas de prata” ter sido herdada do *instrumentarium* adquirido por D. João V, mas o assunto carece ainda de investigação mais detalhada.

A Banda Real nesta época contava com 24 trombetas e 4 timbales, num total de 28 instrumentistas repartidos em quatro grupos de seis trombetas e um timbale. O Museu dos Coches possui também 26 livros de música com partituras para 54 cortejos a executar por um, dois ou quatro grupos (ou “coros” instrumentais) em conjunto, analisados (juntamente com a colecção de instrumentos) por Edward Tarr (1980: 181-229) num artigo pioneiro. Segundo este trompetista e investigador, este repertório possui características que diferem das obras de outras cortes europeias, nomeadamente o emprego de dois tipos de trompetes. Cada “coro” necessitava de dois clarins em Mi bemol e de dois em Si bemol, para além de um instrumento principal e outro de “ripieno” em Mi bemol. Conseguia-se assim uma paleta harmónica mais rica e maior variedade tímbrica: as trombetas em Mi bemol possuem uma sonoridade brilhante, enquanto os instrumentos em Si bemol, mais longos (“trombe lunghe”, o tubo tinha o dobro do comprimento da trompete em Si bemol moderna) têm um som mais sombrio, mais parecido com o da trompa.

No Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas encontram-se algumas listas do instrumentistas da Banda Real que acompanhavam a família real a Salvaterra em meados da década de 1760, transcritas por Joaquim Manuel da Silva Correia e Natália Correia Guedes nas notas do livro *O Paço Real de Salvaterra de Magos: a corte, a ópera, a falcoaria* (1989: 166-167).

“Trombetas e Timbaleiros que se achão servindo a S. Mag. q. D. g. na prezente jornada de Salvaterra, para onde vieram no dia 16 de Janeiro de 1765

O Trombeta Mor – Sebastião António Pientzenaver

Nicolau Loforte
Epifâneo Loforte
Cristinano Martinho Einsiedel
João Christiano Michel

Christovão Luiz Gill
Pedro Manuel Ardace
Jerónimo da Silva
José de Almeida
Miguel Geisler
António José Plasckeck
Matheus Simons
José António Haneman
Ignacio Bercico
Caetano Thomaz
José Joaquim S. Thiago
Francisco José S. Thiago
Fernando Pinck
Henrique Knerler
Felipe Marcely
Francisco Garcia

Timbaleiros

João Pedro Thomaz
Luís José Pientzenaver
Peregrino Ardace
José António Adão”²⁴⁹

Do reinado de D. Maria I existem na colecção do Museu dos Coches duas trombetas de prata idênticas às de D. José I, gravadas com a legenda “D. Maria I et Petrus III Port. Et Alg. Reges 1785”²⁵⁰. A data coincide com outro grande acontecimento da vida da família real: o duplo casamento celebrado entre as cortes de Portugal e Espanha que uniu o futuro D. João VI a D. Carlota Joaquina e a Infanta D. Mariana Victoria a D. Gabriel. Estes instrumentos teriam sido certamente usados na Jornada a Vila Viçosa. Diz-nos a *Gazeta de Lisboa* (21-5-1785, 2º Supl. Nº 20): “Nos dias 9 e 10 enquanto SS. MM. e AA. jantavam em público, se tocarão várias Sonatas pela Musica da Camara, clarins e timbales das Reaes Cavalherices.”

²⁴⁹ Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, M.M.R., 32 (Cf. Correia e Guedes 1989: 166-167). No ano seguinte a lista é bastante parecida, incluindo pelo menos dois trombetas que não constam do ano anterior, Henrique Pedro Einsiedel e Manuel Francisco Plasckeck. Em contrapartida desaparecem Ignacio Bercico e Fernando Pinck. Não sabemos de João Christiano Michel e João Miguel são a mesma pessoa. *Rol dos Trombetas e Timbaleiros que se estão no serviço de S. Mag., que Deus guarde, em a vila de Salvaterra, neste ano de 1766*: Cristinano Martinho Einsiedel, Christovão Luiz Gill, Henrique Pedro Einsiedel, Pedro Manuel Ardace, Henrique Knerler, Matheus Simons, António José Plasckeck, Manuel Francisco Plasckeck, Miguel Geisler, Jerónimo da Silva Reis, José de Almeida, José António Haneman, Felipe Marcely, Nicolau Baldy [Loforte?], Epifanio Baldy [Loforte?], Francisco Garzia, Caetano Thomaz, José de S. Thiago, Francisco José S. Thiago, João Miguel; *Timbaleiros*: João Pedro Thomaz, Luís José Pientzenaver, Peregrino Ardace, José António Adão; *Trombeta Mor*, Sebastião António Pientzenaver. Esta lista tem a data de 17 de Janeiro de 1766.

²⁵⁰ Ver Catálogo *O Museu Nacional dos Coches*, Instituto Português de Museus/Fundation Paribas, 1993.

Não temos a lista dos nomes dos instrumentistas que actuaram nesta cerimónia, mas o Arquivo da Casa Real fornece aquela que seria provavelmente a formação base da Banda Real por ocasião da ida da família real à Festa de Nossa Senhora do Cabo no ano anterior (1784), onde constam vários músicos que já se encontravam activos no reinado anterior:

***P-Lant, Casa Real, Cx. 3132
1784 (2º trimestre)***

Relação dos Muzicos Trombettas e Timballeiros da Rainha Nossa Senhora, que por sua ordem tem acompanhado desde Queluz donde partirão no dia 17 de Mayo, athe este Sítio em que se achão, o Sirio de Nossa Sra. do Cabo

Miguel Geisler
Luis Jozé Pientzenauer
Pedro Manoel Ardace
António Jozé Blajeck
Jozé António Adão
Manoel Francisco Blajeck
Jozé António Haneman
Vicente Adão
Domingos Ribeiro
João Pús
Matheus Jacob Blajeck
Joaquim Franzen
Francisco de S. Thiago
Jozé Knerler
Jozé Joaquim Romão
António Jozé de Lemos
Dionizio Perez
Theodoro Ardace
Francisco Pinto
Felipe Knerler
Jozé de Lemos
João de Lemos
Sebastião Knerler

Christovão Luiz Gill como *Trombeta Mor*

Alguns destes instrumentistas exerciam também funções na Orquestra da Real Câmara, tendo esta última formação a prioridade no caso de serem programadas actuações em simultâneo. Cabia-lhes deste modo um repertório muito mais amplo, que contemplava tanto a ópera como a música sacra na Capela Real ou noutras instituições com patrocínio monárquico. Alguns avisos enviados ao Estribeiro Mor mostram que os

melhores instrumentistas de sopro eram recrutados para a orquestra como aconteceu em 1779 com Antonio Jozé Blayek e Caetano Jozé Thomas.

“Para o Marquês Estribeiro Mor

Foy Sua Majestade servida mandar passar para a Folha dos Armazens da Guiné e India, por onde vencem os Muzicos Instrumentistas da sua Real Camera, os ordenados que pela Repartiçam das Cavalharices, venciam os dous trombetas Antonio Jozé Blayek, e Caetano Jozé Thomas, com o vencimento do primeiro de Abril proximo passado em diante; ficando sempre obrigados a assistirem nas funções da mesma Repartiçam das Cavalharices, não se encontrando na dita occasiam Muzica no Theatro ou na Camara, porque em tal caso hão de preferir estas à que houver pellas referidas Cavalharices. E he a mesma Senhora servida que V. Exa. Mande por as verbas necessarias nas Addiçõens dos ordenados dos sobreditos dous Trombetas, para não receberem por essa Repartiçam do referido dia primeiro de Abril proximo passado em diante.

Deos guarde a V. Exa.

Paço a 5 de Junho de 1779

João António Pinto da Silva”²⁵¹

Também o trompa André Lenzi começou por exercer as suas funções nas Reais Cavalariças, reclamando em 13 de Abril de 1780 os ordenados em atraso (idem, p. 58). Em Janeiro de 1781 era o trombeta Francisco Jozé Sabater que passava a tocar fagote na Real Câmara.

“Para o Marquez Estribeiro Mor

Ilmo. Exmo. Sr.

Sua Majestade foy servida por decreto de 6 de Dezembro proximo passado, mandar passar a Francisco Jozé Sabater, Trombeta do Numero da Folha das Cavalharices, para a dos Instrumentistas da Real Camara da mesma Senhora, com a obrigação de tocar Fagote na orquestra, e nas mais partes, e nas mais partes que lhe for mandado, ficando sempre sujeito ao Serviço, e Repatiçam das mesmas Cavalherices (...)

Nossa Senhora da Ajuda, 8 de Janeiro de 1781

João António Pinto da Silva”²⁵²

Mas a acumulação de instrumentos diferentes acabava por ter repercussões negativas na qualidade da execução, um facto que foi rapidamente constatado e corrigido:

²⁵¹ P-Lant, Casa Real, Livro 2989, p. 45 v.

²⁵² P-Lant, Casa Real, Livro 2989, p. 70-70v.

“Para o Marquez Estribeiro Mor

Ilmo. Exmo. Sr.

Sua Majestade sendo informada de que o uzo de tocar Clarim, he incompatível com o de tocar Fagotte por serem bem diversas as embocaduras de ambos os dittos instrumentos: He servida dispensar a Jozé Francisco Sabater do uso do dito Clarim para ficar tocando unicamente Fagotte na Real Orchestra em que se acha (...)

Paço, 4 de Janeiro de 1782

João António Pinto da Silva”²⁵³

Os cargos dos instrumentistas de sopro passavam muitas vezes de pais para filhos como atestam algumas petições que se guardam na Torre do Tombo. É o caso de D. Joanna Theodora de Santa Barbara, viúva de Ignacio Angelo de Faria, “o quel exercitou por mais de 17 annos hua das Praças de Moço de aprender Charamela”, que pede para o filho António Manoel Freire de Faria “a praça de Moço de aprender Charamella, pois se acha com idade para exercer o dito emprego, atendendo aos muitos anos que o dito seu Pay a serviu, à pobrezada supplicante e a ser neto do actual Charamela Mor da Caza de V. A. R.”²⁵⁴. Outro exemplo é o de Francisco Thomaz de Siqueira, que pede para ocupar o lugar do seu falecido pai (Thomaz Nunes de Siqueira) que era charamela²⁵⁵.

Como se verá nos Cap. IV.3., IV. 4. e IV.5. subsistiam ainda nesta época dois agrupamentos de sopros e percussão, ou pelo menos instrumentos diferentes, associados à Casa Real. Em paralelo com a Banda Real criada por D. João V, as Charamelas e Atabales antigos (designados na linguagem corrente da época por “Vacas”, “Vaquetas” ou “Bacchas”) tocavam ainda em cerimónias oficiais da monarquia como aclamações e baptizados reais. As solicitações anteriores dirigiam-se provavelmente a este agrupamento arcaico, que mantinha a tradição secular de representação sonora do poder monárquico. Podiam actuar nas mesmas cerimónias, mas tudo indica que não ou fizessem em simultâneo, mas sim alternadamente com a Banda Real. Os trompetistas tinham normalmente um estatuto profissional superior, constando do contrato que a corte de D. João V estabeleceu na década de 1720 com os novos músicos alemães “não serem obrigados a tocar com qualquer outro Trombeta, que não tenha os privilégios praticados na Alemanha” (Cf. Doderer 2003: 28).

²⁵³ *P-Lant*, Casa Real, Livro 2989, p. 80 v.

²⁵⁴ Mordomia Mor – Petições para Reis d’Armas, Arautos e Passavantes e para trombetas, charamelas e atabaleiros, 1802-1805, *P-Lant*, Ministério do Reino, Maço 280, Cx. 374.

²⁵⁵ *Idem*.

Com a partida da família real para o Brasil em 1807 os instrumentistas da Banda das Reais Cavalariças ficaram em dificuldades, mas a situação anterior também já era pouco favorável. As Bandas Militares, cada vez mais solicitadas para actuar em festas e efemérides da família real parecem ter ocupado parte das funções daquele agrupamento. A partir de 1800 são frequentes as despesas da Casa Real com a “Música dos Regimentos” nos aniversários da família real:

P-Lant, Casa Real, Cx. 3186 (1800)

N. 6

Recebemos nós abaixo assignados os Directores da Musica dos cinco regimentos mencionados noventa e seis mil reis que o Príncipe Regente N. Sr. nos manda dar igualmente para todos, pelo trabalho de hirmos tocar ao paço de Queluz, na Véspera dos annos do Serenissimo Sr. Infante D. Pedro de Alcântara.
Nossa Sra. da Ajuda, 14 de Outubro de 1800

São 96\$000 para todos os cinco regimentos

Do Regimento de Lippe – António Albanês
Do Regimento de Freyre – António Vazgasche ?
Do Regimento de Alcantara – Jozé Francisco
Do Regimento de Peniche – De António de Abreu
Do Regimento de Cascais – Jaume Montane

Nos anos seguintes aumenta o número de bandas de música e a frequência com que são solicitadas:

P-Lant, Casa Real, Cx. 3221 (1805)

Abril

*O Príncipe Regente Nosso Senhor ordena que V. Sa. mande dar o que he costume ás Muzicas dos regimentos indicadas na relação incluza que tocarão neste Paço na vespera dos anos da Princesa Nossa Senhora; devendo Vossa Senhoria contemplar a Muzica do serenissimo Sr. Infante D. pedro Carlos que além do dito dia tocou também na véspera dos anos da Serenissima Sra. Infanta D. Maria Francisca.
Paço de Queluz 26 de Abril de 1805*

João Diogo de Barros Leitão Carvalhosa

Jozé Joaquim de Lobatto

Recebeu a Banda de Muzica do Regimento de Lippe 19\$200

A de Lisboa	19\$200
A da Legião	19\$200
A de Peniche	19\$200
Vieira Telles	19\$200
Guarda Real	19\$200
Artilharia da Marinha	19\$200
Artilharia da Corte	19\$200
Gomes Freire	19\$200

Cascaes	19\$200
SS. Sr. Infante	19\$200
Dita pelos anos da Inf. D. Maria Francisca	19\$200
T: 230\$000	

Nesta época as actuações da antiga Banda Real estariam já reduzidas ao mínimo. Uma nota de *Despeza com as Cavalariças Reais* de 1808, no valor de 6000\$000, diz que “os muzicos não devem vencer porque agora não servem nem ao menos as duas vezes no anno que antes serviam”²⁵⁶. Os Instrumentistas não foram despedidos mas os vencimentos foram suspensos.

P-Lant, Ministério do Reino, Maço 278-279

<i>Relação das diversas demonstrações que se acham inclusas pertencentes às Cavalariças Reais</i>		
Nº 3 – Muzicos	No fim de Novembro de 1807	No fim de Setembro de 1808
Trombetas	24 - 4977\$504	—
Timbaleiros	5 - 1094\$580	—
Apontador	1 - 60\$000	—
Por anno	30 6132\$084	

A maior parte dos músicos já era idosa. Alguns tinham mais de 74 anos e mais de 56 de serviço. O corte dos vencimentos deixou-os numa situação económica muito precária pelo que se sucedem as petições em que expõem as dificuldades de pagar aos credores, a casa e a alimentação das suas famílias, e solicitam ajuda financeira:

“Estes pobres criados que estragarão a sua mocidade e saúde em penosas e trabalhosas jornadas e madrugadas nas caçadas de Salvaterra, Vila Viçosa, Cabo, e mais obrigações sempre com zelo e honra, para que não venham na sua velhice a padecer por galardão, fome, nudez e falta de habitação; atendendo a que esperam remédio e a protecção de V. Exa.”²⁵⁷

²⁵⁶ *P-Lant, Ministério do Reino, Maço 278-279.*

²⁵⁷ *Idem.*

III. O SISTEMA DE FORMAÇÃO: O REAL SEMINÁRIO DE MÚSICA DA PATRIARCAL

A criação por D. João V de um estabelecimento especializado no ensino da música anexo à Capela Real, seguindo uma tradição próxima das escolas que há vários séculos formavam os meninos de coro das grandes catedrais e de outras capelas de corte europeias, data de 1713¹, precedendo em três anos a instituição oficial do Patriarcado de Lisboa. O Rei Magnânimo procurou logo desde o início do seu reinado dotar a sua Capela Real de novos privilégios, pelo que é natural que este investimento na formação fosse pensado como um dos pilares de uma estratégia a longo prazo no sentido de garantir à instituição os melhores profissionais nacionais, em paralelo com os músicos estrangeiros altamente qualificados que viriam a ser contratados nas décadas seguintes.

Foi precisamente entre os alunos do Real Seminário de Música da Patriarcal, como passou a ser designado, que foram seleccionados os primeiros bolseiros da corte para aperfeiçoar estudos musicais em Roma, nomeadamente António Teixeira, João Rodrigues Esteves e Francisco António de Almeida. Como se viu no Capítulo I.1.1., todos se converteram em compositores de mérito e desempenharam importantes papéis na vida musical portuguesa.

O Real Seminário de Música da Patriarcal funcionava como uma escola de modelo eclesiástico, onde um grupo selecto de colegiais vivia em regime de internato bastante rigoroso, mas que abria também algumas das suas aulas a estudantes exteriores à instituição. Além das lições de música e gramática (e também de latim e italiano a partir dos finais do século XVIII), os alunos internos estavam sujeitos a um intenso plano de actividades diárias, que incluía o estudo da doutrina cristã, a assistência à Missa e ao Ofício Divino e a colaboração em várias cerimónias da Patriarcal como cantores ou prestando pequenos serviços.

Tendo em vista futuras carreiras no domínio da música religiosa, o plano de estudos centrava-se no canto, na composição e nos instrumentos de tecla, dando especial ênfase à prática do acompanhamento e do baixo contínuo (as aulas de instrumentos de

¹ De acordo com a introdução aos *Estatutos do Real Seminário da Santa Igreja Patriarcal*, manuscrito datado de 1764 em depósito na secção de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal (Cód. 3693), a instituição foi criada por um decreto de 6 de Abril de 1713.

sopro e de cordas permaneceram à margem do circuito oficial do ensino da música em Portugal até muito tarde, sendo apenas introduzidas com a reforma de 1824)². A principal missão do Seminário era fornecer músicos especializados para os quadros da Patriarcal, mas o alcance desta acção pedagógica acabaria por ser muito mais amplo. Das suas classes saíram quase todos os compositores portugueses setecentistas mais importantes e numerosos músicos (sobretudo cantores e organistas) que viriam a ocupar cargos relevantes em múltiplas instituições luso-brasileiras.

1. História e itinerário ao longo do século XVIII

Logo após a fundação, o Real Seminário de Música da Patriarcal começou a funcionar no Palácio dos Arcebispos (Cf. Vieira I: 547), sendo depois transferido para o Convento de São Francisco, onde permaneceu até ao violento incêndio de 1741:

“Na madrugada de quinta feira 30 de Novembro pegou o fogo no Siminario Patriarcal situado dentro do Convento de S. Francisco da Cidade, que ficava vezinho à Rua do Saco, e depois de consumido aquele quarto, veyo correndo para o dormitório, que ficava para a parte da Rua, que ardeu todo com a Majestosa Caza do Despacho da venerável Ordem 3^a, que havia pouco tempo se havia acabado e feyto de custo mais de 20 U cruzados. Correu a Livraria, que não pode livrar aquella formozza caza com as suas estantes, e retratos. Os Livros se salvarão por huma brecha que se abriu da parte da rua...Durou o fogo dous dias e fez hum lastimozo e sensível estrago...”³

Depois deste acidente, o Seminário passou para instalações adjacentes à Patriarcal na Rua da Calcetaria, local que ocupou até ao Terramoto de 1755⁴. A seguir à catástrofe transitou provisoriamente para uma casa na Rua Nova de São Bento, onde os mestres e discípulos foram recuperando pouco a pouco os bens básicos de sobrevivência. Em 22 de Novembro de 1755, o Reitor Francisco Gonçalves Dias solicitou à Congregação Camarária da Patriarcal dez moedas de ouro para comprar roupa necessária aos seminaristas⁵ e nos meses seguintes sucedem-se os pedidos de indumentária, roupa de cama, material escolar e partituras. Um recibo de Janeiro de 1756, relativo ao mestre

² Sobre a formação dos instrumentistas ver Cap. II.3.1.

³ *Folheto de Lisboa*, Sábado 2 de Dezembro de 1741.

⁴ *Folheto de Lisboa*, Sábado 2 de Dezembro de 1741.

⁵ Idem. Maço 1 (1755-56), Doc. nº21.

alfaiate José da Costa Lage ⁶, indica os nomes dos onze colegiais que frequentavam o estabelecimento: Martilliano Gomes [Pereira], Anacleto Pinheiro, José de Almeida, Jerónimo Francisco de Lima, José Pinheiro, Luiz Francisco, Maximo Joaquim [Rufino], Pedro Nicolao Monteiro, José Joaquim [dos Santos], José Rodrigues e Joaquim de Santa Anna.

Nessa época, o Seminário possuía apenas um cravo e um manicórdio já usados, conforme consta de um inventário de Agosto de 1756. Nicolau Ribeiro Passo Vedro, o único mestre de música mencionado na documentação coeva ⁷, reclama nos meses e anos seguintes novos instrumentos, móveis e melhores espaços para as aulas. O texto do requerimento fornece também algumas pistas quanto à metodologia de ensino e à distinção entre alunos internos e externos:

“Lisboa, 3 de Abril de 1757

Exmos e Revmos. Srs.

Reprezenta a Vossas Exas, o Beneficiado Nicolao Ribeiro Passo Vedro Mestre de Muzica do Seminário da Santa Igreja Patriarcal o pouco adiantamento que os Seminaristas teem pela falta de instrumentos que no dito Seminário há; de que se lhe segue hum grande prejuízo; pois presentemente não ha mais que um manicórdio bem mau; e hum cravo em que se toma lição aos de casa, tomandose lição aos mais de fora, sem instrumento algum, o que não se pode fazer bem pelas muitas modulações que esta solfa moderna tem; para o que havia antes do terremoto outro cravo como todos sabem, e não só para este fim; mas também para exercício dos seminaristas que aprendem a tocar depois de fazerem o seu estudo particular nos manicórdios, e não havendo mais que hum cravo, como delle se servem todos nunca está capaz de se dar lição aos ditos seminaristas, e os de fora com facilidade perdem a afinação sem elle, e como o Supplicante ignora que Vossas Excelências saibam esta falta, e o grave prejuízo que se segue, na falta de outro cravo, e dous manicórdios hum de oitava larga, e outro curta como era costume.

P. Vossas Excelências sejam servidos a providencia que parecer justa querendo o adiantamento dos ditos seminaristas e mais rapazes que vão aprender ao dito Seminário E.R.M.” ⁸

⁶ Idem. Maço 1 (1755-56), Doc. nº 198.

⁷ Os compositores Giovanni Giorgi e João Rodrigues Esteves também foram mestres do Seminário antes de 1755, mas o primeiro abandonou Lisboa depois da catástrofe. Quanto a Esteves, é possível que já não fosse vivo na altura do Terramoto, ou então teria falecido nessa altura, pois desconhecem-se obras suas posteriores a 1752,

⁸ *P-Lant*, Patriarcal-Igreja e Fábrica, Maço 2 (1757), Doc. nºs 127.

Um documento posterior, com data de 10 de Maio de 1757, refere também o pedido de um armário e um “realejo”, realçando novamente as consequências nefastas no aproveitamento dos alunos decorrentes da carência de instrumentos:

“Lisboa, 10 de Maio de 1757

Exmos e Revmos. Srs.

Diz o Beneficiado Nicolao Ribeiro Passo Vedro Mestre de Muzica do Seminário da Santa Igreja Patriarcal, que fazendo a Vossas Exas. uma representação do grande prejuízo que causava a falta de alguns instrumentos ao adiantamento dos Seminaristas e mais pessoas de fora, que vão aprender ao dito Seminário, lhe esquecera fazer menção juntamente de hum Realejo, huma estante e hum almário para arrecadar os papéis tudo precizo, e sem alterar coisa alguma do que S. Magestade mandou para o dito Seminário quando o renovou em São Francisco, e queimando-se tudo no incêndio que no dito convento houve, o mandou reformar nos mais seminários; que ultimamente se tornou a queimar no da Calçetaria por cauza do incêndio que sobreveio ao Terramoto de Novembro de 1755 atendendo a o quanto desejaria que os ditos seminaristas e mais pessoas se adiantassem sendo-lhe preciso para isto tudo o que o supplicante pede, e havia, no dito Seminário e como V. Exas dezejão o mesmo não querendo se falte ao percizo.

P.a V. Exas. sejam servidos ajuntando este requerimento ao outro que já fez mandar dar providências, que são precisas para o adiantamento dos sobreditos Seminaristas como havia antes do Terramoto.

E.R.M.”⁹

As contas do tesoureiro revelam que em Setembro de 1757 se comprou um cravo a Manuel Antunes, membro da principal família de construtores portugueses de cordofones de tecla, por 67\$680 e um manicórdio a Manuel da Costa Tavares por 9\$600¹⁰. No ano seguinte foi adquirido um órgão positivo a Clemente Gomes Furtado por 134\$400¹¹. Durante este período o Seminário funcionava na Rua Nova dos Cardaes (para onde tinha sido transferido em Junho de 1756), “numas casas que custavam 260\$000” por ano:

“Exmos e Revs. Senhores,

Não há duvida que o Seminario se acha mal acomodado nas casas em que ao presente existe na Rua Direita de São Bento por serem muito pequenas para a boa educação dos

⁹ Idem, Doc. nº 128.

¹⁰ *P-Lant*, Patriarcal – Igreja e Fábrica, Maço 7 (1762), Doc. nº 13.

¹¹ *P-Lant*, Patriarcal - Igreja e Fábrica, Maço 7, Doc. nº 161. Recibo de 16 de Abril de 1758, assinado por Clemente Gomes Furtado.

meninos, os quais já vão adoecendo. As cazas que o Padre Reytor aponta, e estão sobre palavra, estou bem informado, tem todos os commodos precizos para a accomodação e uzo do mesmo Seminário; e tão bem por serem na Rua Nova dos Cardaes muito mais convenientes para para o bom serviço da nossa Igreja. Só se pode reparar no aluguel de 260\$000 reis, porem mandou-me informar dous mestres Felix Deniz e Tomaz de Aquino, que as foram ver julgam estes se podem dar 250\$000 (...)
São Sebastião da Pedreira, o ultimo de Mayo de 1756
Jozé Jorge de Sequeira”¹²

Em 1759, depois da expulsão dos Jesuítas, a escola passou a ocupar o antigo Noviciado desta congregação, situado na Cotovia, nas proximidades da Igreja Patriarcal. O edificio tinha sido entregue ao Patriarca por carta régia¹³ e veio a ser objecto de obras em 1761, coordenadas pelo architecto Matheus Vicente de Oliveira. O processo de intervenções nas dependências destinadas ao Seminário foi atribulado, alegadamente pelo facto do edificio ter sido nessa altura destinado por ordem régia ao recém-criado Colégio dos Nobres. Todavia, a descrição dos espaços na documentação que se guarda na Torre do Tombo¹⁴ coincide com as características das instalações da escola de música enunciadas pelos *Estatutos do Seminário* de 1764.

O início da década de 1760 foi marcado pelo investimento no reforço da qualidade da instituição e na sua organização. Alguns dos discípulos mais dotados foram enviados para Nápoles com a finalidade de aperfeiçoaram a sua formação, D. José aprovou novos Estatutos e sistematizou-se o uso de um Livro de Admissões.

A lista de passaportes que se guarda na Torre do Tombo (Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros) dá conta “da viagem para Itália [de] Joaquim Tessitore, tocador de Bué, em serviço do mesmo Sr., na companhia de cinco seminaristas da Basílica Patriarcal, a saber Jerónimo Francisco de Lima, João de Sousa [Carvalho], Joaquim de Santa Anna [nome porque era conhecido Joaquim de Oliveira, conforme

¹² *P-Lant*, Patriarcal-Igreja e Fábrica, Maço 1, Doc. nº 393.

¹³ A localização do Seminário da Patriarcal no antigo Noviciado dos Jesuítas é mencionada em diversos documentos. Um Aviso do Patriarca datado de 28 de Outubro de 1759 refere que por sua ordem “se acha transportado o Seminário Patriarcal das casas em que se achava para a que foy do Noviciado dos Pes. Jesuítas no sítio da Cotovia” (*P-Lant*, Patriarcal-Igreja e Fábrica, Avisos, Cx. 59). Ver também *P-Lf*, D3 29 (Documento do Tesoureiro das Despesas Miúdas datado de 13 de Novembro de 1759); *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 6 (1761), Docs. nºs 52-58; e *P-Lant*, Patriarcal, Papéis Diversos, Maço 20, Doc. 623. A mudança do Seminário para o referido edificio é também referida por António Pereira de Figueiredo no *Diario dos Successos de Lisboa desde o terremoto até o exterminio dos Jesuítas*, Lisboa, 1761.

¹⁴ *P-Lant*, Patriarcal-Igreja e Fábrica, Maço 6 (1761), Docs. nºs 52 a 58.

consta do Livro de Matrículas], Camilo Jorge Cabral e José de Almeida, os quais por ordem de Sua Majestade vão aperfeiçoar-se na Arte da Música (12 de Maio de 1760).” O passaporte seguinte, com a mesma data, menciona a viagem para Itália de Brás Francisco de Lima (irmão de Jerónimo Francisco de Lima) “português e vassalo deste reino, que vai por ordem do mesmo Senhor aprender a Arte da Musica”¹⁵. Deste grupo de bolseiros, saíram alguns dos futuros Mestres do Seminário como é o caso de João de Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco de Lima, Brás Francisco de Lima e Camilo Cabral.

As despesas destinadas à formação dos Seminaristas em Itália eram avultadas, levando a Congregação Camarária a fazer uma consulta ao Patriarca a 10 de Maio de 1760 a respeito das verbas “que o reitor do Seminário pediu para os gastos dos Seminaristas que S. Majestade manda hir para Roma [sic] aprender contraponto e canto”. A referência a Roma deverá ser um lapso, uma vez que os jovens músicos portugueses ingressaram efectivamente num dos conservatórios napolitanos (mais concretamente em San Onofrio a Capuana, onde teriam sido alunos de Carlo Cotumacci e Giuseppe Dol¹⁶), mas também é possível que a passagem pela cidade Pontificia estivesse incluída no trajecto. Os montantes recebidos pelo Reitor entre os finais de Março e o início de Maio, anotados no documento, totalizam a elevada quantia de 2760\$000 reis¹⁷.

Não sabemos se o Seminário continuou a funcionar nas mesmas instalações até à década de 1770, uma vez que o Colégio dos Nobres passou a ocupar o antigo Noviciado

¹⁵ *P-Lant*, Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros. Passaportes Século XVIII, Lv. 362, f. 95 v-96 e 96v.

¹⁶ Uma útil tabela dos Mestres que leccionaram nos quatro conservatórios napolitanos entre 1720 e 1800 foi publicada por Daniel Hertz (2003: 72) a partir das informações fornecidas por Salvatore di Giacomo na sua obra *I quattro antichi conservatorii musicale di Napoli*, 2 vols. (Palermo, 1924-28).

¹⁷ “Exmo. Rv. Sr., Por avizo de S. Eminencia de 30 de Março deste mesmo ano se entregarão ao Pe. Francisco Gonçalves Dias Reitor do Seminário quatrocentos e oitenta mil reis para comprar, dispor tudo quanto for preciso para para se aviarem logo aqueles Seminaristas que Sua Majestade [determinou], mandalos para Roma aperfeiçoar na instrução e exercicio do canto.

Na forma de outro avizo de V. Emcia. de 18 de Abril proximo passado, que ordenava se entregasse mais ao dito reitor aquella a que elle pedisse para efeito de concluir aquella expedição dos ditos seminaristas; se lhe entregarão mais setecentos e vinte mil reis que que lhe representou a esta congregação que heram precisos para a dita expedição.

Em 6 deste próximo mes fez segunda representação a esta congregação (...) lhe derão mais cento e vinte mil réis que logo se lhe mandarão entregar.

E porque tendo-se orçado a dita despeza em cem moedas e se lhe tem dado mais hum conto e quatrocentos e quarenta mil reis e se deseja que a V. Exa. seja presente o referido; o expõe esta congregação Camarária a V. Emcia. Para que nos declare se o Reitor pedir mais alguma quantia para o dito efeito, se se lhe hade dar ou não porque como excede tanto a primeira despesa (...) he justo que S. Emcia. o saiba. (...) Lx. 10 de Maio de 1760”. *P-Lant*, Patriarcal, Papéis Diversos, Maço 20, Doc. 633.

da Cotovia em 1766. Poderiam ter coexistido no mesmo local, mas a bibliografia sobre o assunto é omissa em relação a essa questão, bem como a documentação arquivística consultada¹⁸. Como se disse atrás, na sequência do incêndio criminoso que destruiu a Igreja Patriarcal da Cotovia em 1769, esta viria a ocupar por um breve período a Igreja de São Roque e a Igreja do Convento de São Bento, antes de ser instalada na Igreja de São Vicente de Fora, onde permaneceu entre 1772 e 1792. O Seminário deveria acompanhá-la, mas é possível que a transferência só tenha ocorrido em 1774 como se depreende de um Aviso que manda “satisfazer os gastos com a acomodação e mudança do Seminário”¹⁹. Em 1776 e 1777 são solicitadas obras de manutenção e melhoramentos nas salas e dormitórios dos Seminaristas, nos quais chovia e não havia móveis suficientes²⁰.

Quando a Patriarcal foi novamente reunida à Capela Real, na Ajuda, o Seminário seguiu o mesmo caminho, mas, a avaliar por alguns relatos, apenas alguns anos mais tarde. No testamento do Beneficiado Francisco Gonçalves Dias (fl. 1797), redigido em 1795, diz-se que o Seminário da Patriarcal era “ao cimo da Calçada da Graça”²¹. A posterior localização na Tapada da Ajuda é, contudo, referida por vários autores. Mário Sampayo Ribeiro (1935: 14) informa que a “Quinta Nova [da Ajuda] foi adquirida por D. Lucas Giovine (mestre de música que fora, da Rainha D. Mariana Victória, ainda quando Princesa do Brasil) e veio mais tarde a servir para instalação do Seminário da Patriarcal”

¹⁸ A fundação e os Estatutos do Colégio Real dos Nobres de Lisboa datam de 1761, mas a escola só começou a funcionar em 1766. Nem a *História do Ensino em Portugal*, de Rómulo de Carvalho (Lisboa: Fundação Gulbenkian, 2001), nem na *História da Fundação do Colégio Real dos Nobres de Lisboa* (Coimbra: Atlântida, 1959), do mesmo autor fazem menção à passagem do Seminário de Música da Patriarcal pelo edifício. O livro de José Lopes Ribeiro, *O Edifício da Faculdade de Ciências – Quatro Séculos de Retratos Institucionais* (Lisboa: Edições 70, 1987) é também omissa em relação a esta questão.

¹⁹ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Avisos, Cx. 59, 1774, Doc. 59.

²⁰ “Diz o Reitor do Seminário da Santa Igreja Patriarcal que representando a VV. Exas. a necessidade que tinha de várias couzas móveis para o serviço dos collegiaes foram servidos mandar que se juntasse huma relação de todo o preciso, o que o supplicante fez menos a lembrança dos concertos dos telhados da parte da porta do pateo por estar chovendo em todos os cubiculos, ainda nos próprios que por ora servem de classes; e porque athe ao presente se não tem seguido effeito algum do ditto requerimento, e o Supplicante está carecendo de assentos para os cubicullos dos collegiaes, e he tão avultada a falta destes, para haver de se deitarem nas camas, ao despir he preciso sentarem-se no chão, e ao vestir da mesma forma, e se vem Medico ou Cirurgião à Casa não tem onde se sentem, e por conseguinte na Alfaitaria não há Cabides aonde se dependurem as roupas, assim novas como velhas, e ao fazer das camas dos Colleeais não há aonde se ponha a roupa das ditas, mais que o chão, razão porque P. VV. Exas. se dignem mandar aos Mestres das Obras ou a quem forem servidos se lhe deem as providencias necessarias atendendo também ao reparo das janelas conventuais, mandando-se-lhe por nos postigos grades para vidraças, e tudo o mais que consta da Relação. // R.M. (Novembro de 1777)”. *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 17, Doc. nº 368.

²¹ *P-Lant*, Patriarcal, Igreja e Fábrica, Maço 30, nºs 137 a 200.

e um documento da Imprensa Nacional, citado por Humberto d'Ávila ²², refere que este se localizava na Tapada da Ajuda antes da fundação do conservatório em 1835. Um livro recente sobre a *A Real Barraca*, da autoria de Maria Isabel Abcassis (2009: 82-83), identifica a localização do edifício que albergou o Seminário da Patriarcal no nº18 do Largo da Ajuda, perto do Pátio do Seabra e confinando a leste com a Rua do Guarda-Jóias (actualmente é a sede da Associação Portuguesa dos Pais e Amigos o Cidadão Deficiente Mental – Centro Bonny Stilwell).

Era portanto nas imediações da Patriarcal da Ajuda que o Seminário estava sediado na época da partida da família real para o Brasil, acontecimento histórico que contribui para a decadência que se instalou nos seguintes. Durante as Invasões Francesas e a Guerra Peninsular, a instituição sofreu uma forte quebra — entre 1808 e 1814 não foram admitidos novos alunos — que apenas foi em parte recuperada em 1815, quando o Príncipe Regente a mandou restaurar. Apesar de algumas tentativas do cônego José Barba Alando de Menezes (nomeado Inspector em 1818) nos anos posteriores, no sentido de sistematizar regras e melhorar as condições logísticas, e da actualização do sistema de ensino imposta pelos novos Estatutos de 3 de Novembro de 1824 (cuja principal novidade foi a criação de aulas de música instrumental) ²³, o Seminário tinha os dias contados. Viria a sucumbir com a revolução liberal tal como a própria Patriarcal e muitas outras instituições eclesiásticas do Antigo Regime. Em sua substituição, foi criado o Conservatório em 1835, por iniciativa de Almeida Garrett e João Domingos Bomtempo, estabelecimento que passaria a promover um ensino musical assumidamente laico, influenciado pelos novos modelos importados do Conservatório de Paris.

²² *Mapa demonstrativo e aproximado das despesas anuais que se fazem com o Seminário da Patriarcal estabelecido na tapada da Ajuda; e das que se poderão fazer com o que houver de se estabelecer na Casa Pia; na conformidade do projecto proposto ao Augusto Congresso pelo Professor de Música António José Rego (apud Ávila 1962: 22).*

²³ Com este novo regulamento, os Estatutos de 1764 foram reformados, ficando o Seminário considerado um estabelecimento régio de utilidade pública, sustentado pelo cofre da Patriarcal e um subsídio fixo de 400\$000 réis mensais. O ensino dos instrumentos de cordas foi atribuído a João Jordani, os metais a Francisco Kuckenbuck e os instrumentos de palheta a Avelino Canogia. Os *Estatutos do Seminário Patriarcal de Música* de 1824 (*P-Ln*, Cód. 5952) pouco diferem dos anteriores. Fixam um número de 20 Seminaristas, 6 anos para concluir os estudos, garantem-lhe os lugares vagos na Patriarcal, Câmara Real ou outro qualquer emprego, conforme o seu merecimento. Davam também preferência aos alunos como Mestres do Seminário. Aqueles que perdessem a voz poderiam estudar por mais dois anos um instrumento como alunos externos e recebendo uma pensão de 240 réis diários para o seu sustento. O “enxoval” dos Estatutos de 1764 foi substituído pela quantia de 50\$000. As aulas decorriam nos dias úteis (das 8h às 11h45 e das 15h às 18h) (Cf. Vieira 1900 I: 553).

2. Organização e sistema de ensino: os Estatutos de 1764

Noutras vertentes do ensino, o terceiro quartel do século XVIII ficou marcado por uma série de reformas educativas empreendidas pelo Marquês de Pombal que incluíram a secularização e reforma da Universidade de Coimbra, subtraída à influência dos jesuítas, a criação de uma escola para a nobreza (Colégio dos Nobres) e de outra para a burguesia (Aula de Comércio). Em contrapartida, Pombal parece não se ter preocupado em intervir na área do ensino da música, que continuou confinado à esfera religiosa. No entanto, operaram-se na mesma época várias medidas de regulamentação do Seminário da Patriarcal, patentes nos *Estatutos* de 23 de Agosto de 1764, assinados por D. José ²⁴. No seu *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, Ernesto Vieira (1900 I: 548) afirma que estes pouco diferem dos do Colégio de Vila Viçosa ²⁵. Mas ainda que o modelo inspirador seja o mesmo, o regulamento do estabelecimento de Lisboa é bastante mais detalhado e tem em vista uma estrutura mais ambiciosa ²⁶. Vieira faz uma descrição bastante pormenorizada dos *Estatutos da Seminário da Patriarcal*, valendo a pena rever e aprofundar os aspectos mais importantes do documento de modo a melhor compreender a estrutura e o funcionamento da instituição e as particularidades do seu sistema de ensino.

Tal como acontecia na generalidade dos colégios eclesiásticos, os mestres, alunos e o restante pessoal auxiliar encontravam-se na dependência do Inspector e do Reitor. O Capítulo I é precisamente dedicado ao Inspector, que devia ser “eclesiástico, com inteligência de música, ornado de virtudes, respeito e autoridade.” Entre as suas obrigações contam-se a visita semanal às instalações do Seminário, a revisão da contabilidade e o processo de admissão dos novos alunos, cuja avaliação era feita em

²⁴ *Op. Cit* na Nota 1. *P-Ln* Cód. 3693. Ver reprodução completa dos Estatutos no ANEXO A.5.

²⁵ Uma transcrição dos Estatutos do Seminário de Música de Vila Viçosa foi publicada por José Augusto Alegria (1983: 314-329).

²⁶ Tirando informações pontuais que se pode encontrar no seio de outros estudos relativos à história da música em Portugal, apenas Ernesto Vieira, na entrada dedicada a “D. João V” no *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* (1900 I: 547-555), e Joseph Scherpereel, no artigo intitulado “Os Meninos do Coro da Sé de Lisboa e a sua organização até à Revolução Liberal de 1834”, publicado na *Revista Portuguesa de Musicologia* nº13 (2003: 35-48) escreveram com algum detalhe sobre o Seminário da Patriarcal. Neste último texto, é realizada uma comparação entre a escola de música da Patriarcal e a escola de música da Basílica de Santa Maria. Conforme já foi referido na Introdução à presente dissertação, o musicólogo francês designa-a de forma incorrecta por “Sé”, uma vez que o templo só voltou a ter esse estatuto depois de 1834.

conjunto com o Reitor, o Mestre de Solfa “ou mais pessoas inteligentes para dizerem o que entenderem”.

Em relação aos novos discípulos, era considerado requisito essencial ter “voz clara, suave e agudíssima”, uma exigência que não se prendia apenas com a futura carreira musical, mas também com o objectivo de que os Seminaristas cantassem as partes de soprano em determinadas cerimónias da Patriarcal. Além dos Estatutos, o livro de matrículas é bem claro quanto a esta incumbência:

(...) “entrou para este Real Seminário para aprender música e cantar tiple no Serviço da Santa Igreja Patriarcal, conforme as ordens de Sua Majestade e determinação dos Estatutos, sendo caso que dentro dos seis meses primeiros lhe sobrevenha alguma queixa grave, se prezuma trazer da casa dos ditos seus pais, e perca o tiple, e se conheça nele inactidão para os fins que se tomão, e S. Majestade os quer, se entregará aos ditos seus pais sem estes se escandalizarem” ²⁷.

A idade ideal de ingresso era de 8 anos e pedia-se que os futuros discentes já tivessem “luz de solfa para se fazer conceito da voz no exame” e soubessem “suficientemente ler e escrever”. Podiam também ser admitidos candidatos mais velhos (em teoria, até aos 10 anos) se possuíssem formação musical anterior ou se fossem castrados, com voz de soprano ou alto. Incumbia ainda ao Reitor tirar “particular informação da pureza de sangue ²⁸ e verificar se os pais não tinham “ocupações indignas” (Cap. I).

O cargo de Reitor devia ser ocupado por um presbítero secular “sciente na música”. Este tinha por obrigações garantir os meios necessários para que os Seminaristas se tornassem “peritos na Música, Gramática, Ler, Escrever, e Órgão” e educá-los nas “obrigações dos católicos e na política civil”. Era também o Reitor que mantinha em seu poder a chave da Casa da Livraria, “tendo nella com todo o resguardo os livros de Música, gramática, cerimónias, História Sagrada e profana e um Index de todos” (Cap. II).

²⁷ Livro que hade servir para os acentos das admissões dos Siminaristas deste Real Seminário. P-Ln, Cód. 1515. Com pequenas variantes era este o texto que acompanhava o registo de ingresso dos Seminaristas.

²⁸ O estatuto de pureza de sangue, que fazia a distinção entre cristãos novos e velhos, viria a ser abolido pelas Reformas Pombalinas de 1773.

O Capítulo III fornece importantes informações em relação ao Mestre de Solfa, que seria nomeado pelo monarca (a quem cabia fixar o valor do ordenado “segundo o seu merecimento”) e teria conhecimentos aprofundados de música do ponto de vista prático e teórico: “será compositor de gosto e fundamento, saberá tocar órgão e acompanhar, tudo muito preciso para ensinar e presidir a uma aula situada na capital do meu Reino, será Presbítero secular, morigerado, agradável e prudente, e tendo sido aluno do mesmo Seminário, se preferirá a outros de iguais prendas”. Não havendo alguém com estes requisitos poderia ser aceite outro, português ou estrangeiro, com “vantagem em prendas”. No artigo nº 2 do Capítulo III diz-se que o Mestre de Solfa “ensinará aos seminaristas música e cantar bem, e aos que forem já destros ou antes se lhe parecer conveniente, lhes ensinará contraponto, tocar órgão e acompanhar pondo todo o cuidado e actividade no adiantamento dos discípulos para que possam servir a Igreja e esta utilizar dos seus préstimos”.

Os *Estatutos* referem-se sempre ao Mestre de Solfa no singular, mas a escola contava com vários professores de música a leccionar em simultâneo — a partir dos finais da década de 1760 eram normalmente cinco, podendo um deles ser apenas “ajudante” ou “substituto”. A constituição de um corpo docente mais alargado e a divisão mais compartimentada das tarefas administrativas e do governo da casa está mais próxima dos conservatórios napolitanos (mesmo tendo em conta que na escola de Lisboa não se ensinavam outros instrumentos para além dos de tecla) do que dos modelos de formação dos meninos de coro das Capelas Reais, normalmente assegurados por apenas um ou dois mestres de música em acumulação com outras funções ²⁹.

²⁹ Por exemplo, no Colégio de Niños Cantorcicos da Capela Real espanhola, o Mestre de Capela foi até meados do século XVIII o único professor de música, ocupando-se este também da gestão financeira do colégio e de acompanhar os pequenos cantores aos Ofícios na Capela do Palácio (Moreno 1993: 30). Só em 1751 foi criado o cargo de “Vicemaestro de Capilla y Rector Del Colégio de Niños Cantorcicos”, ocupado por José de Nebra, de modo a aliviar o trabalho do Mestre de Capela Francisco Corselli (Capdepón 1992: 17). Durante a segunda metade do século XVIII, o Colégio passou a ter um mestre para o “estilo italiano” e outro para a teoria musical, além do mestre de gramática latina (Moreno 1993: 66), mas a sua dimensão continua a ser bem mais restrita do que a do Seminário da Patriarcal, que possuía nessa altura cinco Mestres de Musica efectivos. Na Capela Real britânica, a formação musical dos meninos de coro era da responsabilidade de um único professor oficial (“master of the children”) desde a Reforma até 1923 (data do encerramento da escola) que garantia também a sua educação geral (Johnstone 2002: 101) e na corte francesa os “Pages de La Chapelle” estavam sob a autoridade dos Sub-mestres da Capela, que alternavam no cargo trimestralmente e tinham também a função de fornecer uma educação completa aos discentes. Para isso dispunham de dois mestres de gramática (francesa e latina), um mestre de música e um mestre de alaude (Beaussant 1996: 302). Em relação aos conservatórios napolitanos, Charles Burney (1771: 298-304)

Conforme se pode ver nas tabelas horárias do Capítulo XV dos *Estatutos* (“Distribuição das Horas conforme os tempos”), o ritmo das obrigações diárias era muito intenso. Entre Maio e Agosto, a hora de levantar era às 5h30 da manhã; em Março, Abril, Setembro e Outubro às 6h; e nos restantes meses não ultrapassava as 6h30, sendo o recolher sempre às 22h. O horário é bastante parecido com o do Colégio dos Niños Cantorcicos da Capela Real espanhola, descrito por Subirà (1959: 219ss) e Moreno (1993: 30-34), mas também com o dos conservatórios napolitanos. As matérias musicais leccionadas nestes últimos eram bastante mais diversificadas, já que incluíam também instrumentos de cordas e de sopro e uma formação vocal no caso dos *castrati*, que tinha em vista futuras carreiras operáticas. Os seus objectivos eram também mais alargados, já que se destinavam a formar profissionais da música em geral e não apenas intérpretes e compositores de música sacra, mas a tabela horária quotidiana tinha contornos muito semelhantes aos das escolas directamente associadas a instituições eclesiásticas³⁰.

No Seminário da Patriarcal de Lisboa, as lições da manhã eram dedicadas aos seminaristas, mas da parte da tarde as aulas eram abertas “a todos os que quiserem aprender solfa ou aperfeiçoar-se nessa arte”, o que lhe confere também uma dimensão de utilidade pública. Em 1761, mais de 50 alunos externos assistiam a essas lições³¹.

diz que estes tinham dois mestres de capela principais, dos quais o primeiro orientava e corrigia as composições dos alunos e o segundo dava as lições de canto. Havia depois vários assistentes (“maestri secolari”) que leccionavam os diferentes instrumentos: violino, violoncelo, cravo, oboé, trompa e outros.

³⁰ Para uma panorâmica acerca da organização e do quotidiano nos conservatórios napolitanos ver a *História dos Castrados* de Patrick Barbier (1991: 49-57) e Daniel Hertz (2003: 69-78). Nestas sínteses recorre-se a muita da informação documental fornecida por estudos pioneiros como os de Francesco Florimo (*La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*. Nápoles: Morano, 1880, 4 vols.) e Salvatore di Giacomo (*I quattro antichi conservatori di musica a Napoli*. Milão: Sandron, 1924-28). A importância destas instituições na formação de cantores de ópera, sobretudo *castrati*, que fizeram carreiras nos teatros italianos e europeus tem sido a dimensão mais enfatizada pela historiografia musical mas, como apontou Guido Salvetti (1983: 207-215), é também substancial o contributo dos alunos nos serviços religiosos dos conventos, igrejas diocesanas e capelas privadas. De resto, embora fossem administrados por leigos, estes estabelecimentos de ensino incorporavam também uma direcção eclesiástica, e práticas que seguiam os modelos dos colégios religiosos. Por exemplo, a admissão oficial obedecia a um ritual comparável ao da entrada em religião, incluindo orações, benção das vestes e o canto do hino *Veni creator Spiritus* pelos restantes alunos, entre outras formalidades. A educação religiosa e os exercícios espirituais faziam parte do quotidiano dos alunos que eram obrigados a usar sotaina e sobrepeliz (com cores que variavam entre os diferentes estabelecimentos) e a participar em missas, procissões e cerimónias devocionais.

³¹ “Informe o Sargento Mor Matheus Vicente de Oliveira ouvindo os Mestres e juntando a este requerimento outro que lhe foi remetido pelo reitor do Seminário (...) Lx, 28 de Junho de 1761.

(...) Como poderão atestar todos os que intendem de Muzica, e virem as sobreditas cazas, e ultimamente o observou também e viu, D. Lucas Giovine, mandarem dar as providências necessárias de modo que havendo as trez Aulas de Muzica costumadas sejam essas regulares no mesmo pavimento e comunicáveis

Ernesto Vieira (1900 I: 550) afirma que “a aula pública do Seminário, espécie de curso livre, funcionou com muita utilidade até ao último período da existência d’esse estabelecimento”, tendo ainda conhecido “alguns bons músicos antigos que a frequentaram.”

O tempo dos colegiais era repartido entre a “lição de Solfa e cantar bem”, a “compostura, tocar órgão e acompanhar e principalmente para o exercício do canto de órgão, ou de estante”. O Mestre de Solfa devia também eleger como “Decuriões” alguns Seminaristas mais adiantados, que o poderiam substituir em determinadas lições e dar orientação aos principiantes. Este sistema era comum aos conservatórios napolitanos, onde os decuriões eram designados por “mastricelli”.

Depois das suas lições diárias, os Seminaristas tinham uma decúria na casa de estudo “conversando uns com os outros nas matérias da sua profissão” e “perguntando os mais scientes aos menos sábios”. Às segundas, quartas e sextas, as matérias desta sessão versavam as regras de música, contraponto e cravo; às terças, quintas e sábados a gramática e no domingo a doutrina cristã. Nos dias Santos deviam “fazer também entre si alguns exercícios de música, recordando também as lições atrasadas, empregando o tempo que devia ser de aulas neste exercício” (Cap. V, nº 6).

Os alunos ainda obrigados a assistir às Horas Menores do Ofício Divino, a ouvir Missa, a rezar “Vésperas, mais Completas e Matinas e Laudes de Nossa Senhora, e o seu terço e Ladainha” no Oratório ou no Coro Alto da Igreja do Seminário. Os que já dispunham de uma formação musical suficientemente sólida eram designados pelo Reitor para ir “alternadamente à Patriarcal cantar e música” (idem, nº7). Nessas ocasiões (e em saídas para outros locais) eram acompanhados pelo Mestre de Gramática, que acumulava também o cargo de Vice-Reitor (Cap. IV). No caso de o Reitor não saber música, cabia aos Mestres indicar quais os Seminaristas que estavam aptos para “cantar na Patriarcal juntamente com os demais cantores” (Cap. III, nº 8).

Apesar desta norma, a participação na interpretação de obras musicais nos serviços litúrgicos está pouco documentada noutras fontes. Apenas no caso de cerimónias devocionais como as Novenas ou as Trezenas encontramos registos inequívocos da

com altura, largura, genelas e luz que a semelhantes cazes he necessaria principalmente sendo este exercicio de tarde, o qual frequentão só de fora mais de sincoenta pessoas”. *P-Lant*, Patriarcal - Igreja e Fábrica, Maço 6, doc. nº 53.

colaboração dos Seminaristas com os cantores profissionais, chegando a ganhar uma pequena quantia por esse serviço ³².

Os Estatutos determinavam ainda que “nos dias de 1ª classe, de assistência do Prelado, Purificação de Nossa Senhora, Quarta-feira de Cinzas, Domingo de Ramos, os últimos 3 Dias da Semana Santa e Corpo de Deus da Casa irão todos [à Patriarcal] mesmo que tenham pouca prática.” Não é claro se neste caso todos cantavam ou se os que não tinham ainda competências musicais suficientes assistiam apenas às cerimónias e ficavam encarregados de outras tarefas. Estas últimas incluíam a distribuição dos “papéis de música e Livros de Procissão” e a sua recolha no final, “assim na Patriarcal como noutra igreja onde forem com os cantores.”

Não estavam, porém, autorizados a cantar fora destas ocasiões em lugares públicos ou particulares sem ordem expressa do rei. Assim se justifica que a Irmandade de Santa Cecília não recebesse habitualmente pedidos de licença para “cantar tiple” de alunos do Seminário da Patriarcal ao contrário do que sucedia com jovens que recebiam formação musical noutras instituições religiosas como é o caso da Basílica de Santa Maria ou do Convento dos Paulistas. Segundo Scherpereel (2003: 41), das cento e trinta e três licenças de “tiples” que identificou entre a documentação da associação profissional dos músicos, há apenas uma “petição” de um colegial da Patriarcal. Das restantes, vinte e uma dizem respeito a meninos do coro da Basílica de Santa Maria.

Outros pontos abordados nos Estatutos da escola prendem-se com a disciplina, o asseio, a apresentação (“cabelo curto e sem cabeleiras”) e a indumentária: “os vestidos da Patriarcal serão roxos, terão um barrete preto clerical e dois chapéus para comum” e “não usarão cousa alguma de seda, ouro ou prata, nem punhos de cambraia, nem botões que não sejam de linhas”. Os alunos não estavam autorizados a ler livros profanos, nem a fazer comédias ou a jogar cartas e dados proibidos, muito menos a dinheiro; e as visitas e os contactos com outras pessoas (mesmo da família) tinham de ser autorizadas pelo

³² Por exemplo na Novena de São José de 1769, os Seminaristas que participaram receberam 800 reis cada um (*P-Lant*, Patriarcal – Repartição dos Contos e Cofre, Cx. 40, Mç. 32). A lista de despesas com a Novena de Nossa Senhora da Piedade e Boamorte, em 1784, é ainda mais explícita, já que indica o pagamento de 7\$200 reis aos “tiples do Seminário”, seguindo-se a lista dos contraltos, tenores e baixos (*P-Lant*, Patriarcal – Repartição dos Contos e Cofre, Cx. 106, Mç. 76-1). O valor de 7\$200 refere-se provavelmente à Novena completa e é atribuído ao conjunto dos tiples, enquanto os cantores adultos recebem o mesmo valor individualmente.

Reitor (Cap. V). Cada Seminarista tinham um quarto individual, excepto os seis mais novos que ficavam numa camarata.

O número de colegiais e o tempo que deviam permanecer no Seminário era determinado pelo rei ou pela rainha. No final dos estudos, tinham acesso “aos lugares da Sacristia ³³ da Igreja Patriarcal, ou a qualquer outro lugar cómodo conforme o seu merecimento” (Cap. V, nº 1). Recebiam também “enxoval” (vestuário) e ajudas de custo para despesas de viagem.

O regulamento descreve também as “Casas e mais couzas precisas ao Seminário” num texto que vai de encontro a muitas das solicitações feitas pelo Reitor à Congregação Camarária, sempre que as instalações não correspondiam aos requisitos estipulados. Assim, o Seminário devia dispor das seguintes acomodações: um oratório; “duas casas ou três grandes para as aulas, cada uma com o seu cravo, guarnecidas com o que é preciso para o exercício da música e havendo também numa delas um órgão”; uma casa grande de estudo para os seminaristas (com mesas para dois, onde se sentavam frente a frente); livraria com as suas estantes e armários; dois gabinetes comunicáveis para o Reitor e o Vice-Reitor; sala de visitas; camarata; enfermaria; casa de castigo; refeitório; cozinha; despensa da cozinha (para lenha e carvão); copa; despensa; rouparia; alfaiataria; despejos; quarto de hóspedes para os familiares e um quintal com paredes altas.

3. Administração e despesas de funcionamento

Uma vez que os principais alunos do Seminário da Patriarcal eram internos, o funcionamento quotidiano da instituição exigia o apoio de uma considerável quantidade de pessoal auxiliar em várias áreas. A maior parte desses cargos encontra-se prevista nos Estatutos, que incluem Capítulos relativos ao Sacristão, ao Porteiro, ao Refeitório, ao Alfaiate, ao Servente da Casa, ao Cozinheiro e Comprador ou ao Servente de Cozinha, entre outros, para além de abundantes normas relativas à “Comedoria”, versando a

³³ Segundo Ernesto Vieira (1900 I: 550) “Lugares da Sacristia” eram considerados todos os que podiam ser exercidos por seculares, incluindo cantores, instrumentistas e os próprios mestres de capela. No entanto, os cargos musicais costumavam ser devidamente discriminados no Livro de Matrículas pelo que os Seminaristas que se tornavam “Moços de Sacristia” teriam provavelmente outras funções. Nalguns casos o lugar de “Moço de Sacristia” era provisório, enquanto não havia vagas mais especializadas no domínio musical.

alimentação dos Seminaristas e descrevendo detalhadas ementas para as principais ocasiões do ano. O jantar usual incluía três pratos e sobremesa, sendo reforçado aos domingos, dias Santos, nas principais festas religiosas e no aniversário do rei.

O tratamento parece ter sido bem mais generoso ³⁴ do que o atribuído aos alunos mais desfavorecidos dos conservatórios napolitanos, já que estes mantinham em paralelo estudantes que pagavam propinas (designados *convittori* ou *educandi*) e alunos órfãos a quem davam acolhimento e uma formação musical, na sequência da vocação caritativa que marcou a criação destas instituições no século XVI ³⁵. Os viajantes estrangeiros setecentistas referem-se amiúde ao aspecto subnutrido das crianças à guarda dos conservatórios napolitanos³⁶, situação que contrastava com as regalias e os cuidados especiais que as mesmas instituições davam aos jovens *castrati* no que diz respeito à alimentação, ao vestuário e ao alojamento. O mesmo deve ter sucedido com os alunos pagantes enviados por outras cortes, incluindo a portuguesa, com a finalidade de usufruírem de um sistema de ensino que já tinha fornecido numerosos músicos de alto nível a toda a Europa. Por outro lado, o estabelecimento de Lisboa tinha a tarefa facilitada, pois raramente alojava mais do que 20 colegiais em simultâneo, enquanto cada uma das escolas de música de Nápoles possuía entre 100 a 300 alunos ³⁷.

³⁴ Os artigos adquiridos mensalmente para a alimentação dos Seminaristas incluíam geralmente “pão, carne, peixe, mercearia, ortalice, fruta, leite, vitela, galinhas e frangos, ovos, pão quente, milho, patos, azeite de peixe, estopa, louça, leite de burra, alhos, lenha de paceio, sal, agoa de rás, potes, pasteis, macarrão, limões e bacalhau.” Esta lista refere-se a Janeiro de 1784 (*P-Lant*, Patriarcal de Lisboa – Repartição dos Contos e Cofre, Cx. 106, Mç. 76-2), mas podemos encontrar muitas semelhantes na documentação relativa às Despesas Extraordinárias da Patriarcal entre a década de 1770 e os inícios do séc. XIX.

³⁵ Por exemplo no Conservatório di Santa Maria di Loreto, o tratamento diferenciado conferido às duas categorias de alunos no que se refere à alimentação e à obrigatoriedade de participar em cerimónias civis e religiosas (das quais os alunos que pagavam propinas estavam isentos) deu origem a várias contestações, que só foram atenuadas graças a uma norma de 1758 que determinava que todos passassem a ter as mesmas obrigações e privilégios (Cf Hertz 2003: 75).

³⁶ Por exemplo Sara Goudar refere nas suas *Remarques sur la musique et la danse* (1773: 20), que os colegiais napolitanos “têm a cara descarnada e pálida como a morte. Não há como os administradores para se ter a cara cheia e a tez rosada. A maior parte destes acha-se prestes a rebentar de opulência, à força de comerem enquanto aos seus alunos faltam os alimentos” (*apud* Barbier 1991: 56).

³⁷ Estes números foram diminuído à medida que nos aproximamos dos finais do século XVIII, em parte devido ao constante défice financeiro que afectava a gestão destas instituições. Conforme refere Michael Robinson no seu artigo “The Governors’ Minutes of the Conservatory S. Maria di Loreto” (Nápoles, “Research Chronicle of the Royal Music Association” 10, 1972) depois de 1772 havia 82 alunos no Loreto (*apud* Hertz 2003: 75). Em 1797 os Conservatórios de Sant’Onofrio a Capuana e do Loreto reuniram-se num só e em 1806 os seus alunos (nessa época um total de apenas 46) seriam incorporados no Conservatório de Santa Maria della Pietà dei Turchini (Hertz 2003: 75).

No que diz respeito ao Seminário da Patriarcal de Lisboa, o cuidado com a saúde vocal dos seminaristas passava também pela alimentação — os Estatutos determinam que só podiam aceitar presentes comestíveis “se for coisa que não faça mal às vozes” — e por outras precauções quotidianas. O Reitor, acompanhado por dois moços, devia verificar se os alunos não estavam “descobertos” depois de recolhidos (“de modo a que faça mal às vozes”) e se dormiam com a luz acesa, pois o fumo do azeite podia enrouquecê-los.

Enquanto os ordenados dos mestres de música, do mestre de gramática e do Inspector constam dos Livros de Mesadas da Patriarcal, os salários de outros empregados e colaboradores (incluindo o mestre de latim e o afinador) eram incluídos na secção das Despesas Extraordinárias da Patriarcal, juntamente com os gastos com a alimentação, o vestuário e outros dispêndios ocasionais. Por exemplo, em Janeiro de 1784, o Reitor Francisco Gonçalves Dias anotou um montante total de 286\$459 reis, sendo 192\$252 relativos a “comedorias”, 63\$007 a gastos extraordinários e os restantes aos ordenados que se discriminam de seguida ³⁸:

Ordenados (Janeiro de 1784)

Pe. Manuel Antunes Freire, Mestre de Latim	6\$000
António Soares, Médico	4\$800
Felipe Jozé Gonçalves, Cirurgião	1\$600
António Carvalho, Afinador	2\$400
Francisco Jozé de Oliveira, Barbeiro	1\$600
Manuel Jozé, Alfaiate	2\$000
João Francisco, 1º Servente	2\$000
João Luiz da Sylva, 2º Servente	2\$000
João Luiz da Silva Maya, Porteiro	1\$200
João Rodrigues, Cozinheiro	2\$400
Francisco Jozé, Moço da Cozinha	1\$600
Manuel Martins, Moço da Agoa	2\$000
Bartolomeo Jorge, Porteiro do Páteo	1\$600

[Total: 31\$200]

A cópia de música, efectuada pelos copistas que colaboravam regularmente com a Patriarcal, era outra das despesas regulares do Seminário. As obras reproduzidas contemplavam quer material didáctico como Solfejos e Acompanhamentos, quer os diferentes géneros de música sacra e davam preferência a compositores que na época

³⁸ *P-Lant*, Patriarcal de Lisboa – Repartição dos Contos e Cofre (Despesa Extraordinária 1784), Cx. 106, Mç. 76-2. Os valores dos ordenados mantêm-se constantes até ao final do século XVIII.

eram considerados em Portugal como modelos de referência, nomeadamente David Perez, Giovanni Giorgi ou Niccolò Jommelli:

P-Lant, Patriarcal de Lisboa – Repartição dos Contos e Cofre (Despesa Extraordinária), Cx. 106, Mç. 76-2.

Março de 1784

Cópia de Música

Folha a preço de 140 rs

Hum livro de Sonatas de Cravo com folhas	15 f.	2100
Outro da mesma muzica	14 f.	1960
Hum salmo <i>Laudate pueri</i>	6 f.	0840
Hum Livro de Solfejos de Perez de acompanhar	17 f.	2380

Soma: 7280

Francisco Jozé de Carvalho
30 de Março de 1784

Outubro de 1784

Cópia de Música

Folha a preço de 140 rs

Hum Psalmo <i>Beatus vir</i>	6 f.	0840
Hum Psalmo <i>Dixit Dominus</i>	8 f.	1120
Acompanhamentos de cravo	8,5 f.	1190
Hum <i>Te Deum</i>	5 f.	0700
Hum livro de Solfejos de João Jorge	15 f.	2100

Soma: 5950

Francisco Jozé de Carvalho
31 de Outubro de 1784

P-Lant, Patriarcal de Lisboa – Repartição dos Contos e Cofre, (Despesa Extraordinária), Cx. 114, Mç. 80.

Despeza que se fez com a Muzica que se mandou copiar para o Seminário Real da Santa Igreja Patriarcal, folha a preço de 140 rs

Hum Psalmo a solo de Perez	f. 7	0980
Hum Livro com hum <i>Miserere</i> de Jomelli com	f. 22 e meia	3150
Hum Psalmo <i>Dixit Domiunus</i>	f. 5	0700

Soma 4830

Lisboa, 29 de Agosto de 1786
Francisco Jozé de Carvalho

[Mais cópia de Muzica de Manoel da Silva em Outubro]

A manutenção dos instrumentos, a despesa com transportes que levavam os colegiais às procissões ³⁹ ou a outros locais, o ensaio de novas obras ⁴⁰ e o pagamento de vestuário e viagens no final dos estudos (quando os Seminaristas regressavam a casa ou se preparavam para assumir um posto profissional fora de Lisboa) encontram-se também entre os gastos habituais ⁴¹.

Reunindo características comuns às escolas que formavam os meninos de coro das Capelas Reais e catedrais e aos conservatórios napolitanos, o Real Seminário de Música da Patriarcal acabaria por desenvolver um modelo próprio adaptado ao monumental sistema de produção da música sacra que envolvia a Patriarcal e toda a rede de estabelecimentos eclesiásticos sob a alçada da monarquia.

4. Os Mestres

Nos anos posteriores ao Terramoto, o único Mestre do Seminário da Patriarcal que aparece mencionado na documentação de arquivo é Nicolao Ribeiro Passo Vedro. A escola teve, no entanto, outros professores importantes antes de 1755, dos quais se destaca o veneziano Giovanni Giorgi, contratado por D. João V em 1725 como Compositor da Patriarcal (ou “Compositor de Solfa Italiana”). Na sequência das afirmações de Ernesto Vieira (1900, Vol. I: 554-555), a acção de Giorgi em Portugal foi durante várias décadas associada pela musicografia e pela musicologia a uma suposta escola de cantochão que teria funcionado a partir de 1729 no Convento de Santa Catarina de Ribamar. Esta ideia foi repetida e multiplicada em escritos posteriores, mas recentemente João Pedro d’Alvarenga (2002:180) desmontou o mito de forma bastante convincente. Giovanni Giorgi e alguns músicos da Patriarcal terão supervisionado uma “aula de cantochão” durante períodos pontuais que antecederiam normalmente grandes

³⁹ Por exemplo em Março de 1786 foram pagos 2\$400 pelo concerto de dois manicórdios e em Agosto do mesmo ano as “despesas com seges para os Collegiais irem às Procissões de Nossa Sra. do Livramento e de Nossa Sra. das Necessidades” foi também de 2\$400. *P-Lant*, Patriarcal, Repartição dos Contos e Cofre (Despesa Extraordinária), Cx. 114, Mç. 80.

⁴⁰ Em Dezembro de 1789 gastaram-se 48\$640 “com a prova da Missa do Pe. Joaquim Cordeiro Galão por ordem de S. A.”, mas a documentação não discrimina se o valor se referia à deslocação de músicos ou dos próprios Seminaristas para o ensaio, à cópia de música ou a outro tipo de despesas. *P-Lant*, Patriarcal, Repartição dos Contos e Cofre, Cx. 131, Mç. 90.

⁴¹ Sobre esta última questão ver Cap. III.5.

cerimónias ou as visitas do rei a Mafra, mas não faziam parte de um corpo docente permanente de uma escola formal. Personalidades como Nicolao Ribeiro Passo Vedro, Francisco Inácio Solano ou Fr. Domingos do Rosário, que se declaram discípulos do compositor italiano, terão provavelmente sido seus alunos no Seminário da Patriarcal ou em aulas particulares.

A alegada ligação de Giorgi a Santa Catarina de Ribamar desviou a atenção da sua actividade como Mestre da Seminário da Patriarcal, até porque as referências documentais sobreviventes em relação a esta última colaboração são escassas. Não parece, contudo, haver dúvidas de que teria feito parte do corpo docente e desempenhado um papel importante na organização do sistema de ensino como atesta o depoimento de Nicolau Ribeiro Passo Vedro, já citado noutra ocasião: “ (...) devendo ser as ditas Aulas tres para os exercicios de Muzica que no dito Seminário se praticão como sempre forão desde que João Jorge veyo a primeira vez para Mestre do mesmo Seminário”⁴².

Para além do tom elogioso usado por alguns dos seus discípulos, como é o caso do teórico Francisco Ignácio Solano, que se refere ao compositor italiano como “sábio e respeitável mestre” (Solano 1764: 95), a relevância de Giorgi no plano pedagógico é ilustrada pelo uso ao longo de várias décadas das suas obras no Seminário da Patriarcal, tanto os solfejos e exercícos, como partituras sacras ilustrativas dos vários géneros litúrgicos. O fundo do Seminário da Patriarcal, em depósito na Área de Música da Biblioteca Nacional, inclui mais de três dezenas de partituras de Giovanni Giorgi e no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa guardam-se 188 obras diferentes da sua autoria, sendo o compositor mais representado nesta última colecção. Uma boa parte destes exemplares corresponde a cópias das últimas décadas do século XVIII, o que prova que a sua música continuava a ser uma referência. Juntamente com David Perez e Niccolò Jommelli, Giovanni Giorgi foi um dos modelos fundamentais na composição de música sacra em Portugal no século XVIII, com uma obra cujo alcance carece de uma investigação aprofundada⁴³. É também sintomático que Francisco Inácio Solano, o nosso mais

⁴² *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 6, 1761.

⁴³ Tirando as já referidas edições e o Catálogo temático realizado por L. Feininger — *Catalogus thematicus et bibliographicus Joannis de Georgiis operum sacrorum omnium*, Repertorium liturgiae polychoralis, i, iii, (Trento, 1962-71) — a obra de Giovanni Giorgi ainda não teve a atenção que merece da parte dos músicos e musicólogos.

influyente teórico setecentista, tenha usado 41 exemplos musicais de Giorgi no seu *tratado Nova Instrucção Musical ou Theorica Pratica da Musica Rythmica* (1764), juntamente fragmentos de mestres como Leonardo Leo, David Perez e Niccolò Jommelli.

São poucas as referências históricas conhecidas relativas à presença de docentes no Seminário da Patriarcal provindos do grupo de bolseiros que D. João V enviara para Roma. Uma notícia da *Gazeta de Lisboa* de 1 de Janeiro de 1751 identifica João Rodrigues Esteves como “Compositor da Patriarcal e Mestre do seu Seminário”, cargo que também lhe é atribuído por Jozé Mazza no *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* (Alegria 1945: 30). Este último autor refere-se também a António Teixeira como Mestre do Seminário (idem: 18), mas caracteriza Francisco António de Almeida apenas como “organista da Patriarcal e famoso compositor”. Uma vez que Mazza era violinista da Real Câmara e viveu na segunda metade do século XVIII, contactando ainda com músicos de gerações anteriores, as suas afirmações são merecedoras de bastante credibilidade.

Um dos professores do Seminário, até agora desconhecido, foi o maltês D. Victorio Durante, nomeado em 1763 como 2º Mestre com o ordenado de 14\$400 mensais⁴⁴. Exerceu o cargo durante cerca de uma década, uma vez que se aposentou em 1772 (com 8\$000 mensais), altura em que regressou a Malta, tendo falecido a 11 de Agosto de 1777⁴⁵. No século XVIII, todos os Mestres de Capela da catedral de Medina eram formados pelos conservatórios napolitanos (Azzopardi e Sansone 2001: 117-121), bem como vários outros músicos da ilha da Malta, pelo que o ensino de Durante vinha certamente de encontro à linha estética seguida pelo Seminário.

Não há notícia de outros Mestres até ao regresso dos bolseiros portugueses que estudaram em Nápoles a partir de 1760. Deste grupo, saíram quatro professores: João de Sousa Carvalho e Jerónimo Francisco de Lima, que começaram a exercer o cargo em 1767, e Brás Francisco de Lima e Camilo Cabral, que regressaram de Itália apenas em 1775 e entraram em funções em Janeiro desse ano. Paralelamente, discípulos talentosos como José Joaquim dos Santos e António Leal Moreira tornaram-se desde cedo Ajudantes dos Mestres e depois Mestres efectivos.

⁴⁴ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica- Avisos, Cx. 59, Doc. nº138.

⁴⁵ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 18, nº 88.

Foi a partir da década de 1770 que o corpo docente estabilizou num conjunto de cinco Mestres (ou quatro mais um Ajudante ou Substituto). As diferenças nos valores dos ordenados indicam uma hierarquia que se encontra também patente nos títulos de 1º Mestre e 2º Mestre, ainda que estes não sejam usados de forma sistemática. Normalmente, a progressão na carreira era gradual (vejam-se, por exemplo, os casos de José Joaquim dos Santos ou António Leal Moreira), mas há Mestres que entraram de imediato para lugares de topo como aconteceu com Marcos Portugal em 1800, após ter regressado de Itália.

Em relação à distribuição das matérias a leccionar não temos conhecimento da divisão por especialidades na distribuição do plano de estudos. Os Estatutos dão a entender que cada docente poderia ter ensinado um pouco de tudo, mas é provável que na prática alguns tivessem uma actividade mais direccionada para as matérias que melhor dominavam (o canto, a composição ou os instrumentos de tecla). O perfil de mestre polivalente aplica-se porém em António Leal Moréia, como mostra o seguinte depoimento do Inspector Francisco Torel:

“Tanto no tempo de Discípulo como no de Mestre [António Leal Moreira] deu sempre mostras de grande aptidão e habilidade para a sciencia da Muzica em que tem instruído com grande aproveitamento a muitos Seminaristas, na solfa vocal, toque de cravo ou órgão e contraponto, sendo entre os outros Mestres do Seminário o que mais se distinguia na satisfação e deveres de semelhante lugar (...)

Lisboa, 19 de Outubro de 1805

O Mons. Inspector do Real Seminário Patriarcal da Muzica,
Francisco Xavier da Cunha Torel”⁴⁶

O Seminário da Patriarcal contou com alguns dos mais importantes compositores portugueses do século XVIII e inícios do século XIX no seu corpo docente. Como se viu nos Capítulos anteriores, essa era uma competência essencial para o exercício da profissão e encontrava-se frequentemente associada ao estatuto de compositor da

⁴⁶ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Consultas, Cx. 64. Petição de 1805 de António Leal Moreira, solicitando uma tença de 200\$000 para a sua mulher com sobrevivência do suplicante, à semelhança do que se faz com Marcos Portugal. O documento faz um resumo do percurso profissional do compositor no Seminário da Patriarcal assinado pelo Inspector Francisco Xavier da Cunha Torel. Este Prelado da Santa Igreja Patriarcal havia sucedido a João António Pinto da Silva que, em 1788, tinha pedido à Rainha D. Maria I para o dispensar dessas funções, com o pretexto do excesso de afazeres. *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica – Avisos, Cx. 60.

Patriarcal (ou da Real Câmara). Mais do que aos Mestres de Capela, cabia aos Mestres do Seminário e aos Organistas a composição da maior parte do repertório para a Patriarcal e para as Capelas Reais, estando essa tarefa contemplada no ordenado. O facto da transmissão de conhecimentos ser feita por Mestres com uma intensa actividade prática na criação pode justificar o êxito da escola na formação de várias gerações de autores de música sacra com um sólido “métier”, mas também de organistas e cantores que depois exerceram funções em várias instituições do reino.

Grande parte dos nomes dos Mestres do Seminário da Patriarcal foi há várias décadas identificada pela Musicologia portuguesa, mas nalguns casos desconheciam-se até agora as fontes primárias portadoras dessas informações. Por outro lado, os levantamentos conhecidos contêm várias lacunas e imprecisões. Por exemplo, Ernesto Vieira (1900 II: XIX) apresenta David Perez entre a lista dos Mestres, mas não se conhece até agora nenhuma referência documental que comprove essa actividade (pelo menos com um vínculo formal), além de que o nome do compositor napolitano nunca surge associado às listas de pagamentos dos restantes professores, e Francisco Angellelli tornou-se Mestre do Seminário já depois da família Real ter ido para o Brasil e não em 1792 como consta do “Índice Histórico” do *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Vieira defende que Brás Francisco de Lima teria trocado a actividade musical pelo comércio depois de regressar de Nápoles, mas o referido músico foi mestre do Seminário entre 1775 e 1797, data em que se aposentou ⁴⁷. É possível que esta suposição tenha partido do comentário de Beckford, que descreve o irmão de Jerónimo Francisco de Lima como “um moço desajeitado e pedante” e lhe dedica esta passagem no seu *Diário*:

“Lima and the never-failing Polycarpo arrived at their usual hour. I could have dispensed with the company of Lima's brother Signor Biaggio, an odd mysterious character, no indifferent composer as I am told, but who for what reason I have not discovered, thought proper to be introduced to me as a merchant totally ignorant of music” (Beckford 1954: 271; 20-11-1787. NeryVE).

⁴⁷ P-La 51-II-72, p. 201.

Como ponto da situação, apresentamos um levantamento dos Mestres do Seminário conhecidos entre 1750 e 1807 e um resumo do seu percurso profissional, acompanhado por citações das principais fontes primárias. No Quadro sucessivo podemos ver a evolução dos salários ao longo do tempo, a partir de informações extraídas da colecção de Livros de Mesadas da Patriarcal que se guarda na Torre do Tombo.

MESTRES DO SEMINÁRIO

Giovanni Giorgi	Viveu em Portugal entre 1725 e 1755, mas não se sabe se exerceu o cargo de Mestre do Seminário durante todo este tempo. “(…) devendo ser as ditas Aulas tres para os exercicios de Muzica que no dito Seminário se praticão como sempre forão desde que João Jorge veyo a primeira vez para Mestre do mesmo Seminário” (<i>P-Lant</i> , Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 6, 1761).
António Teixeira ?	Identificado como Mestre do Seminário no <i>Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses</i> , de Jozé Mazza. No entanto, os Livros de Mesadas da Patriarcal (a colecção sobrevivente inicia-se apenas em 1769) mencionam apenas as suas funções de organista.
João Rodrigues Esteves	1752 – Mencionado na <i>Gazeta de Lisboa</i> (1-1-1752) [Supl. Num. 52, 1039-1040] como “Compositor da Patriarcal e Mestre do seu Seminário” a propósito do <i>Te Deum</i> de Acção de Graças cantado na Igreja de São Roque. É possível que já exercesse essas funções desde 1726, data em que regressou a Lisboa após os estudos em Roma.
Nicolau Ribeiro Passo Vedro	1755-56 – Logo a seguir ao Terramoto toma várias medidas no sentido de conseguir alojar o Seminário e os seus alunos, de retomar as aulas e adquirir novos instrumentos. 1767 - Passa a receber mais 100\$000 por ano ficando a ganhar 300\$000 (25\$000 por mês). Na mesma ocasião é dispensado de ensinar os Seminaristas mas continua com funções de coordenação (<i>P-Lant</i> , Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59, Doc. 196).
Victorio Durante	1763 - “Maltês de nação”, nomeado 2º Mestre do Seminário com o ordenado de 14\$400 mensais (<i>P-Lant</i> , Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59, Doc. nº138); 1772 – Aposentou-se e regressou a Malta.
José Joaquim dos Santos	1763- Acabou os estudos no Seminário ficando como substituto do Mestre de Solfa com 40\$000 por ano; 1767 - Em 24 de Maio foi aumentado para 120\$000 por ano “com a obrigação de ajudante do 1º mestre do Seminário”, recebendo também 100\$000 de ajuda de custo “por uma vez” e loba roxa (<i>P-Lant</i> , Patriarcal Igreja e Fábrica – Avisos, Cx. 59, Doc. 196). 1770 – Passa a ganhar mais 80\$000 por ano a partir de Outubro com a obrigação de compor “tudo o que for necessário para essa Santa Igreja e o mais que o mesmo Senhor for servido determinar” (<i>P-Lant</i> , Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59, Doc. 115).

	<p>1773 – É aumentado com 220\$000 por ano ficando a ganhar 35\$000 por mês como mestre efectivo (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59).</p> <p>1795 – Recebe a mercê de 9600\$000 “pelo bem que a tem servido como Mestre do Seminário” <i>P-Lpa</i>, Avisos Régios.</p>
João de Sousa Carvalho	<p>1767 – Nomeado 1º mestre de música do Seminário a 1 de Junho “com obrigação de ensinar, compôr, e fazer tudo o mais que se lhe ordenar” com ordenado anual de 360\$000. Recebe na mesma altura mais 100\$000 de ajuda de custo por uma vez (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59, Doc. 196);</p> <p>1770 - a partir de 30 de Setembro passa a receber mais 120\$000 por ano (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59, Doc. 115).</p> <p>1778 – Com a morte de David Perez, passa a acumular o cargo com o de Mestre de Suas Altezas Reais, com salário de 40\$000 e direito a carruagem.</p>
Jerónimo Francisco de Lima	<p>1767 - Nomeado organista e compositor da Patriarcal com 200\$000 por ano, cessando o que recebia como “mosso de Sacristia” (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica – Avisos, Cx. 59, Doc. 196). A 19 de Novembro, é nomeado Mestre do Seminário com mais 130\$000 anuais, passando assim a ganhar 27\$500 mensais (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica – Avisos, Cx. 59, Doc. 189).</p> <p>1770 – É aumentado para 35\$000 por mês (correspondente ao acréscimo de 90\$000 por ano) a partir de Outubro com a obrigação de compor o “tudo o que for necessário para essa Santa Igreja e o mais que o mesmo Sr. for servido determinar” (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica, Avisos, Cx. 59, Doc. 115).</p>
José do Espírito Santo e Oliveira	<p>1774 - Nomeado ajudante dos Mestres de Música, vencendo 5\$000 por mês (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59, Doc. nº50). Nos anos seguintes deve ter deixado o emprego no Seminário, uma vez que não há mais registos da sua colaboração na docência.</p>
Brás Francisco de Lima	<p>1774 - Nomeado Mestre com o ordenado de 200\$000 por ano a partir de janeiro de 1775. Recebe também 100\$000 de ajuda de custo “para preparar as suas casas” e o seu irmão Jerónimo Francisco de Lima recebe 30\$000 por o alojar por um mês (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59, Doc. nº58; ver também <i>P-Lpa</i>, Avisos Régios, 1775, s/cota, onde se diz que chegou de Nápoles com Camilo Cabral).</p> <p>1776 – Em Outubro é aumentado, passando a ganhar 30\$000 por mês (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59, Doc. nº26).</p>
Camilo Cabral	<p>1774 Contratado exactamente nas mesmas condições de Brás Francisco de Lima (<i>idem</i>).</p> <p>1787 – Aumento de ordenado, passando de 16\$666 a 30\$000 por mês (<i>P-Lpa</i>, Avisos Régios, 1787, s/cota).</p>
António Leal Moreira	<p>1775 – “Começou a servir no emprego de Substituto dos Mestres de Música sem ordenado;</p> <p>1776 – Em 28 de Outubro “foi o Sr. D. José servido mandar-lhe dar de ordenado 5\$000 por mês, continuando no exercício do mesmo emprego” (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica - Consultas, Cx. 64; ver também <i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59, doc. 28);</p>

	<p>1780 – Passa a receber mais 40\$000 por ano com “obrigação de compôr música de Capella, ou seja de Canto de Órgão ou Canto de Estante, e tudo quanto se lhe ordenar para serviço das referidas Igrejas, e de Sua Majestade, conservando-se por Ajudante dos Mestres do mesmo Seminário” (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59).</p> <p>1787 - Em 1 de Fevereiro passa de Substituto a Mestre de Muzica com 30\$000 por mês (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica - Consultas, Cx. 64).</p> <p>1792 – “Em 17 de Abril foi-lhe acrescentado o ordenado com a parcela de 20\$000 para fazer o total a soma de 50\$000 reis por mes com o que saiu do Seminario a renda se lhe tinha conservado dando-se-lhe a cotidiana ração, aposento e curativo nas moléstias como se costuma fazer a qualquer outro seminarista” (<i>Idem</i>).</p>
Eleutério Franco de Leal	<p>1796 - Nomeado substituto do Mestre de Solfa com 6\$000 mês (<i>P-Lpa</i>, Avisos Régios, Dez. 1796, s/cota);</p> <p>1798 - Passa a ganhar 10\$000 por mês como “ajudante dos mestres”;</p> <p>1802 – É promovido a Mestre efectivo com mais 30\$000 “do mesmo modo que se pratica com António Leal Moreira e Marcos Portugal” (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 61).</p>
Marcos Portugal	<p>1800 - Nomeado Mestre da Solfa com 50\$000 por mês “cujo ordenado VV. Exas. mandarão metter na follha respectiva; e tirar da outra os dezasseis mil reis, que ate agora também levava todos os meses como Organista da Santa Igreja Patriarchal, os quaes ficarão cessando, por aquelle Provimto” (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 61).</p>
Fortunato Mazziotti	<p>1803 - Mercê de 6\$000 por mês ao Seminarista Fortunato Mazziotti, como Ajudante dos Mestres (<i>P-Lant</i>, Patriarcal, Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 61);</p> <p>1805 - Aumento de 4\$000 na qualidade de substituto dos “Mestres de Muzica”, passando a ganhar 10\$000 por mês (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 61);</p> <p>1807 - Passa a contar com “mais 10\$000 por mes conservando-se dentro do Seminário da Patriarcal como está” (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 61, 1807).</p>
João José Baldi	<p>1807 - Nomeado Mestre do Seminário com 50\$000 por mês (<i>P-Lant</i>, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 61).</p>

EVOLUÇÃO DOS ORDENADOS DOS MESTRES DO SEMINÁRIO ⁴⁸

		1769	1776	1784	1789	1793	1804	1808
Mestres	Nicolao Ribeiro Passo Vedro	25\$000						
	Victorio Durante	14\$400						
	João de Sousa Carvalho	30\$000	40\$000	40\$000	40\$000	40\$000		
	Jerónimo Francisco de Lima	27\$500	35\$000	35\$000	35\$000	35\$000	35\$000	
	José Joaquim dos Santos		35\$000	35\$000	35\$000	35\$000		
	Brás Francisco de Lima		16\$666	30\$000	30\$000	30\$000		
	Camilo Cabral		16\$666	16\$666	30\$000	30\$000	30\$000	
	António Leal Moreira				30\$000	50\$000	50\$000	50\$000
	Eleutério Franco de Leal						50\$000	50\$000
	Marcos Portugal						50\$000	50\$000
	João José Baldi							50\$000
Substitutos ou Ajudantes	José Joaquim dos Santos	10\$000						
	António Leal Moreira			8\$333				
	Fortunato Maziotti						6\$000	20\$000
Aposentados	Nicolao Ribeiro Passo Vedro		25\$000	25\$000	25\$000	25\$000		
	Victorio Durante		8\$000					
	Jerónimo Francisco de Lima							35\$000

À semelhança do que acontecia com os Cantores da Capela Real e da Patriarcal, os ordenados dos Mestres do Seminário da Patriarcal eram muito superiores aos praticados noutras instituições. Assim, por exemplo o salário de um Mestre de Música da Basílica de Santa Maria como José Ivo Aguiar (que exerceu o cargo entre 1764 e 1789) era de 50\$000 reis anuais (Cf. Scherpereel 2003: 38). Mesmo somado aos 120\$000 anuais que recebia como cantor, a disparidade com os valores praticados na Patriarcal é imensa.

5. Os Alunos

Os Estatutos do Seminário da Patriarcal mencionam a necessidade de um Livro de Matrículas destinado ao registo de ingresso de todos os alunos e a outras informações relevantes. O exemplar utilizado, com o título *Livro que hade servir para os acentos das admissões dos Siminaristas deste Real Seminário na forma dos seus Estatutos Cap. 1º nº5, p.3*, encontra-se actualmente em depósito na Divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal (Cód. 1515), contendo a anotação de 162 entradas entre os anos de

⁴⁸ Fontes: *P-Lant*, Patriarcal de Lisboa – Repartição dos Contos e Cofre: Maio de 1769: Cx. 39, Mç. 31, Liv. 9; Abril de 1776: Cx. 64, Mç. 47, Liv. 52; Março de 1784: Cx. 108, Mç. 77, Liv. 73; Junho de 1789: Cx. 133, Mç. 91; Abril de 1793: Cx. 132, Mç. 91, Liv. 56; Novembro de 1804: Cx. 193, Mç. 134; Janeiro de 1808: Cx. 206, Mç. 143.

1748 e 1820. A referência aos Estatutos no frontispício leva a crer que o volume tenha sido iniciado em 1764, pelo que as entradas anteriores a essa data terão sido anotadas com base noutra documentação ou de memória.

Os critérios de identificação dos novos Seminaristas nem sempre são sistemáticos, mas fornecem indicações preciosas. Entre as principais encontram-se as datas de entrada e de saída, a idade, a naturalidade (incluindo a freguesia de baptismo) a filiação e, nalguns casos, outras informações pontuais, nomeadamente se os alunos foram admitidos com idade superior à dos Estatutos por serem castrados ou por já terem conhecimentos de música ou se entraram por determinação real. Outro aspecto importante (ainda que não seja aplicado a todos os registos) é a indicação das ocupações profissionais após o final dos estudos. Há também menções ao aproveitamento como por exemplo “Saiu com boa [ou má] ciência”, “saiu com ciência de música, contraponto e acompanhamento”, etc. No Quadro do ANEXO B.3. foi sintetizado o conteúdo de todas as entradas.

O número de alunos internos admitidos era bastante reduzido. Até 1807, os anos em que se verificaram mais ingressos foram 1798 e 1807, com 11 novos alunos. Em 1777 entraram seis alunos e em 1789 sete, sendo a quantidade inferior nos anos intermédios. Em 1815, na sequência das medidas tomadas pelo Príncipe Regente no intuito de salvar a instituição da decadência que se instalou após a partida da corte para o Brasil, o Seminário recebeu 16 alunos novos, mas a data extravasa o âmbito do presente estudo ⁴⁹.

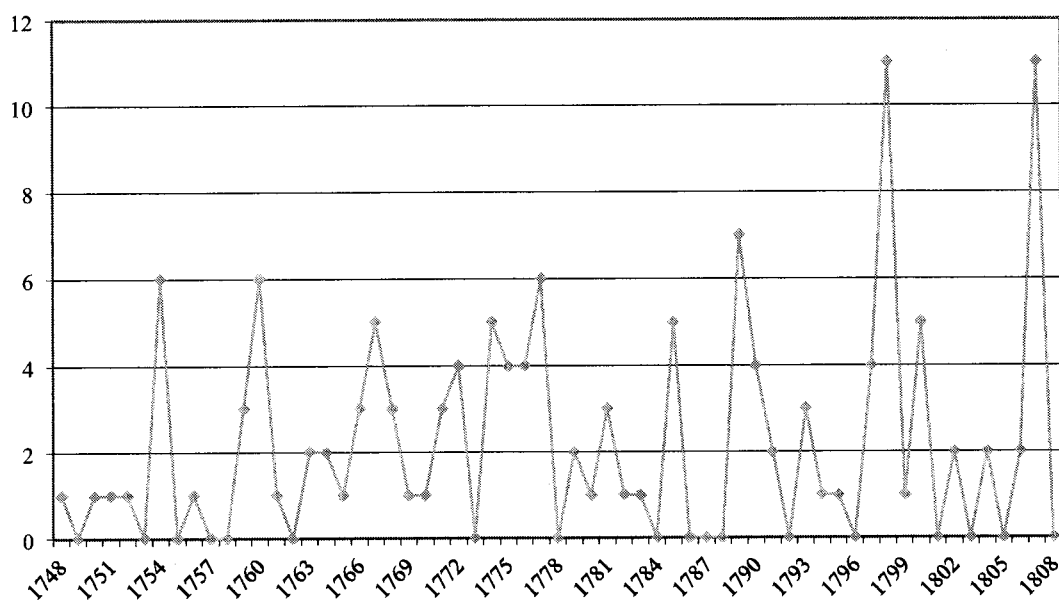
Nº de Admissões por Ano até à partida da Família Real para o Brasil

Datas	Nº de Admissões	Datas	Nº de Admissões	Datas	Nº de Admissões
1748	1	1768	3	1788	-
1749	-	1769	1	1789	7
1750	1	1770	1?	1790	4
1751	1	1771	3 (ou 4?)	1791	2
1752	1	1772	4	1792	-
1753	-	1773	-	1793	3
1754	6	1774	5	1794	1
1755	-	1775	4	1795	1
1756	1	1776	4	1796	-
1757	-	1777	6	1797	4
1758	-	1778	-	1798	11
1759	3	1779	2	1799	1

⁴⁹ Apesar dos anos posteriores a 1807 não serem objecto de análise na presente dissertação, optámos por registar no Quadro do ANEXO B.3., todas as entradas do Livro de Matrículas.

1760	6	1780	1	1800	5
1761	1	1781	3	1801	-
1762	-	1782	1	1802	2
1763	2	1783	1	1803	0?
1764	2	1784	0	1804	2
1765	1	1785	5	1805	-
1766	3	1786	-	1806	2
1767	5	1787	-	1807	11

Nº de Admissões por Ano



Estes números correspondem aos colegiais mas, como se viu atrás, o Seminário abria as aulas da parte da tarde a jovens externos. No entanto, as informações sobre os estes alunos são muito escassas.

O tempo médio de permanência no Seminário era de 8 anos, embora se encontrem também vários casos com 7, 9, 10 e 11. A maior parte dos alunos entrava com a idade de 7 para 8 anos, surgindo, no entanto, alguns mais novos, um grupo considerável com idades entre os 10 e os 12 anos e casos excepcionais com mais idade superior, cujo ingresso era justificado pelos conhecimentos anteriores de música ou pela circunstância da castração.

Dos 162 Seminaristas que constam do Livro de Matrículas, 107 eram naturais de Lisboa (a freguesia da Ajuda está em maioria nas décadas de 1780 e 1790, o que se pode justificar pela presença neste local da Capela Real e da Patriarcal a partir de 1792) e 37 de outras áreas. Para os restantes não foi anotada a origem ou a informação está ilegível. A escola foi frequentada por cinco colegiais de Óbidos, três de Miranda, três das Caldas da Rainha, três de Setúbal e três de Peniche. Localidades tão diversas como Viseu, Lamego, Tavira, Miranda do Corvo, Barcelos, Leiria, Alcobaça, Elvas ou Estremoz encontram-se representadas por um único Seminarista.

Cerca de um terço dos alunos do Seminário vinha da província ao contrário do que sucedia com outros núcleos de ensino da música em Lisboa como é o caso dos Meninos de Coro da Basílica de Santa Maria, quase todos oriundos das freguesias próximas desta igreja (Cf. Scherpereel 2003: 41). A escola de música associada ao Convento dos Paulistas e orientada por Fr. José dos Anjos (outro importante pólo na formação de músicos em Lisboa na segunda metade do século XVIII conforme se depreende da documentação da Irmandade de Santa Cecília) carece, por enquanto, de uma pesquisa detalhada.

Entre os nove alunos com a indicação de serem castrados no Livro de Admissões, todos com ingresso antes de 1760 (inclusive), encontram-se três de Lisboa (José Rodrigues, Joaquim de Oliveira e Camilo Cabral); dois do Bispado de Miranda (João Pires Neves e Domingos Martins, baptizados respectivamente em São Pedro de Serracinos e em Failde); dois de Setúbal (Manuel Alves [Mosca] e José Soares Alves [Mosca]); um de Viseu (José de Almeida, natural Travassos); e outro de Tavira (José Mattias, baptizado em Matriães? de Santa Maria). Apesar da amostra ser muito pequena — é possível que houvesse mais, mas as matrículas não fornecem essa indicação — a presença de seminaristas castrados oriundos de pequenas localidades leva a crer que também em Portugal tivessem existido alguns agentes recrutadores, como sucedia em Itália, que percorriam várias povoações à procura de *castrati* que pudessem ingressar nos conservatórios ou para outros núcleos de ensino da música⁵⁰. A rede de bispados na dependência do Patriarcado poderá ter tido também um papel importante no recrutamento

⁵⁰ Sobre as origens e recrutamento dos *castrati* em Itália veja-se Barbier (1991: 27-43).

de alunos para o Seminário da Patriarcal, mas esta matéria necessita de maior investigação.

Por tradição, os Sub-mestres da Capela Real francesa estavam autorizados a recrutar autoritariamente meninos cantores em todas as paróquias do reino — antes de 1789 existiam em França cerca de 500 *Maîtrises* ou escolas corais associadas a catedrais e colégios religiosos ⁵¹ — mas não sabemos até que ponto a corte portuguesa teria também recorrido a esta prática. Todavia, os dois colegiais de Miranda vieram para o Seminário por ordem régia, como consta de um Aviso de 3 de Setembro de 1759: “Sua Majestade foi servido mandar vir do Bispado de Miranda dois mossos castrados, João Pires e Domingos Martins, para no Seminário da Santa Igreja de Lisboa aprenderem como Seminaristas” ⁵². João Pires Neves foi certamente o aluno com mais idade a frequentar a instituição, uma vez que entrou com 26 anos. No Livro de Matrículas diz-se que era “Clerigo in minoribus” e que foi admitido “por ser *castrado* e por isso em sabendo música iria logo para músico da Patriarcal e se lhe faria um ordenado, conforme o seu merecimento.” O “merecimento” não deve ter sido muito elevado, pois o seu ordenado como contralto do Coro do Portugueses nunca passou do 10\$000 mensais.

A menção à castração no Livro de Matrículas apresenta algumas nuances que vale a pena analisar. A anotação “por ser castrado” surge junto aos registos de José de Almeida, José Rodrigues, José Pires Neves e Domingos Martins e no caso de Camilo Cabral a referência é ainda mais específica: “por dizerem os cirurgiões ser castrado”. No entanto, Joaquim de Oliveira entrou “por dizerem ser castrado” e Manuel Alves (ou Álvares) “por parecer castrado”, tal como José Mattias. Este tipo de descrição leva a crer que o argumento de uma suposta castração seria usado para tentar facilitar o ingresso. Com efeito, Joaquim de Oliveira e Manuel Alves [Mosca] ⁵³ tornaram-se tenores na idade adulta. Por outro lado, a condição de castrado podia assegurar o acesso a alguns benefícios.

⁵¹ Para uma visão mais detalhada das *Maîtrises* francesas dos séculos XVII e XVIII, acompanhada por algumas comparações internacionais, ver Bernard Dompnier (dir.), *Maîtrises & Chapelles aux XVIIe & XVIIIe Siècles: Des institutions musicales au service de Dieu*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003.

⁵² *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59.

⁵³ Sobre a identificação de Manuel Alves com Manuel Álvares Mosca ver o Cap. II.2.7.

Assim, José de Almeida, Joaquim de Oliveira e Camilo Cabral foram seleccionados em 1760 para prosseguir a sua formação em Nápoles no Conservatório de Sant' Onofrio a Capuana, juntamente com João de Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco de Lima e Brás Francisco de Lima. Em relação ao primeiro, natural de Travassos (Viseu), guarda-se na Torre do Tombo um processo relativo às ajudas de custo pagas à sua família que vivia com dificuldades, onde se diz que “Sua Magestade aceitara o suplicante para Seminarista com obrigação de anualmente se lhe dar nove mil e seiscentos reis em razão de ser castrado”⁵⁴. Este apoio financeiro é mencionado ao longo de vários anos nos livros de despesas da Patriarcal, ainda que tenha sido objecto de vários atrasos. Outros bolseiros em Nápoles recebiam dinheiro para as suas famílias: a mãe de Joaquim de Oliveira tinha uma tença de 120 reis por dia, montante que o próprio continuou a receber depois da morte desta⁵⁵, e Jerónimo Francisco de Lima manteve o ordenado de Moço de Sacristia no período em que estudava em Itália, sendo este directamente entregue à sua família⁵⁶.

⁵⁴ *P-Lant*, Patriarcal-Igreja e Fábrica, Maço 4, Doc. nº 17: “Exmo. Rev. Sr. // A esta Confregação Camarária requereu Joseph de Almeyda Seminarista do Seminário da Santa Igreja Patriarcal, que Sua Magestade for a servido mandar-lhe dar todos os annos nove mil e seiscentos reis de ajuda de custo por esta ser a condição por que veyo para o dito Seminário e que se lhe tinha continuado athé oito do mes de Agosto do anno próximo passado; e porque tinha pais pobres e estava vencido o anno prezente e desejava remediallos e o Reytor do dito Seminário duvidava dar-lhe a dita quantia sem ordem desta Congregação pedia fossemos servidos mandar por nosso Despacho ao dito Reitor lhe satisfizesse a referida quantia como he costume.

E mandando-se informar o dito Requerimento ao Pe. Reytor do dito Seminário respondeo que o Beneficiado Joseph Jorge por Resolução de Sua Magestade aceitara o suplicante para Seminarista com obrigação de anualmente se lhe dar nove mil e seiscentos Reis em razão de ser castrado; e que para o dito anno lhe pagara o seu antecessor pelo Rol dos gastos ordinários da casa; e que quando entrara para aquelle emprego, lhos não satisfizera athe o anno de 1757, em o qual o mesmo Beneficiado tivera avizo a esta Congregação para lhe mandarem entregar oito moedas para acerto pellas quais elle recebera do Thesoureiro Geral Rodrigo de Sande e entregara ao Supplicante Joseph de Almeyda, em satisfação de quatro annos que se lhe devião (...) 11 de Dezembro de 1759”

[O processo é bastante mais longo, sendo o discurso em relação às contas bastante sinuoso, mas José de Almeida acabaria por receber o que lhe era devido].

⁵⁵ Informação contida num documento de 18 de Dezembro de 1779. *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59.

⁵⁶ “Representando a S. Majestade Jerónimo Francisco de Lima collegial do Seminario Patriarcal o estado de pobreza em que seu pay e irmãos se acham, aos quais não podia socorrer, por ser mandado para Roma, aperfeiçoar-se no Contraponto; por cuja causa não recebia o ordenado de moço de Sacristia, que lhe compete, por ter já em Novembro passado completos oito annos de Seminarista, foi servido o mesmo Sr. attender a sua supplica, resolvendo que o dito Seminarista fique provido em hum dos lugares de moço de Sacristia (...) sendo contado pelo Apontador como presente para vencer o ordenado, que lhe competir, pelo tempo que estiver em Itália, para o fim mencionado, que se dirige ao serviço e utilidade da Sta. Igreja (...) Junqueira, 27 de Abril de 1760.” *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59.

Ao contrário dos seus colegas italianos, nenhum dos alunos do Seminário da Patriarcal identificados como *castrati* fez carreira operática, mas tiveram cargos profissionais respeitáveis no âmbito da música sacra ou do ensino. Camilo Cabral, que também foi compositor, tornou-se um dos mestres do Seminário da Patriarcal; Joaquim de Oliveira, José de Almeida e João Pires Neves foram cantores na Patriarcal (tendo Joaquim de Oliveira chegado a ser Mestre de Capela); e José Rodrigues foi cantor na Capela Real da Ajuda. Alguns tiveram de contentar-se com o lugar de Moços de Sacristia. No caso de Domingos Martins o Livro de Matrículas diz que “saiu para a Sacristia, soube música e acompanhamento”, mas não deveria participar “nas cantorias por ser desafinado”.

A menção explícita a *castrati* portugueses é muito reduzida face ao avultado número de cantores da Capela Real e da Patriarcal, na sua maioria italianos. Está ainda por esclarecer se os nomes portugueses que aparecem entre os naipes de soprano e contralto eram castrados ou falsetistas. Como já foi referido, os próprios seminaristas tinham obrigação de cantar na Patriarcal. Existem documentos que comprovam que estes asseguravam as partes de soprano em cerimónias devocionais promovidas pela Patriarcal — ver, por exemplo, as listas de despesas com as Novenas e Trezenas de 1784 no ANEXO C.4. — sem aparentemente se misturarem no mesmo naipe com falsetistas ou “castrati”. No entanto, os critérios de combinação destas diferentes tipologias vocais são pouco explícitos, quer no caso das devoções, quer da litúrgia oficial da Patriarcal.

No final dos estudos cabia ao Rei (possivelmente aconselhado pelos Mestres, mas também a partir da sua própria apreciação, quando as qualidades e a preparação musical dos alunos se tinham tornado evidentes nas apresentações públicas) determinar oficialmente os futuros cargos profissionais, como se pode ver neste Aviso do Patriarca de 1762:

“Exmos. Revs. Senhores,

El Rey meu Senhor foy servido dispor dos Seminaristas que tem acabado o tempo do estudo no Seminário da forma seguinte.

José Rodrigues de Oliveira, com voz de contralto, para o Coro da Muzica com o ordenado de cento e vinte mil reis cada anno, e se lhe mandará dar capa de seda, e loba roxa de seda como se costuma aos mais Muzicos.

Maximo Joaquim Rufino com voz de barítono, para o Coro da Muzica com o ordenado e propinas da Sacristia, e se lhe mandará dar capa preta para sahir do Seminário.

José Joaquim dos Santos ficará no Seminário para adjunto do Mestre de Solfa, do mesmo modo que athe aqui esteve, e de mais quarenta mil reis de ordenado em cada hum anno.

Luis Antonio Tavares, Pedro Niculão Monteiro, e Jozé Pinheiro, para Mossos da Sacristia com os ordenados competentes e se lhes mandarão fazer capas pretas para sahirem do Seminário: cujos ordenados principiarão todos a vencer em o primeiro de Janeiro do anno próximo de 1763.

Também foi servido aceitar para o Seminário a João Pedro da Matta, José Carvalho da Maya e Jozé do Espírito Santo aos quais se dará o que se costuma dar a semelhantes; o que participo a V. Exas para que assim o façam executar.

11 de Dezembro de 1762

Patriarca”⁵⁷

Além do vestuário, os Seminaristas recebiam quando necessário o pagamento das viagens que os conduziriam aos seus postos de trabalho. Por exemplo a 24 de Fevereiro de 1756, Marziano Gomez Pereira recebeu “quinze moedas de quatro mil e oitocentos reis cada huma como ajuda de custo para haver de se preparar e hir para o Convento de Palmela para onde vay exercer o emprego de organista”⁵⁸ e em de 1782, Theodoro Cyro de Sousa beneficiou de 72\$000 “por se achar provido no lugar de mestre de capela da Igreja Metropolitana da cidade da Bahia”⁵⁹.

Entre outros exemplos de alunos finalistas, é particularmente interessante a documentação relativa aos gastos com João José Baldi. Em Agosto de 1789, este músico que viria alguns anos mais tarde a ocupar o lugar de organista na Capela da Bemposta e também a leccionar no Seminário, recebeu 19\$200 destinados à viagem para a cidade da Guarda, onde iria assumir o posto de Mestre de Capela da Catedral. As restantes despesas que constam da mesma fonte — seis seges para os instrumentistas que se deslocaram ao Seminário para “a prova da Missa do Seminarista João Jozé Baldi” e a cópia da referida Missa — levam a crer que a interpretação de uma peça com alguma dimensão (neste caso uma Missa com instrumental) funcionaria como uma espécie de prova de final de curso. Outra hipótese seria que se tratasse de um ensaio da obra que serviria de apresentação para o seu novo posto de trabalho.

⁵⁷ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59.

⁵⁸ *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3095.

⁵⁹ *P-Lpa*, Avisos Régios (Aviso de 25 de Junho de 1782), s/cota.

P-Lant, Patriarcal, Repartição dos Contos e Cofre, Cx. 131, Mç. 90

Despesas do Seminário

Agosto de 1789

Despesas Extraordinárias

Para 6 seges para os Instrumentistas que vieram à prova da Missa do Seminarista João Jozé Baldi – 5\$760

Cópia da dita Missa – 3\$200

Ao Seminarista João Jozé Baldi para a sua jornada à cidade da Guarda – 19\$200

Alguns anos depois, em 1796, o Seminarista António José Pereira do Bom Sucesso, nomeado Mestre de Capela da Sé da Guarda, onde sucedeu a Baldi ⁶⁰, recebe uma ajuda de custo bem mais elevada (96\$000), mas não sabemos se esta se destinava apenas à viagem ⁶¹.

No que diz respeito ao número de alunos que concluíam os estudos no Seminário anualmente, e às respectivas saídas profissionais, é difícil fazer uma contabilidade exaustiva. As datas nem sempre estão indicadas e há várias outras lacunas de informação. Deste modo, apresentamos no Quadro que se segue apenas uma relação sumária, ordenada por décadas, das actividades exercidas após o final da formação (pormenores mais detalhados podem encontrar-se no ANEXO B.3.).

Saídas profissionais

1755-1765 (13 alunos terminaram os estudos ou saíram da instituição)	<ul style="list-style-type: none">- 2 foram para o Convento dos Paulistas (um como organista; outro sem indicação precisa mas com a indicação de que possuía as “prendas de música e acompanhamento”).- 5 foram para Nápoles como bolseiros (João de Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco de Lima e o seu irmão Brás Francisco de Lima, José de Almeida, Joaquim de Oliveira e Camilo Cabral).- 2 Moços de Sacristia- 4 Músicos (= cantores) da Capela Real- 1 ajudante dos Mestre do Seminário (José Joaquim dos Santos), passando mais tarde a Mestre efectivo
1766-1775 (17 alunos)	<ul style="list-style-type: none">- 5 <i>castrati</i> (1 Músico da Patriarcal; 1 com a indicação de “prendas de música, compositor e órgão”, 2 para a Sacristia, 1 sem indicação)- 2 para a Sacristia (“mas com boa voz”)- 3 para a Sacristia “sem préstimo”- 1 cantor da Capela Real da Ajuda

⁶⁰ Sobre os Mestres de Capela e Organistas da Sé da Guarda ver o opúsculo de José Joaquim Pinto Geada, *A Música na Sé da Guarda (Séc. XIII – Séc. XIX): Subsídios para um esboço histórico*. Guarda: Museu da Guarda, 1990.

⁶¹ *P-Lant, Patriarcal Igreja e Fábrica – Avisos, Cx. 60.*

	<ul style="list-style-type: none"> - -3 organistas (2 para a Capela Real da Ajuda e outro para a Patriarcal, respectivamente J. P. Cardote, J. Pedro da Matta e José do Espírito Santo) - António Leal Moreira (compositor e mestre) - 1 foi expulso - 1 frade do Convento de Palmela
1776-1785 (31 alunos)	<ul style="list-style-type: none"> - 9 para as Sacristias da Patriarcal e da Ajuda (dois deles com “pouca ciência”) - 3 organistas (um para o Conv. Palmela e dois para a Patriarcal = Marcos Portugal e José António Figueiredo) - 2 com as prendas de compor e acompanhamento (s/ ind.) - 1 Mestre de Capela para a Bahia (Theodoro Cyro de Sousa) - 2 Músicos da Ajuda - 2 Músicos da Patriarcal - 1 ilegível - 4 falecidos - 1 para casa dos pais com “pouca ciência” - 6 sem anotação relativa à saída -
1786-1795 (12 alunos)	<ul style="list-style-type: none"> - 1 João José Baldi (Mestre de capela da Sé da Guarda, organista da Bemposta e depois mestre do Seminário) - 1 Músico para a Capela Real - 1 Músico para a Patriarcal - 3 Sacristas da Patriarcal - 1 Freire em Palmela - 1 Freire no Carmo - 1 Sacrista em Queluz - 1 vida militar - 2 regressaram a casa
1796-1807 (68 alunos, o que não corresponde necessariamente a uma taxa de sucesso escolar)	<ul style="list-style-type: none"> - 1 mestre de capela na Guarda (António do Bom Sucesso) - 1 cantor de depois Mestre do Seminário (Eleutério Franco Leal) - 1 organista da Patriarcal (Simão Victorino Rocha Fonseca [Portugal]) - 2 mestres do Seminário (Fortunato Mazziotti e António José Soares) - 3 músicos da Patriarcal - 3 músicos da Capela do Rio de Janeiro (um deles organista) - 2 músicos da Capela do Tojal - 1 músico da Sé do Funchal - 2 ajudantes de Carrilhão em Mafra - 1 adjunto do Seminário (João Lopes) - 1 mestre das primeiras letras do SP - 1 foi para Inglaterra com W. Beckford (Gregório Franchi) - 1 criado de S.A.R. - 6 vida militar - 17 casa dos pais (incluindo Pedro Rodil, filho do flautista António Rodil) - 8 sacristas - 9 saíram sem destino (um deles fugiu) - 3 não consta nenhuma indicação - 1 oratório do Espírito Santo - 1 doente - 2 falecidos

6. Métodos, manuais, repertórios e outro material didáctico

As referências históricas aos métodos de ensino praticados no Seminário da Patriarcal são, em geral, bastante superficiais, mas uma análise atenta da documentação arquivística e da bibliografia existente, tendo em conta o contexto da prática musical da época, permite lançar alguma luz sobre o tema. As principais linhas orientadoras da formação assentavam na aprendizagem da “música e cantar bem” e, numa segunda fase, no domínio do “contraponto, tocar órgão e acompanhar”, conforme consta do Capítulo III dos Estatutos da instituição. As ocupações dos Seminaristas ao longo do dia referem em conjunto com as lições de “solfa” e de canto e com a prática dos instrumentos de tecla (que além do órgão, incluíam o cravo e o clavicórdio), “o exercício do canto de órgão, ou de estante”. Este último ponto contemplava a interpretação e a composição como processos complementares de aprendizagem.

O extenso conjunto de partituras para vozes e baixo contínuo, correspondentes aos principais géneros musicais litúrgicos, que integra o espólio do Seminário da Patriarcal não resulta apenas das composições dos mestres e alunos, mas contém igualmente peças mais antigas e repertório italiano destinado ao estudo e execução. Esta colecção, actualmente em depósito na Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal, constitui um espelho das práticas pedagógicas da época, indo ao encontro da recomendação dos Estatutos para que as aulas fossem bem providas de “Solfejos para todas as vozes, Árias, Música de Órgão e Capela, Acompanhamentos e Sonatas”.

Quando o Seminário da Patriarcal foi extinto, o seu património musical foi herdado pelo recém-criado Conservatório de Música (fundado em 1835 como dependência da Casa Pia e posteriormente incorporado no Conservatório Geral de Arte Dramática, sediado no antigo Convento dos Caetanos). Nessa época ou mais provavelmente em 1827, data da encadernação dos 134 volumes com obras musicais que pertenceram ao Seminário, foi realizado um inventário manuscrito que se encontra igualmente na Área de Música da BNP com a cota MM 4987⁶².

⁶² Segundo J. S. Ribeiro (1873 III: 423) “o cartório de Música do Seminário tinha passado provisoriamente para a Biblioteca Pública da Corte, mas pelo decreto de 5 de Maio de 1835 passou a fazer parte do cartório do novo estabelecimento (o Conservatório de Música), devendo ser aumentado pelo director geral com todas as peças notáveis dos autores modernos, assim nacionais como estrangeiros. O

Desconhece-se actualmente o paradeiro de algumas partituras desta lista, mas mas uma grande parte das obras elencadas sobreviveram até ao nosso tempo, conforme se pode verificar a partir da comparação com o *Inventário Preliminar dos Livros de Música do Seminário da Patriarcal*, realizado em 1999 por Rui Cabral, ou através da consulta directa dos manuscritos ⁶³.

Em paralelo com um total de cerca de 270 peças religiosas em *stile concertato* e mais de três centenas de árias, duetos e tercetos, o Inventário manuscrito do século XIX agrupa o material didáctico nas seguintes categorias: *Livros de Árias*, *Livros de Solfejos*, *Livros de Sonatas*, *Livros de Acompanhar* e *Livros de Contraponto*, existindo também um *item* dedicado a *Sonatas*, *Sinfonias* e *Marchas*. Tratando-se de um testemunho relevante das principais tendências estéticas e padrões de referência no ensino da música em Portugal nos finais do Antigo Regime, esta colecção serviu de base às considerações dos subcapítulos seguintes. A análise será complementada por referências e comentários a alguns outros métodos e compilações de exercícios da autoria dos próprios mestres do Seminário, que não chegaram a ser incluídos na listagem, e com obras teórico-práticas que tiveram ampla circulação em Portugal na segunda metade do século XVIII e nos inícios do século XIX.

6.1. Os tratados teóricos impressos

Ao longo das várias épocas históricas, a generalidade dos manuais teórico-musicais portugueses sempre privilegiou a vertente prática em detrimento da vertente especulativa ou da reflexão teórica original. A maior parte das obras conhecidas têm um carácter de iniciação, focando os princípios básicos da música, da harmonia, do acompanhamento, do contraponto e da fuga. A formação mais avançada, tendo em vista a composição a nível profissional, era feita de forma pragmática, mediante a aprendizagem directa com os mestres e por imitação das obras de referência.

fundo do Seminário ficou na Biblioteca do Conservatório Nacional, no edifício da Rua dos Caetanos, até 1995, data em que foi transferido para a Área de Música da Biblioteca Nacional, juntamente com o restante acervo histórico da instituição.

⁶³ Salvo indicação em contrário, as referências abreviadas ao longo dos subcapítulos seguintes ao “Inventário do Seminário” ou ao “Inventário manuscrito” dizem respeito ao documento do século XIX (*P-Ln*, MM 4987).

A desactualização da teoria musical em Portugal face à realidade contemporânea setecentista é evidente e foi acentuada pela condição periférica do país. Convém não esquecer, entretanto, que a sistematização teórica costuma ser posterior às inovações que marcam o desenvolvimento da linguagem musical em cada período. Só no século XX os manifestos teóricos começam a preceder a prática. Do mesmo modo, o ensino da composição partiu quase sempre de modelos e técnicas anteriores à época dos compositores. Se pensarmos num tratado de contraponto como o *Gradus ad Parnassum* (1725), de Johann Joseph Fux, cujos alicerces remontam à polifonia renascentista, e na importância que teve para as gerações seguintes (incluindo Haydn, Mozart e Beethoven, mas também muitos estudantes de composição dos séculos XIX e XX), tomamos facilmente consciência de que não devemos confundir as ferramentas ou o treino da disciplina mental necessária ao acto criativo, com as particularidades da produção musical propriamente dita ⁶⁴. O desfasamento entre teoria e prática pode ser maior ou menor consoante a época e o contexto histórico-cultural, mas coexiste normalmente com outros processos de formação, tal como hoje um estudante de composição pode realizar exercícios de contraponto, fuga, sonata ou escrita dodecafónica em paralelo com aulas de composição livre.

No Portugal setecentista, tratados teóricos mais ou menos obsoletos eram usados em paralelo com exercícios práticos que reflectem o gosto da linguagem musical contemporânea que tiveram ampla circulação internacional (como é o caso dos Solfejos de David Perez) ou simplesmente uso local, já que os mestres portugueses do Seminário produziram também algum material de apoio para as suas lições.

Na primeira metade do século XVIII, os principais manuais teórico-musicais que circulavam em Portugal incluem, por exemplo, as obras de João Barradas Muito Pam e Morato (*Flores Musicaes* [...]. Lisboa: Officina da Muzica, 1735) ⁶⁵ e Manuel Nunes da Silva (*Arte Mínima*. Lisboa Ocidental: na Officina de António Manescal, 1725). Esta última tinha sido editada pela primeira vez em 1685, voltando a ser dada à estampa em 1704 e 1725. Em 1751 surge o *Compendio Musico ou Arte Abreviada, Em que se contém*

⁶⁴ Sobre as obras teóricas usadas no centro da Europa na formação dos compositores no século XVIII ver o livro de Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Harvard University Press, 1992.

⁶⁵ Deste autor existe também na secção de Reservados da BNP um manuscrito intitulado *Regras de musica, sinos, rabecas, violas, etc.* (Cód. 2163).

as regras mais necessárias da Cantoria, Acompanhamento e Contraponto, de Manuel Morais Pedroso (Porto: Officina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1751), obra que seria reeditada em 1769 na Officina de António Álvares Ribeiro Guimarães, também no Porto. Como o nome indica, trata-se de um manual sintético dividido em três partes (elementos de música, acompanhamento e contraponto), incluindo no final algumas breves regras acerca da composição de árias, solos, duetos, peças concertantes, recitativos, sinfonias e minuetos, o que demonstra a atenção do autor em relação às necessidades dos compositores da época.

Um marco importante foi a publicação em 1764, na Officina de Miguel Menescal da Costa, da *Nova Instrução Musical ou Theorica Pratica de Musica Rythmica*, de Francisco Inácio Solano, o mais importante teórico português setecentista. Neste volumoso tratado expõe-se ainda o sistema do solfejo por mutanças que o autor pretende dotar de regras completas e desenvolvidas. Do discurso do autor e dos depoimentos como o de Nicolau Ribeiro Passo Vedro (Mestre do Seminário da Patriarcal) depreende-se que os fundamentos do “sistema” exposto por Solano lhe foram transmitidos por Giovanni Giorgi. Como já foi referido, a obra inclui vários exemplos em notação musical da autoria de Giorgi, Perez, Jommelli e Leonardo Leo. Em 1768 e 1794 foi publicada uma versão abreviada da primeira parte da *Nova Instrução Musical* com o título *Nova Arte e Breve Compêndio de Música para Lição dos Principiantes* (Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa).

Como adiante se verá, a Solano se deve também uma das obras mais completas publicadas em Portugal acerca da realização do baixo contínuo e do acompanhamento — *Novo Tratado de Musica Metrica e Rythmica, o qual ensina a acompanhar no Cravo, Orgão ou outro qualquer Instrumento, em que se possam regular todas as Espécies, de que se compõe a Harmonia da mesma Música* (Lisboa: na Régia Officina Typografica, 1779) — e o *Exame Instrutivo sobre a Música Multiforme, Metrica e Rythmica* (Lisboa: Regia Officina Typografica, 1790). Esta última obra seria traduzida para castelhano em

1818 pelo compositor João Pedro de Almeida Mota⁶⁶, Mestre do Colégio dos Meninos Cantores da Capela Real de Madrid ⁶⁷.

Já nos inícios do século XIX, merece destaque o *Compendio de Muzica Theorica e Pratica, que Contém Breve Instrucção para Tirar Muzica, Liçoens de Acompanhamento em Órgão, Cravo, Guitarra*, de Fr. Domingos de São Jozé Varella (Porto: Typographia de Antonio Alvarez Ribeiro, 1806), uma obra contrastante com a prolixidade de Solano pela clareza e pela concisão e que apresenta uma visão menos antiquada da teoria musical. Além de capítulos adicionais sobre as medidas dos braços das violas e o modo de dividir a canaria do órgão, inclui um apêndice dedicado à afinação dos instrumentos de tecla e um suplemento que advoga o abandono dos hexacordes do antigo sistema das mutanças e a adopção da nota “si” no solfejo cantado.

Também nesta época o lente de música da Universidade de Coimbra e Mestre de Capela da Catedral da mesma cidade José Maurício fez editar um *Método de Música* (Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1806) destinado à sua aula. Trata-se de uma obra que não visava a formação de profissionais da música mas tinha um intuito mais generalista, dirigindo-se aos “homens de Letras e todos aqueles que se destinam ao estudo das Ciências”, pois também estes “têm necessidade da Música para prosseguirem nas suas fadigas com energia e futuro”, sendo pouco provável que tivesse sido usada pelos alunos do Seminário da Patriarcal. No entanto, como demonstrou João de Freitas Branco (1995: 258-266), o texto é rico em informações acerca da cultura musical da época em Portugal.

⁶⁶ Sobre a carreira em Portugal e Espanha do compositor João Pedro de Almeida (1744-1817) ver Ávila (1996).

⁶⁷ Outras obras impressas de Solano incluem a *Dissertação sobre o carácter, qualidade e antiguidade da Música, em obsequio ao admirável Mystério da Immaculada Conceição de Maria Santíssima Nossa Senhora, recitado no dia 24 de Dezembro de 1779 para effeito de abrir e estabelecer nesta Corte huma Aula de Musica Theorica e Pratica* (Lisboa: na Regia Officina Typographica, 1780) e o folheto em forma de carta *Vindicias do Tritono. Exame critico-theorico sobre outro exame theorico-critico das regras do canto ecclesiastico, em que ha um tratado unico e breve do infeliz tritono, que escreveu F. J. S. Valle, Filarmonico Conimbricence* (Lisboa: na Regia Officina Typographica, 1793), resultante de uma polémica com o padre José do Espírito Santo Monte.

6.2. A “solfa” e o canto

6.2.1. Os exercícios de solfejo

Na prática pedagógica setecentista luso-brasileira, o ensino da leitura musical e da arte de bem cantar parecem ter sido indissociáveis. Esse objectivo é apresentado desde logo no extenso título da *Nova instrução musical ou theorica pratica da musica rythmica, com a qual se forma, e ordena sobre os mais sólidos fundamentos hum Novo Methodo e verdadeiro Systema para constituir um intelligente Solfista e destríssimo Cantor* [sublinhado nosso]...⁶⁸. Por esse motivo, Solano discorre sobre a importância de se estudar a solfa pronunciando bem as “vozes” (ou seja, as notas):

[...] estas vozes mal pronunciadas conduzem a terríveis defeitos no cantar, e portamento da voz, como é não só cantar pelos narizes, cantar de goela, apertar os queixos, coar a voz pelos dentes, fechar a boca sem espirar a pronúncia, mas também fazer a voz tão submissa que não se ouça, ou impetuosa que escandalize, e outras muitas circunstâncias, que conduzem, e habitam a cantar muito mal, seguindo-se de serem as sílabas bem pronunciadas tudo ao contrário, como é serem os pontos mais sólidos, a voz apta para batê-los, e para soltá-los, e a afinação mais segura, conduzindo a graça natural de dizê-los sem defeitos ao bom gosto de cantar, pois na graça natural, e perfeita pronúncia de cada um consiste o bom, ou mau estilo, e não há outro segredo para o agrado das gentes mais do que a graça, e boa, ou má embocadura do Cantor, isto é, o seu portamento de voz (Solano 1764: 15).

Não temos conhecimento de que Solano tivesse leccionado no Seminário da Patriarcal, mas o seu discurso reflecte certamente os princípios e práticas em voga. Personalidade respeitada no meio musical lisboeta, como se pode ver pelo conjunto de pareceres que acompanham a *Nova instrução musical*⁶⁹, fazia frequentemente parte do

⁶⁸ Uma análise dos aspectos interpretativos da prática vocal a partir do tratado *Nova instrução musical ou theorica pratica da musica rythmica*, de Solano, e de outros manuais luso-brasileiros dos séculos XVIII e XIX pode encontrar-se em Pacheco (2007: 219-155).

⁶⁹ A edição inclui pareceres de “D. Lucas Giovine, Mestre da Rainha Nossa Senhora, Capellão Fidalgo de Suas Majestades Fidelíssimas; do Reverendo D. António Tedeschi, doutíssimo Professor Músico de Sua Majestade Fidelíssima na Capela Real de N. Senhora da Ajuda; de David Perez, Compositor da Câmara de sua Majestade Fidelíssima, Mestre da Sereníssima Senhora Princesa do Brasil e das Sereníssimas Senhoras Infantas; de Joseph de Porcaris, Músico Contrapontista e Mestre de Capela na Basílica Patriarcal; Nicolao Ribeiro Passo Vedro, Senhor Beneficiado, Mestre do Seminário Patriarcal; de Henrique da Silva Negrão, sábio compositor e organista na Basílica de Santa Maria; de Joaquim do Vale Mixilim, Músico

júri de admissão de novos membros à Irmandade de Santa Cecília. É portanto natural que os seus manuais tenham servido de apoio aos alunos do Seminário.

Da lista de *Livros de Solfejos* registada no Inventário manuscrito referido atrás constam os “Primeiros Elementos de Cantar”, de Francisco Ignacio Solano, mas não se conhece actualmente nenhuma obra com este título, a não ser que se trate de uma designação informal da *Nova Arte e Breve Compêndio de Música para Lição dos Principiantes*. Entre as restantes referências dominam as compilações de exercícios práticos, com destaque para autores italianos como Giovanni Giorgi e David Perez, que viveram em Portugal e trabalharam para a Casa Real. Do primeiro é referido um “2º [volume de Solfejos] de Soprano, do qual permanece pelo menos um exemplar no espólio do Seminário (*P-Ln*, CN 269). São 30 lições anotadas em duplo pentagrama, mas o baixo não chegou a ser copiado, subsistindo apenas a linha vocal em clave de dó na primeira linha. Exigem grande agilidade ao intérprete e fazem uso das principais fórmulas melódico-rítmicas da literatura vocal da época. Uma outra colectânea, com o título *Solfejos por João Jorge*, deve corresponder ao primeiro volume já que os seus 61 exercícios começam pelas bases (notas da escala e intervalos) e progridem depois para um discurso mais elaborado, mas sem atingir ainda um virtuosismo vocal demasiado exigente. A cópia existente na Biblioteca Nacional de Portugal (MM 4837) foi realizada em Agosto de 1794.

De David Perez são mencionados um primeiro volume de Solfejos de Soprano, “Duetos de 2 Sopranos” e as “Regras de Firmar a Voz”. Um dos exemplares manuscritos dos *Solfegi di Soprano Solo e Basso* sobreviventes (*P-Ln*, MM 1524), contém 47 exercícios para soprano acompanhados por um baixo cifrado. Intervalos, ritmos e sequências simples nos primeiros números vão dando lugar a figurações cada mais rápidas e a exercícios de estonteante agilidade nos últimos exemplos. *Solfejos de Perez* surgem também noutras colecções como a Livraria do Conde de Linhares (*P-Ln*, MM 2268) e num volume encadernado, intitulado *Solfejos de Cantoria* e copiado em Maio de 1797 (*P-Ln*, MM 4840). Os seus 29 exercícios para soprano com acompanhamento de

Contrapontista e Cantor na Basílica Patriarcal; de João Cordeiro da Silva, Organista e Compositor de Sua Magestade Fidelíssima na Capela Real de Nossa Senhora da Ajuda; de Luciano Xavier dos Santos, compositor e organista do Sereníssimo Senhor Infante D. Pedro na sua Real Capela dos Passos da Bemposta; do Rev. Sr. José da Silva Reis, sábio contrapontista, e insigne tocador de violoncelo; e de João da Silva Morais, Mestre de Capela de Sua Magestade na Real Basílica de Santa Maria.”

baixo contínuo (até ao nº 24 não se encontra cifrado nesta cópia) exigem desde logo um controlo seguro das principais dificuldades melódicas e rítmicas e denotam claramente que se destinavam à formação de cantores de grande destreza vocal.

No Inventário das partituras do Seminário são igualmente registados Solfejos de Leonardo Leo (um volume para contralto e outro para soprano); do Pe. Martini (Solfejos de Soprano); os 36 Solfejos de Soprano de [Giuseppe] Aprile⁷⁰; o “Novo Método de Redolfo” [Jean Joseph Rodolphe⁷¹]; e os *Solfejos de Itália* de vários autores. Esta última obra teve uma ampla disseminação europeia em versões impressas e manuscritas, sobretudo através de uma colectânea inicialmente realizada por Bêche e Levesque e intitulada *Solfejes d’Italie avec La basse chiffree composés par Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Caffaro, David Perez etc* (Paris, Le Duc, 1772). Foi reeditada com numerosas variantes em 1778, 1782, 1786, 1797, 1800 e 1805 e inspirou também outras antologias de solfejos da escola napolitana. Como demonstrou Dinko Fabris (2002: 51), foi também um dos importantes canais de divulgação dos Solfejos de Perez, os quais continuaram a ser usados em Portugal até ao século XIX, como atestam as várias cópias em cadernos e em folhas soltas que se encontram no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa.

O tenor Policarpo da Silva não fazia parte do corpo docente permanente do Seminário da Patriarcal, mas tal como Beckford dá a entender (1954: 43; 28-5-1787. NeryVE), é possível que também tenha colaborado com a instituição. Teve, contudo, muitos alunos particulares e como cantor da Capela Real contactava com frequência com os mestres e alunos da escola de música da Patriarcal. A sua relação próxima com Jerónimo Francisco de Lima e com o jovem seminarista Gregório Franchi é mencionada várias vezes por William Beckford, uma vez que todos frequentavam a casa deste último. Policarpo compôs também uma série de Solfejos de Soprano, que se encontra actualmente na BNP, na colecção Ivo Cruz (*P-Ln CIC 7*). O volume manuscrito, de

⁷⁰ O cantor e compositor italiano Giuseppe Aprile (1732-1813) escreveu várias colectâneas de exercícios de solfejo e de um método de canto (*The Modern Italian Method of Singing, with a Variety of Progressive Examples and Thirtysix Solfeggi*, Londres, 1791) com edições em Itália, na França e Alemanha. Foi um dos principais intérpretes das óperas de Jommelli em Estugarda, o successor de Caffarelli na Capela Real de Nápoles (a partir de 1783) e um prestigiado professor de canto. Entre os seus alunos mais célebres encontra-se Domenico Cimarosa.

⁷¹ Nascido em Estrasburgo, Jean Joseph Rodolphe (1730-1812) era trompista, violinista e compositor. Foi também autor de obras pedagógicas, das quais se destaca o *Solféje ou Nouvelle méthode de musique* (Paris, 1784; revisto em 1790), uma obra de grande aceitação que continuou a ser usada ao longo do século XIX.

formato oblongo, contém 60 solfejos de soprano e quatro duetos, com dificuldades progressivas. Os primeiros visam os diferentes intervalos, mas a complexidade vai aumentando assim como a agilidade requerida ao executante. As principais fórmulas melódicas que aparecem nas passagens coloratura, escalas, ornamentos e desenvolvimentos motivicos usados pelo tenor constituem uma sùmula do vocabulário da música vocal da época, conduzido até um elevado grau de virtuosismo.

Embora não tenham sido concebidos para o ensino no Seminário da Patriarcal, os “Solfejos que para uzo de SS. AA. RR. Compôz Marcos Antonio Portugal no anno de 1811” (*P-Ln*, CN 270), podem também dar uma ideia do método de ensino do compositor que também foi professor da instituição. São precedidos por um “Breve e fácil resumo dos princípios da Musica”, onde se explicam as notas, figuras, compassos, alterações, etc., que têm depois aplicação e exemplificação prática, passo a passo, nas primeiras Lições de Solfejo. Estas são apoiadas como era habitual na época por um baixo cifrado que incorpora por vezes figurações rítmicas relativamente elaboradas. Depois de dominados os parâmetros essenciais, Marcos Portugal aconselha que os exercícios passem a ser vocalizadas em A ou E “porque a mudança de nomes ao meu entender só serve para aumentar dificuldades a quem aprende”, o que denota mais uma vez o objectivo último da domínio da arte do canto.

6.2.2. As Árias na prática pedagógica

Uma boa parte das árias e secções solísticas da música sacra setecentista apresenta o mesmo tipo de dificuldades e desafios que as do repertório profano. No Seminário, os alunos exercitavam-se quer no canto solístico, quer no canto coral. Ainda que a escola tivesse como meta principal o domínio da música sacra, tanto do ponto de vista da execução como da composição, a interpretação de árias de música dramática fazia parte da formação, sendo estas mencionadas nos Estatutos e no Inventário. Não é possível, contudo, determinar se esta foi uma prática corrente ao longo de toda a segunda metade de setecentos ou se a música vocal profana passou a ser objecto de crescente atenção apenas no final do século XVIII. A introdução do ensino da língua italiana, em paralelo

com o latim, no início do século XIX, em aulas leccionadas por Giuseppe Caravita ⁷², autor de vários libretos de ópera, parece reflectir esta tendência. De resto, a orientação para a música religiosa também não impediu que vários compositores formados pelo Seminário, com ou sem estudos adicionais no estrangeiro, se tivessem distinguido na composição de óperas, serenatas e outras peças profanas. É o caso de Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco de Lima, António Leal Moreira ou Marcos Portugal, entre outros.

Os *Livros de Árias* registados no Inventário manuscrito incluem autores como o *castrato*, compositor e professor de canto Giuseppe Millico (Livro Primeiro de Árias e “La Pietà d’Amore”), António Leal Moreira (*Artemisia*, 1ª e 2ª parte), Niccolò Jomelli (árias de Soprano), Francesco Durante (Duetos de Soprano e Alto), [Alessandro] Scarlatti (Cantatas de Soprano) e António Teixeira (Cantatas a 3).

A série de 16 árias e 29 duetos e tercetos impressas referidas no Inventário terão sido usadas já nos últimos tempos de existência do Seminário da Patriarcal (portanto já fora dos limites temporais do presente estudo) pois integram autores mais tardios como Rossini, Mercadante, Meyerbeer ou Pacini, mas a extensa lista de árias e manuscritas é composta na sua maioria por autores activos na segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX. São listadas 140 árias de soprano, 38 de tenor, 35 de baixo e 73 duetos, tercetos e quartetos. Entre os autores representados encontram-se Mestres do Seminário como João de Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco de Lima, Brás Francisco de Lima, Camilo Cabral, António Leal Moreira ou Marcos Portugal, e numerosos compositores italianos: Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, Sarti, Gazaniga, Borghi, Bertoni, Fioravanti, Zingarelli, Rutini, Piccini, Galuppi, Salieri, Farinelli, Bianchi, David Perez, entre muitos outros. Embora em número muito reduzido são também mencionadas árias de Pleyel, Haydn, Mozart e Joseph Schuster. A maior parte das peças referidas conserva-se na Área de Música da BNP, nos volumes encadernados que pertenceram ao Seminário⁷³.

⁷² Em Janeiro de 1808 ganhava 25\$000 por mês como Mestre de Língua Latina e Italiana. *P-Lant*, Patriarcal – Repartição dos Contos e Cofre, Cx. 206, Mç. 143.

⁷³ Árias, Duetos, Rondós, Cavatinas e outras peças vocais avulsas ou agrupadas por compositores constam dos volumes da colecção do antigo Seminário da Patriarcal que se guarda na BNP com as seguintes cotas: CN 96, CN 101-107, CN 109, CN 112, CN 117, CN 120, CN 123, CN 124, CN 125, CN 127, CN 128, CN 141, CN 142, CN 144, CN 145, CN 149, CN 150, CN 153, CN 154-160 e CN 635.

6.2.3. O repertório sacro

O lugar central que a música religiosa ocupava no plano de formação do Seminário da Patriarcal é ilustrado pelo avultado número de partituras que pertenceram à instituição, representativas dos principais géneros litúrgicos. Como já foi referido, estas destinavam-se ao estudo e à interpretação, podendo servir como motivo de treino na prática vocal de conjunto e, no caso dos autores de referência, como modelos para a composição. A colecção teria também sido enriquecida ao longo do tempo com peças escritas pelos próprios alunos, quando já dispunham da preparação adequada.

No Inventário manuscrito estão registados 49 compositores de obras sacras, incluindo mestres e alunos da instituição na segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX, os principais compositores do reinado de D. João V (ainda que com poucas obras) e vários italianos, principalmente ligados às escolas romana (como Giorgi, Bassetti ou Pitoni) e napolitana (Perez, Jommelli, Borghi). Dos 10 compositores transalpinos mencionados, cinco viveram em Portugal (Domenico Scarlatti, Giovanni Giorgi, David Perez, Antonio Tedeschi e Giuseppe Totti). A estes juntam-se seis filhos de músicos italianos ao serviço da Patriarcal e das Capelas Reais, já nascidos em Lisboa, que também se dedicaram à composição. É o caso de Joaquim (ou Gioachino) Pecorario, dos irmãos Thomas Maria e Luiz Mariano Ceccoli, de João José Baldi e de Fortunato Mazziotti. Mozart é o único compositor germânico da lista, mas a presença da sua produção restringe-se ao *Requiem*.

Os compositores mais representados são Giovanni Giorgi e David Perez, respectivamente com 32 e com 30 obras, o que reflecte o seu estatuto no seio das estruturas musicais da monarquia (através dos cargos de Compositor da Patriarcal e Mestre do Seminário no caso de Giorgi e de Compositor da Real Câmara e Mestre de Suas Altezas Reais no caso de Perez) e o seu papel tutelar na vida musical portuguesa tanto ao nível da criação como da pedagogia. Logo a seguir, mas com uma diferença considerável, encontramos José Joaquim dos Santos (14 peças), José Maria Franchi (também com 14), António Leal Moreira (13), Marcos Portugal (13), Thomas Ceccoli (12), José do Espírito Santo e Oliveira (11), Fortunato Mazziotti (11) e Antonio Tedeschi

(10), Eleutério Franco de Leal (9) e Joaquim Cordeiro Galão (9), tendo os restantes autores um número menor de partituras.

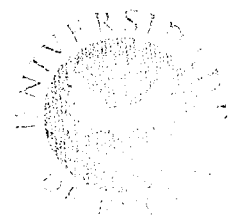
Quanto aos géneros músico-litúrgicos, dominam os Salmos (115), os Motetes (53, mas a lista está incompleta, originalmente seriam pelo menos 64) e as Missas (34), seguidos pelos cânticos *Magnificat* e *Benedictus* (21), pelas Sequências (13) e pelas Antífonas (12). No que diz respeito aos Salmos predominam as versões do *Laudate pueri* (31) e do *Dixit Dominus* (13) e são também referidos cinco “Jogos Inteiros” com Vésperas de Nossa Senhora e de Santos.

Pode estranhar-se a ausência de Responsórios na lista mas, efectivamente, esta não se encontra completa. Na colecção de partituras que pertenceram ao Seminário existente na BNP existe um número avultado de Responsórios para as diversas ocasiões do calendário litúrgico da autoria de David Perez, José Joaquim dos Santos, António Leal Moreira, José do Espírito Santo, Marcos Portugal, João José Baldi, Fortunato Mazziotti e António José Soares, entre outros. Esta listagem inclui também Lamentações e Lições da Semana Santa de José Joaquim dos Santos, Missas de Palestrina e o *Requiem* de Tomás Luís de Victória.

Quase todas as obras da colecção se destinam a vozes solistas (em múltiplas combinações concertantes ou com árias independentes), coro e órgão ou baixo contínuo. Predominam as texturas corais a quatro vozes, mas há também vários exemplos a oito, cinco e seis partes e algumas peças em *stile pieno*. Não obstante a sua extensão e variedade, convém contudo ter em mente que as obras que sobreviveram até ao nosso tempo e as que são indicadas em listagens antigas representam apenas uma parte do todo. A vivência musical dos alunos e professores do Seminário da Patriarcal e os seus materiais de trabalho seriam ainda mais amplos do que os documentos de arquivo deixam entrever, ainda que se processassem dentro do mesmo quadro de referências técnicas e estéticas, ou seja, dentro da tradição musical da Europa meridional.

6.3. Os exercícios de contraponto

A secção dos *Livros de Contraponto* do Inventário do Seminário da Patriarcal é de todas a que apresenta uma amostra mais limitada, restringindo-se apenas aos



“Princípios” de Eleutério Franco Leal, [Nicola] Sala e [Honoré] Langlé, o que certamente corresponde apenas a uma pequena parcela dos manuais ou exercícios que teriam sido utilizados pelos alunos — os exercícios de contraponto de Fr. José Marques e Silva e António José Soares conservados na BNP correspondem a uma época posterior e a um desafio entre os próprios autores que disputavam o lugar de Mestre na instituição e não a páginas didáticas destinadas aos alunos ⁷⁴.

Para André da Silva Gomes (1752-1844), compositor português que ocupou o cargo de Mestre de Capela da Sé de São Paulo em 1774, José Joaquim dos Santos era uma referência na composição de fugas, sendo o único autor que cita no seu tratado *Arte explicada do contraponto* (São Paulo, c. 1800, cópia de Jerónimo Pinto Rodrigues, Itu, 1830):

“Explicaremos com toda a clareza a organização, numeramento das vozes neste gênero de fugas; seguindo invariavelmente a doutrina e uso do nosso sábio e experimentado mestre o Sr. José Joaquim dos Santos, Mestre do Seminário da Patriarcal de Lisboa e insigne até hoje e singular nesta qualidade de composição” (Gomes c. 1800: 118, *apud* Binder e Castagna 1998: 15-16).

O nome de André da Silva Gomes não consta do Livro de Matrículas do Seminário da Patriarcal, mas é provável que tenha estudado nesta instituição (a ausência do registo pode ser um lapso, justificado pela sua entrada antes de 1764 ou por uma eventual posição de aluno externo). De qualquer modo, conhecia bem a obra de José Joaquim dos Santos, de quem poderia também ter sido aluno particular.

Uma ideia mais clara sobre o ensino das técnicas do contraponto e da fuga por um outro mestre do Seminário (João de Sousa Carvalho) pode obter-se a partir de um manuscrito de Giuseppe Totti, que se encontra na Biblioteca Nacional de Portugal: *Lezioni fatte da me Giuseppe Totti, soto la scuola del Sig. Giov. De Souza Carvalho, 9 de*

⁷⁴ Os referidos exemplares, pertencentes ao Fundo do Conde Redondo: [*Exercício de Contraponto*] Original de Jozé de Santa Ritta Marques e Silva e Eleutério Franco Leal, Jozé Totti, P-Ln FCR 198//5; [*Exercício de Contraponto*] António José Soares, Eleutério Franco Leal, Jozé Totti (Cópia do meu original, António Jozé Soares), P-Ln FCR 205//11. São bifólios soltos com exercícios de Fuga sobre um mesmo tema (simples em semibreves), mas resolvidos de maneira diferente. A realização de António José Soares (1783-1865) é a quatro vezes e a de Fr. José Marques (1780-1837) a cinco vezes; ambos têm as assinaturas Eleutério Franco de Leal (no início do primeiro sistema, junto às claves) e Jozé Toti à direita (no lugar habitual do autor).

Aprile del 1790 ⁷⁵, que contém 79 exercícios progressivos de contraponto imitativo, incluindo fugas a três e a quatro vozes. O soprano Giuseppe Totti veio para Portugal no final de 1779 como cantor da Capela Real da Ajuda. Acabaria por se converter num prolífico compositor, ocupando o lugar de Mestre de Música de Suas Altezas ⁷⁶ a partir de 1800. Tudo indica que tenha realizado a sua formação como compositor já em Portugal, precisamente sob a orientação de Sousa Carvalho.

Outro autor que dedicou grande atenção ao estudo contraponto no âmbito das suas funções de Mestre do Seminário foi Eleutério Franco de Leal, autor de dois extensos volumes manuscritos com regras e exercícios, que se encontram na Biblioteca Nacional. O primeiro tomo (*P-Ln*, CN 212), que já referimos atrás, encontra-se identificado com o título *Regras de Acompanhar para Uso do Real Seminário da Santa Igreja Patriarcal*, mas com a excepção das primeiras 4 folhas relativas às bases do acompanhamento, todo o conteúdo diz respeito ao contraponto, desde os exercícios básicos nas várias espécies até à imitação e à fuga (a partir da pág. 35), incluindo também algumas lições “ad libitum”. O segundo tomo, *Regras Gerais para o Contraponto do Senhor Eleutério Franco Leal para uso do Seminário Real de Música da Santa Igreja Patriarcal* (*P-Ln*, CN 213) é a continuação do primeiro, propondo exercícios com um grau mais elevado de dificuldade e com um maior número de vozes (três e quatro) ⁷⁷.

Em paralelo com este tipo de exercícios, usados como base de um “métier” que se pretendia mais flexível e diversificado, os alunos mais talentosos e melhor preparados do Seminário rapidamente eram desafiados a compor obras que pudessem fazer parte da vida musical e passassem a integrar os serviços litúrgicos da Patriarcal. Quando o cantor Gianbaptista Ceccoli escreveu ao Pe. Martini (carta de 28 de Julho de 1779),

⁷⁵ *P-Ln* MM 4826. A partitura manuscrita tem na capa tem a assinatura de Sabater.

⁷⁶ No âmbito das suas funções como professor da família real, o músico italiano redigiu a 1 de Maio de 1806 os *Princípios de Muzica di Giuseppe Totti que devem servir para a Serenissima Senhora Infanta D. Isabel Maria*. Este caderno autógrafo de 24 páginas que se encontra na Biblioteca da Ajuda, com a cota 48-III-43 (11), contém os rudimentos básicos da teoria musical: claves, compassos, figuras rítmicas, notas, ponto de aumentação, alguns exercícios com escalas e dedilhações simples (“para uso da Ill. Sra. D. I. L. M. e Castro”), alterações, etc. Usa ainda o sistema dos hexacordes e mutações e inclui alguns pequenos exercícios, solfejos (em apenas duas páginas). Seguem-se as *Piccole Riflessioni sopra L’Accompagnamento Del Sig. Giuseppe Toti*, mas estão incompletas, existindo apenas uma primeira página com cadências.

⁷⁷ Existe na Biblioteca Nacional de Portugal um outro exemplar, intitulado *Regras de Contraponto / Seminario Patriarchal* (MM 4833), que corresponde à cópia dos volumes CN 212 e CN 213. O copista do primeiro é Manuel Álvares Mosca, os exemplares CN 212-213 deverão ter sido copiados por A. J. P. Libânio Martins (informação cedida por António Jorge Marques).

comunicando-lhe que pretendia enviar os seus filhos Luiz Mariano Ceccoli e Tomás Maria Ceccoli, de 18 e 19 anos, para Nápoles a fim de terminarem os estudos de contraponto, explicava que estes já tinham prática na composição de Salmos a 4, 5, 6 e 8 vozes, obtida no Seminário da Patriarcal ⁷⁸. No Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa e na Biblioteca Nacional de Portugal guardam-se, efectivamente, vários Salmos, Antífonas, Motetes e Missas com os efectivos vocais referidos da autoria destes compositores.

Outro exemplo é o de Marcos Portugal que indica na sua Relação Autógrafa a composição de uma “Ladainha a 4 vozes com acompanhamento de cravo” (RA 167) em 1779 destinada ao Seminário, e um “Miserere a 4 vozes e a canto de órgão” em 1776, “sem destino” (RA 117), mas escrito no tempo em que era ainda aluno do Seminário e contava apenas 14 anos ⁷⁹. Ainda antes de ter saído do Seminário, em 1782, Marcos Portugal escreveu algumas obras que certamente tinham já o intuito de serem apresentadas em público. É o caso da *Salve Regina* (RA 170), do *Sub tuum* (RA 171) e do *Dixit Dominus a 8 vv.* (RA 087), com a menção “Para a Patriarcal” na Relação Autógrafa ⁸⁰.

6.4. As práticas dos instrumentos de tecla

6.4.1. Baixo Contínuo e Acompanhamento

O acompanhamento e o baixo contínuo eram também pontos fundamentais da formação dos Seminaristas. O emprego como organista era uma das saídas profissionais prováveis, mas o domínio destas competências era também essencial para os compositores e um precioso auxiliar para os cantores. O nascimento do estilo clássico é habitualmente identificado com o desaparecimento do baixo contínuo, o pilar

⁷⁸ *I-Bc*, Carteggio di Padre Giovanni Baptista Martini, I.22.90, versão digital da carta em: <http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/images/ripro/lettere/I22/I22_090_001.html>.

⁷⁹ *Relação das diferentes peças de musica, que Marcos Portugal tem feito desde que S. A. R. o Principe R. N. S. houve por bem empregal-o no seu Real Serviço* (28 de Junho de 1809). O original perdeu-se mas Manuel de Araújo Porto-Alegre publicou uma cópia na *Revista Trimensal do Instituto Historico Geographico e Etnographico do Brasil* (Tomo XXII, 1859: 487-506), que foi depois transcrita desta mesma fonte por Ernesto Vieira, mas com alguns erros, no *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* (1900 II: 212-224). Sobre esta importante fonte ver Marques (2009: 81-95).

⁸⁰ Agradecemos a António Jorge Marques estas informações.

fundamental da textura da música barroca. No entanto, a transição opera-se de maneira diferenciada, consoante os géneros musicais, a geografia e o contexto da prática musical. O uso do baixo contínuo prolongou-se durante muito mais tempo no repertório sacro, continuando a ser a base da maioria das obras religiosas até aos inícios do séc. XIX e a servir de suporte aos recitativos na música dramática. Sendo assim, durante a segunda metade de setecentos continuam a aparecer, a nível europeu, manuais acerca da sua realização como é o caso das *Regole per bene accompgnare il partimento* (1782) de Giovanni Paisiello ou do *Kurze Anweisung zum General-Bassspielen* (1787) de Daniel Türk, surgindo também como matéria imprescindível em diversos manuais de composição, por ex. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771-79), de Kirnberger (Cf. Ratner 1980: 138).

À semelhança do que acontece com outros domínios da arte musical, a literatura teórica ou teórico-prática acerca da realização do baixo contínuo limita-se a abordar as questões genéricas da “arte de acompanhar”. Há porém que distinguir entre os manuais que resumem os princípios teóricos de forma mais ou menos desenvolvida, eventualmente com exemplos práticos para serem resolvidos pelo aluno, e as compilações de exercícios destinados a desenvolver a destreza do executante na realização harmónica e na improvisação. Neste último domínio encontramos uma grande vitalidade e uma grande variedade de material disponível, que atesta que era fornecida uma preparação prática sólida aos futuros músicos profissionais, bem como a combinação entre os autores italianos de grande circulação europeia e os exercícios da autoria dos mestres locais.

No Prefácio do *Novo Tratado de Música Métrica e Rythmica, o qual ensina a acompanhar no Cravo, Orgão, ou qualquer instrumento, em que se possão regular todas as Espécies, de que se compõe a Harmonia da mesma Musica* (1779), Solano faz referência às obras portuguesas em circulação na época que abordam o tema:

“Várias Regras de Acompanhar ao Cravo e ao Orgão correm compostas com todo o acerto pelos melhores Professores, já impressas, já manuscritas, de que existem as do insigne, e estudioso Romão Mazza, as do Prudente, e Sabio Mestre João Rodrigues Esteves, e as do Scientifico Musico o Senhor Henrique da Silva Negrão, e outras. De que se derão no prelo as do famigerado Manoel Moraes Pedroso na Cidade do Porto em 1751, e as do benemerito Cravista o Senhor Alberto José Gomes da Silva em Lisboa no anno de 1758” (Solano 1779: vii).

Entre os títulos citados, não se conhece actualmente nenhum exemplar das *Regras de Acompanhar* de João Rodrigues Esteves, nem das de Henrique da Silva Negrão. As *Regras de Romão Mazza p^a acompanhar a Cravo*⁸¹ encontram-se anotadas num pequeno caderno manuscrito que possui essencialmente exercícios práticos acompanhados por algumas indicações teóricas básicas; Manoel Moraes Pedroso reserva apenas dez páginas à realização do baixo contínuo (pp.13-23), correspondentes ao “Tratado de Acompanhamento”, no seu *Compêndio Musico ou Arte Abreviada* (1751), enquanto as *Regras de Acompanhar para cravo, ou órgão, e ainda também para qualquer outro instrumento de vozes reduzidas a breve methodo e facil percepção* de Alberto José Gomes da Silva (Lisboa: Officina Patriarchal de Francisco Luiz Ameno, 1758) constituem, como o título indica, um sintetizado manual de natureza introdutória.

A obra de Solano é a mais completa e sistemática, mas merece também uma referência o já citado *Compendio de Muzica Theorica e Practica, que Contém Breve Instrucção para Tirar Muzica, Liçõens de Acompanhamento em Órgão, Cravo, Guitarra...*, de Fr. Domingos de São Jozé Varella, onde o autor constrói um discurso sobre a harmonia baseado na noção de acorde no que diz respeito às inversões e à noção de baixo fundamental — noutras obras portuguesas anteriores dominavam ainda os princípios sobre a condução das vozes. Varella mostra-se igualmente conhecedor das teorias de Rameau e Tartini e fornece regras para a realização de baixos cifrados e não cifrados.

O tratado do espanhol Joseph de Torres Martinez y Bravo, *Reglas generales de acompañar em organo, clavicordio y harpa con solo saber cantar la parte o un baxo en canto figurado*, também circulou em Portugal nas suas duas edições (1702 e 1736)⁸², assim como *L' armonico pratico al cimbalo*, de Francesco Gasparini (1668-1727)⁸³, obra que provavelmente serviu de inspiração a Solano. Publicado em Veneza em 1708, este manual teve uma ampla aceitação, convertendo-se no livro italiano mais apreciado sobre

⁸¹ P-Ln MM 4836 e MM 2043 (este último exemplar é uma cópia de 1819).

⁸² Exemplares de ambas as edições encontram-se na BNP, respectivamente com as cotas M. 1037 V. e M. 1017 V. Enquanto a primeira edição refere que ensina a acompanhar segundo “el estilo rigoroso de España”, a segunda, de 1736, foi ampliada com uma quarta parte “donde se explica el modo de acompañar las obras de musica, segun el estilo italiano”, o que atesta a preocupação com a atualização da prática musical face aos modelos italianos entretanto assimilados na Península Ibérica.

⁸³ Existe um exemplar em P-Ln, M. 1036 V.

o acompanhamento harmónico. A sua fama estendeu-se até ao princípio do séc. XIX, sendo objecto de seis edições, a última com data de 1802.

No que se refere às compilações de exercícios práticos, o Inventário do Seminário da Patriarcal testemunha o uso dos *Livros de Acompanhar* da autoria do Mestre do Seminário da Patriarcal José Joaquim dos Santos, de David Perez, de professores dos conservatórios napolitanos como [Carlo] Cotumacci (1709-1785) e Nicola Sala (1713-1801) e do compositor e teórico Andrea Basili (1705-1777), mestre de Capela na Santa Casa de Loreto. Autor de várias obras didácticas dedicadas ao contraponto e à fuga, de solfejos e de uns *Elementi per ben suonare il cembalo*, Sala está representado na colecção da Biblioteca Nacional de Portugal através de um exemplar manuscrito intitulado *Partimenti: Os Baixos cifrados de huma dificuldade gradual escolhidos das Partituras de N. Sala; e de alguns outros Mestres taes como Leo, Durante, Fenaroli: Para servir de exercicios de acompanhamento (P-Ln, MM 4834)* e Basili pelo seu *Musica Universale armonico-pratica dettata dall'istinto, e dalla natura illuminata da veri precetti Armonici. Opera utile per i studiosi di contraponto, e per i suonatori di grave cembalo, Ed organo e posta in 24 esercizi (P-Ln, MM 4830; exercícios para órgão em CN 279 e CN 317)*.

Seguindo a mesma linha de orientação, teriam também sido usadas no Seminário da Patriarcal as obras pedagógicas do mestre do conservatório de Santa Maria di Loreto Fedele Fenaroli (1730-1818), subsistindo uma cópia manuscrita das suas *Scale per cembalo e Partimenti* no espólio que pertenceu à instituição (P-Ln, CN 250). A obra encontra-se dividida em três partes progressivas, desde os exercícios básicos de baixo cifrado sobre a regra da oitava e as cadências em todas as tonalidades até à prática de baixos não cifrados.

No que diz respeito aos mestres portugueses, além dos exemplos já mencionados, João de Sousa Carvalho foi autor de umas *Lições para Acompanhar* (manuscrito, Colecção Particular) e Eleutério Franco de Leal redigiu umas *Regras de Acompanhar para Uso do Real Seminário da Santa Igreja Patriarcal (P-Ln MM 4833; CN 212)* — neste último caso, tratam-se apenas de algumas breves páginas com as regras básicas, seguindo-se de imediato um estudo detalhado do contraponto — no seguimento da tradição vigente dos professores da instituição elaborarem os seus próprios manuais. No

Inventário (mas fora de sítio, na secção “Variações e Sinfonias”) são ainda mencionadas umas *Regras de Acompanhar*, de José do Espírito Santo e Oliveira.

As *Regras Resumidas para Acompanhar*, de David Perez (*P-Ln*, MM 1356) sobreviveram numa cópia manuscrita de 1859, reveladora da longevidade do método. A obra inicia-se com as regras básicas (cifras, terceiras maiores e menores, cadências, tonalidades, regra da oitava), prosseguindo a partir da página 14 com os exercícios de baixo cifrado propriamente dito. Nos últimos exemplos começam a aparecer partes obrigadas para a mão direita, diálogos entre as mãos, terceiras simultâneas e baixos com figurações arpejadas ou aparentadas com o baixo de Alberti.

Também de David Perez, existe ainda um exemplar dos *Solfejos de Acompanhamento para Pianoforte* (*P-Ln*, MM 1332) numa cópia tardia de 1832 (“Copiados dos que o Snr. Jozé Rodrigues Palma me emprestou a mim Joaquim Ignácio Canongia, Junior”). Neste caso, trata-se de uma série de 30 Lições bastante mais elaboradas, que exigem do executante logo desde o início o conhecimento de todas as cifras e um domínio seguro da harmonia.

O mesmo sucede com *Livro de Acompanhamentos*, de José Joaquim dos Santos (*P-Ln* MM 4832), também manuscrito, cujos 79 exercícios parecem destinar-se a alunos que já dominam as bases da harmonização ao teclado. A partir do nº 65 encontramos “Lições com Vozes metidas” visando a prática do contraponto improvisado e vários exemplos destinados à realização de fugas. Alguns, como o nº 78, são bastante elaborados, incluindo vozes adicionais, partes cifradas sobre baixos com figurações arpejadas e ritmos movimentados, encadeadas com secções de escrita *obbligata*. Um outro exemplar mais completo (com um total de 105 exercícios divididos em duas partes, sendo os primeiros 70 idênticos aos do volume MM 4832) encontra-se na BNP com a cota CN 200. Estes exemplos deixam entrever uma prática de improvisação que seria depois deixada ao critério e à imaginação dos intérpretes mais experimentados.

As *Lições de Acompanhar*, de João de Sousa Carvalho, são ainda mais elucidativas a esse nível, fazendo alternar uma série de figurações *obbligata* na mão direita, ou em ambas, com a realização harmónica a partir das cifras. Algumas destas 18 Lições são quase pequenas peças para teclado, que reflectem fórmulas da linguagem

musical coeva (escalas rápidas, sequências melódicas e harmónicas, figurações típicas de acompanhamento, diálogos entre motivos, contraponto e imitação).

Alunos do Seminário como Gregório Franchi terão sido destros acompanhadores, com facilidade para improvisar e ornamentar obras à primeira vista, conforme se depreende do testemunho de William Beckford:

“I got home just as it was dark, and in came Gregorio Franchi, the boy who played so delightfully on the harpsichord in the Patriarchal and does such honour to Lima, Leal, Polycarpo and all his instructors spiritual and temporal. I think his eyes are grown larger than ever, and fix themselves so inveterably upon me that I cannot help colouring. He caught my style of playing instantaneously and flourished away several overtures and sonatas at sight perfectly in my manner” (Beckford 1954: 115; 1-7-1787. NeryVE).

6.4.2. Sonatas e outras peças

A prática dos instrumentos de tecla no Seminário da Patriarcal era repartida entre o acompanhamento e a execução de repertório a solo de autores portugueses e estrangeiros. Alguns mestres do Seminário como João de Sousa Carvalho⁸⁴, José Joaquim dos Santos ou António Leal Moreira foram autores de Sonatas, Minuetos e outras peças para tecla, tal como outros compositores ao serviço da Casa Real na segunda metade do século XVIII (por exemplo David Perez, João Cordeiro da Silva e Pedro António Avondano). No entanto, o conjunto de obras conhecidas é relativamente reduzido, mesmo tendo em conta que existe um considerável número de partituras dispersas em bibliotecas nacionais e estrangeiras, que não foram ainda objecto de estudo ou edição moderna.

Não cabendo neste contexto fazer um elenco exaustivo da produção para tecla em Portugal durante a segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX, é importante

⁸⁴ João de Sousa Carvalho (1745-1798) foi durante décadas mencionado na literatura musicológica portuguesa como o mais importante compositor para tecla da segunda metade do século XVIII, mas na realidade esta afirmação assenta num equívoco já que, entre as sonatas que lhe eram atribuídas (incluindo as edições modernas e até gravações), apenas uma (Sonata em Ré M) parece ser efectivamente da sua autoria. A Tocata em Sol menor, publicada por Santiago Kastner no 1º volume *dos Cravistas Portugueses* (Schott, 1935, 2ª edição 1973) é afinal da autoria do napolitano Mattia Vento (1735-1776) e a Sonata em Fá Maior é um arranjo de um concerto atribuído a Pietro Alessandro Guglielmi. O musicólogo João Pedro d'Alvarenga explica esta questão em detalhe num artigo publicado na *Revista Portuguesa de Musicologia* nº4-5 (1994-95: 115-145).

referir o volume manuscrito que se guarda na Biblioteca Nacional de Paris intitulado *Sonates pour clavecin de divers auteurs* (cota Vm7 4874), uma vez que a maior parte dos compositores nele representados fizeram a sua carreira profissional no circuito de produção da Patriarcal e das Capelas Reais. A colecção inclui páginas de Domenico Scarlatti, Carlos Seixas, Eusébio Tavares Le Roy, Pedro António Avondano, David Perez, João Cordeiro da Silva, Frei Manuel de Santo Elias, José de Mesquita, Francisco Xavier Bachixa e José Joaquim dos Santos. Algumas obras desta fonte têm sido tocadas em concerto e gravadas em disco. As edições setecentistas impressas de música de tecla de autores portugueses são também escassas, restringindo-se às *Dodeci Sonate Variazioni, Minuetti per Cembalo* de Francisco Xavier Baptista (editadas em 1765 e 1777 por Milcent)⁸⁵ e às *Sei Sonate per Cembalo*, de Alberto José Gomes da Silva⁸⁶, possivelmente uma edição de autor (Cf. Albuquerque 2006:31).

Ao contrário do que sucedia com o repertório vocal, quase exclusivamente dominado pelos modelos italianos, na música instrumental os autores do centro da Europa começaram a ser interpretados em Portugal a partir das últimas décadas do século XVIII. Os *Livros de Sonatas* mencionados no Inventário do Seminário da Patriarcal incluem autores como Dussek, Pleyel, Mozart, Steibelt, Adam ou Gyrovetz.

Eram também comuns as transcrições para tecla de sinfonias como as que constam do volume CN 115 da colecção do Seminário, uma compilação avulsa de manuscritos feitos por diferentes mãos e em várias épocas, incluindo por exemplo as aberturas “Il Tionfo di Clélia” e “O ouro não compra amor” de Marcos Portugal, em versão para cravo, bem como cópias feitas a partir das edições parisienses das Sonatas para Cravo e Piano-forte de Pleyel e uma Sonata de Leal Moreira. Existem ainda exemplos impressos como as Três Sonatas de Gio. Maria Zucchini e outras obras mais tardias.

⁸⁵ Actualmente encontram-se disponíveis em edição moderna na colecção *Portugaliae Musica* (vol. XXXVI), efectuada a partir do exemplar original da Biblioteca da Ajuda (cota 137-I-13). Na colecção *Portugaliae Musica* podemos encontrar também em edição moderna as Sonatas de Carlos Seixas [referência] e uma colectânea de *Sonatas para Tecla do Século XVIII* (volume XXXVIII, 1982) com obras de Seixas, Frei Jacinto do Sacramento, Frei Manuel de Santo Elias, Frei José de Sant’Ana e Francisco Xavier Bachixa.

⁸⁶ Disponível em edição moderna: Alberto José Gomes da Silva, *Sei Sonate per Cembalo* (edição de Gerhard Doderer e Mafalda Ferreira Nejmeddine). Scala Aretina – Ediciones Musicales, España, 2003.

É possível que uma parte das peças mencionadas no Inventário tenham sido usadas no Seminário já depois da família real ter partido para o Brasil, mas o lugar primordial que as Sonatas de Haydn ocupavam no repertório do jovem Gregório Franchi em 1787 demonstra que já nessa época seriam objecto de estudo na escola de música da Patriarcal ⁸⁷. O relato do primeiro encontro de William Beckford com este seminarista constitui uma das raras descrições do ambiente da escola de música da Patriarcal, por essa altura a funcionar na Igreja e no Mosteiro de São Vicente de Fora:

“The same music of Jommelli was repeated and filled me with the same thrilling sensations. During the sermon time I slipped away with Polycarpo and ran up a flight of easy steps at the top of which stood the *menino* who plays so well on the harpsichord. He took hold of Polycarpo's hand and seemed beside himself with joy at this opportunity of showing off his talents. Several youths came around us. Only one was admitted into a tolerably neat room where the harpsichord was placed. The others applied their large eyes alternately to an aperture in the door, which was carefully closed and watched by a priest. The *menino* has surprising abilities and did ample justice to the glorious compositions of Haydn he played. I could have passed an hour agreeably in hearing of him and was in fact delighted; but rose up, after I had listened about a quarter of an hour, with dignity and apparent coldness. A weather-beaten, one-eyed architect Polycarpo presented to me conducted me back to my old station near the High Altar where I knelt out the remainder of the Mass with elevated eyes and hands crossed on my breast. I wish much to see the *menino* again and will return tomorrow, please the Patriarch! Polycarpo in behalf of his disciple hinted that my pianofortes would set off his talents to greater advantage. I suppose he wants me to send for him. All in good time (Beckford 1954: 42-43; 28-5-1787. NeryVE).

Este testemunho dá a entender que Seminário não possuía nesta época nenhum fortepiano — ou pelo menos um exemplar com a qualidade dos do viajante inglês — ainda que este tipo de instrumentos se pudesse encontrar há várias décadas em Lisboa no circuito da corte e em várias casas aristocráticas. Diversos fortepianos foram também construídos em Portugal por Manuel Antunes, que obteve em 1760 um privilégio régio de exclusividade na factura e comercialização de “cravos de martelos” durante os dez anos seguintes, ou por Matias Bostem (construtor que esteve ao serviço da monarquia entre

⁸⁷ Subsistem também na Biblioteca Nacional de Portugal algumas Sonatas de Haydn que pertenceram ao Seminário da Patriarcal (P-Ln CN 208 e CN 115//6; MM 5049). A música para tecla de Haydn surge também no volume manuscrito intitulado *Sonatas del Sig. Matthias Vento, Bocquerini, Haydn... e outros autores de primeira classe* [1770 e 1800] (P-Ln, MM 4530). O conjunto inclui também peças de João Cordeiro da Silva e Mesquita.

1769 e 1801 como cravista e “mestre de cravos da Real Câmara”) ⁸⁸. O domínio dos diferentes instrumentos de tecla (incluindo o órgão) era habitual nesta época, era comum os alunos tocarem cravo nas aulas e realizarem o seu estudo individual no clavicórdio.

Gregorio Franchi passaria a tocar frequentemente nos fortepianos de Beckford, quase sempre Sonatas de Haydn, com preferência pelos Adagios, cuja expressividade e carácter “cantabile” se adequaria melhor às características tímbricas e às possibilidades dinâmicas destes instrumentos:

“ The weather continues windy and comfortless. I wander about the spacious range of apartments like a ghost on the confines of the infernal regions whilst Franchi plays adagios of Haydn in the most mournful melancholy keys” (Beckford 1954: 164; 20-8-1787. NeryVE).

“Though the winds are at length hushed, and the ardour of the sun tempered by floating clouds, I remained lazily at home the whole morning, stretched on my sofas reading Cowper's poems and hearing Franchi play my favourite adagio of Haydn” (Beckford 1954: 166; 21-8-1787. NeryVE).

Vanda de Sá (2008: 239-262) provou como a música de Haydn e Pleyel começou a ocupar um lugar relevante na vida musical portuguesa a partir dos finais do século XVIII. O desenvolvimento da edição musical e a venda de partituras em lojas especializadas a partir da última década do século XVIII contribuiria também para a disseminação deste repertório. Pedro Anselmo Marchal foi o principal vendedor de música de tecla (Clementi, Haydn, Mozart e Pleyel, entre outros, além de obras e arranjos do próprio Marchal) e João Baptista Waltmann produziu em Lisboa a partir de 1790 edições de Sonatas de Steibelt, Pleyel, Haydn, Mozart, Gyrowetz e Dussek ⁸⁹.

Vários estudantes do Seminário da Patriarcal seguiram carreiras como organistas profissionais depois de terminar os estudos, mas curiosamente o Inventário das partituras do Seminário não menciona obras para órgão. Por outro lado, o repertório específico destinado a este instrumento composto na segunda metade do século XVIII é aparentemente bastante reduzido. Entre as exceções, destacam-se as Fugas de Fr. José

⁸⁸ Para um estudo detalhado sobre os instrumentos de tecla e os seus construtores ver o livro de Gerhard Doderer e John Henry van Der Meer *Cordofones de Tecla Portugueses do século XVIII: clavicórdios, cravos, pianofortes e espinetas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

⁸⁹ Existem alguns exemplares destas edições em *P-Ln* (MM 514; MM 389; MM 403; MP 427; CN 745).

de Madre de Deus, as obras de Fr. Francisco de São Boaventura e algumas tocatas anónimas com indicações de registos, que se guardam na BNP. Algumas outras colectâneas e miscelâneas manuscritas existentes são identificadas como “Sonatas (ou Tocatas) para cravo e órgão”, mas uma boa parte desse repertório é passível de ser interpretado em ambos os instrumentos ⁹⁰.

É natural que existissem muitas outras peças hoje perdidas e que a improvisação tivesse um papel determinante nas intervenções instrumentais solísticas. De qualquer modo, como suporte na realização do baixo contínuo das peças em *stile concertato* e do acompanhamento do cantochão, os organistas tinham já um evidente e imenso labor.

⁹⁰ É o caso do MM 337 (<http://purl.pt/14380>) dividido em duas partes: “Tocattas per Organo” e “Tocata per Cembalo”. Contém 62 peças, algumas de Francisco Xavier Baptista, Carlos Seixas, David Perez e Pedro António Avondano (neste último caso com atribuição de João Pedro d’Alvarenga), mas a maior parte não tem indicação de autor. Outras colectâneas com a indicação “para cravo ou órgão” encontram-se, por exemplo, nos MM 4500 e no MM 4534.

IV. O CERIMONIAL, AS PRÁTICAS PERFORMATIVAS E A RECEPÇÃO DA MÚSICA SACRA

1. A estrutura do calendário e a hierarquia das festas

O ciclo das estações do ano e o calendário litúrgico moldavam o quotidiano e ditavam os numerosos tempos festivos durante o Antigo Regime com uma precisão e uma intensidade que hoje nos surpreendem. A quantidade de festas e rituais com maior ou menor solenidade prescritos pela igreja católica, incluindo a liturgia regular e práticas devocionais mais informais, somadas aos faustos régios, cerimónias oficiais e divertimentos populares, preenchiam uma agenda de eventos quase permanente. Uma das definições actuais mais correntes do conceito de “festa” remete para a quebra da monotonia do quotidiano, o que seria válido para algumas das celebrações de maior exuberância do poder civil e religioso, mas quando tentamos compilar um calendário anual verificamos que as datas festivas são de tal modo frequentes, que deixam de ser a excepção para se converter na regra.

Por não ter sofrido ainda o processo de laicização radical imposto pelo Iluminismo noutros países europeus, a sociedade portuguesa do século XVIII e inícios do século XIX incorporava a religiosidade em todos os aspectos da vida social. Assim, quando viajantes estrangeiros como o Marquês de Bombelles observam que os portugueses não respeitam os chamados dias Santos, na medida em que “se prende por dívidas aos domingos e dias de festas, os teatros estão abertos no dia de Natal” e nas maiores festas religiosas “acontecem bailes públicos”, o embaixador francês não compreende que no quadro mental do português da época não se operava ainda uma separação clara entre a esfera sagrada e a esfera profana e, portanto, todo o dia era Santo, não havendo que ter um comportamento diferenciado (Ribeiro 2003: 16). É também nesta perspectiva que se enquadra o comentário do italiano Giuseppe Baretti quando diz que “os Portugueses vivem numa sucessão ininterrupta de devoção e prazer”.

O calendário litúrgico oferecia numerosas ocasiões de exibição do poder real e este não hesitaria em aproveitá-las. Grande parte da etiqueta da corte processava-se em função do ano litúrgico, mesmo em ocasiões que aparentemente eram do domínio

profano como é o caso da comemoração dos dias onomásticos dos membros da família real. Após o baptizado de um novo Infante, o Santo homónimo passava de imediato a ser objecto de celebrações mais solenes, com repercussões no plano ritual e musical da Capela Real e nas manifestações musicais e teatrais (geralmente óperas ou serenatas) que tinham lugar na Real Câmara ou nos teatros de corte na mesma data.

Como cabeça da Igreja Portuguesa e Capela Real da monarquia, a Patriarcal era o “centro exemplar”, para usar a expressão de Clifford Geertz, donde emanavam as práticas e normas rituais, por sua vez inspiradas no modelo cerimonial de Roma e aprovadas pela Coroa. Basta olhar para as longas listas de funções associadas ao ciclo temporal e ao ciclo santoral que constam dos manuais litúrgicos da época ou dos *Estatutos da Patriarcal* e para o elenco anual dos Dias de Gala na corte, publicado pelos *Almanaques de Lisboa*, para constatar a coincidência ou o cruzamento entre o cerimonial religioso e áulico em diversas datas.

No relato intitulado *Voyage au Portugal*, o médico francês Joseph Carrère (1798: 102) refere que o Príncipe do Brasil e a sua consorte nunca se mostram em evidência senão nos dias de gala, determinados pela etiqueta, em que o Corpo Diplomático lhes presta homenagem e toda a Corte é admitida a beijar-lhes a mão e não são vistos em público a não ser quando uma cerimónia religiosa requer a sua presença. Estas afirmações são feitas no âmbito de um quadro muito negativo da corte de Lisboa onde, dizia, “nunca há música, nem bailes, nem espectáculos, nem festas”, situação que sabemos não ser verdadeira a partir de outros depoimentos e de fontes primárias. Acontece que Carrère se tinha refugiado em Lisboa em 1793 ou 1794 para fugir à Revolução Francesa depois de ter estado ao serviço da Casa da Rainha Maria Antonieta, mas acabaria por ser expulso de Portugal em 1796 por ordem do Intendente Pina Manique, não se conhecendo as razões que levaram a tal procedimento. O seu discurso é, portanto, marcado pelo ressentimento e contém várias imprecisões, meias-verdades e observações descontextualizadas, que viriam pouco tempo depois a ser desmentidas e corrigidas por outros viajantes estrangeiros como é o caso de Tilesius, Link ou Ruders (NeryVE). No entanto, Carrère é inspirado por constatações verdadeiras, sendo sintomático que aponte as cerimónias religiosas como principal exemplo das apresentações públicas da família real. Essas aparições eram extremamente numerosas, o que facilmente se constata a partir de vários

documentos da época — da *Gazeta de Lisboa* aos *Diários* dos mestres de Cerimónias da Capela Real e da Patriarcal. A representação do poder absoluto era assim constantemente reafirmada perante uma sociedade ainda muito marcada pela herança contra-reformista que o viajante francês tinha dificuldade em compreender.

Longe de ser uma grelha imutável, ainda que as suas bases estruturais permanecessem, o calendário litúrgico e cortesão sofria frequentes alterações no que diz respeito ao estatuto e seriação das festas. Uma das medidas do Concílio de Trento foi a hierarquização das datas e cerimónias litúrgicas em diferentes classes ou ordens em função da dignidade do objecto celebrado. A maior ou menor intervenção da música nos ritos é directamente proporcional a essa hierarquia. O número de ordens variou ao longo do tempo e foi amiúde adaptado a tradições locais dando origem a múltiplas variantes. Assim, em vez das sete ordens prescritas inicialmente pelo Concílio de Trento, na década de 1780 a Igreja Patriarcal de Lisboa ordenava as suas funções regulares em cinco ordens, como se pode verificar através dos *Estatutos da Santa Igreja Patriarcal* publicados em 1781 e de outros regulamentos da época. Esse número viria a decrescer para quatro e, a seguir, para três, já depois da família real se ter instalado no Brasil (Cardoso 2001: 41).

As modificações na graduação das festas e no grau de solenidade com que eram realizadas, a obtenção de privilégios e a incorporação de novas celebrações eram negociadas com a Santa Sé por iniciativa do monarca reinante, recorrendo normalmente aos embaixadores como intermediários ¹. Assim, no que diz respeito à Patriarcal, a lista

¹ A título de exemplo transcrevemos a seguinte ordem do Patriarca datada de 1792: “Josephus II. Cardinalis Patriarcha Lisbonensis. // A todo o Clero Secular, e Regular deste Patriarchado, Saude, e Benção (...) Fazemos saber que a Rainha, Minha Senhora, (...) alcançou, pelo seu Ministro Plenipotenciario na Corte de Roma, o Illustrissimo Dom Alexandre de Sousa Holstein, hum Indulto Apostolico, datado aos vinte e quatro de Setembro de mil setecentos e noventa e hum, pelo qual o Santissimo Padre Pio VI, ora presidente da Igreja Universal, Concedeo, a Instancia de Sua Majestade, as Graças seguintes:

I. Que o Officio da Bemaventurada Santa Joana, filha do Senhor Rei Dom Affonso V de Portugal, fosse elevado ao Rito de Duplex menor, para todos os Lugares do Domínio de Sua Majestade, em que se celebrava como semiduplex.

II. Que se estendesse, com Rito de Duplex maior, a hum, e outro Clero dos Reinos, e Dominios da mesma Senhora, o Officio proprio, com a Missa de Conversão de Santo Agostinho, Bispo, e Doutor da Igreja, já aprovado.

III. Que o Officio do Apostolo Sant-Iago Maior, patrono das Hespanhas, fosse elevado a Duplex de primeira Classe, com Oitavario; e quando succedesse que esta festa occorresse na ultima Dominga do mez de Julho, destinada anteriormente por Concessão Apostolica para o Officio da Gloriosa Santa Anna, Mãe da Santissima Virgem MARIA, podesse este último transferir-se, com o seu Oitavario, para a Dominga seguinte.

de funções publicadas nos *Estatutos* de 1781 diverge da que foi incluída poucos anos depois, em 1788, nos *Estatutos dos Padres Capelães Cantores*. Em relação à 1ª e 2ª ordem não existem alterações significativas, mas a partir da 3ª ordem há algumas diferenças de vulto.

Por outro lado, as etiquetas da corte e os Dias de Gala estavam, por natureza, sujeitos às efemérides da família real e, como tal, eram determinados por nascimentos, óbitos, casamentos, aclamações e outros acontecimentos. Estas etiquetas podiam também ser objecto de seriação como se pode ver pelos *Almanaques de Lisboa* de 1803 e 1807, nos quais se faz a distinção entre Dias de Grande Gala e simplesmente de Gala na corte, o que não acontecia nos anos 80 e 90 do século XVIII, época em que vigorava uma só categoria.

Sendo assim, não é possível traçar um calendário global que seja válido para toda a segunda metade de setecentos e inícios de oitocentos. Qualquer tentativa de reconstituição tem de ser claramente localizada no tempo através da escolha de anos específicos ou de períodos breves de análise. No intuito de obter um panorama sincrónico abrangente, apresenta-se no Quadro das páginas 419 a 425 uma compilação das principais cerimónias que se realizavam no início da década de 1780 a partir do cruzamento dos seguintes elementos: a “*Tabela das Funções, e dias comuns, em que todos os referidos Ministros são obrigados a assistir*”, publicada nos *Estatutos da Patriarcal* de 1781; as *Lembranças dos Dias de Gala e beija-mão públicos: e dos que a Corte costuma presentemente ser avisada para assistir ou acompanhar a S. Majestade*, que consta do *Almanaque de Lisboa* de 1782²; as procissões da Patriarcal que não são mencionadas a propósito das restantes funções, mas constam de recibos de despesas extraordinárias da instituição e de outra documentação de arquivo; e a lista das festas

(...) Ordenamos que todo o Clero Secular, e Regular, deste Patriarchado, que as haja de observar, e praticar na forma referida; declarando que ellas se entendem não só do Officio canonico, mas também da Missa, que com este se deve conformar. (...)

Dado na Junqueira, no Palácio da Nossa Residência (...) aos dois de Fevereiro de mil setecentos e noventa e dois. //J. CARDEAL PATRIARCA //Thomaz Antonio Carneiro.” Lisboa/Na Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, Impressor do Eminentissimo Senhor Cardeal Patriarcha. Anno M. DCC. XCII (*P-Ln*, Pba 464 – Miscelânea, fl. 43-44).

² *Almanach de Lisboa para o anno de 1782*. Lisboa: na Officina Patriarchal. *P-Ln*, F. 5501 (1).

religiosas mais relevantes com patrocínio real ao nível da música realizadas fora da Patriarcal e das Capelas Reais (assunto já desenvolvido no Cap. I.2.2.)³.

No caso dos *Estatutos da Patriarcal* incluem-se apenas de forma exaustiva as Funções de 1ª, 2ª e 3ª ordem⁴, tendo em conta a sua importância no que diz respeito à música e a sua relação estreita com o cerimonial áulico. As Funções de 4ª ordem foram restringidas ao Dia de São Silvestre, pela importância musical do *Te Deum* de Acção de Graças, e a algumas datas relacionadas com efemérides da família real. Das funções de 5ª listam-se apenas as procissões, temática que será desenvolvida no Cap. IV. 4. As restantes, de menor importância, podem ser consultadas directamente nos *Estatutos da Patriarcal* reproduzidos no ANEXO A.1.

O Quadro foi organizado a partir do ano civil apesar deste não coincidir com o ano litúrgico, que começa no primeiro domingo do Advento. Na mesma listagem foram incorporadas as principais festas do ciclo temporal (fixas e móveis) e do ciclo santoral, optando-se por não colocar a data exacta em que ocorreram as festas móveis na primeira coluna de modo a permitir que a grelha se mantenha válida para outros anos próximos, com poucas alterações. Estas são apenas indicadas entre parêntesis para as Galas da Corte extraídas do *Almanaque de Lisboa* de 1782.

³ Neste caso, uma vez que o Quadro se refere ao início da década de 1780, excluem-se as Festas das Ordens Militares, às quais o Príncipe Regente só começa a assistir regularmente depois de 1800, bem como o aniversário da Sagração da Basílica da Estrela (15 de Novembro de 1789) e outras cerimónias no mesmo templo. A lista completa pode consultar-se no Cap. I.2.2.

⁴ As funções de 3ª ordem incluíam ainda a Missa de Aniversário do Cardeal Patriarca, Sagrações de Bispos ou Igrejas, Bênção e Imposição da primeira pedra, Festas das Beatificações e Canonizações de Santos, Baptismos e Recebimentos dos Sereníssimos Príncipes, ou Infantes, etc. Ver lista completa nos *Estatutos* (ANEXO A.1.).

TABELA ANUAL DE FUNÇÕES

	Galas na Corte: <i>Almanaque de Lisboa 1782</i>	Tabela de Funções: <i>Estatutos da Santa Igreja Patriarcal (1781)</i>	<i>Ordem das Funções nos Estatutos</i>	Outras Procissões:	Funções com patrocínio real fora da Patriarcal e das Capelas Reais:
JAN.					
1	Dia da Circuncisão <i>Gala</i>	Dia da Circuncisão de Cristo	3ª		
6	Dia de Reis <i>Gala, e assistência da corte a S. Magestade na Real Capela de N. S. da Ajuda, ou na Santa Igreja Patriarcal, de manhã</i>	Dia da Epifania	2ª		
14					Ofício pela alma da Rainha D. Mariana Victória fl. 1781. Ig. de São Francisco de Paula
16	Princípio do Tríduo em Desagravo do SS. Sacramento da Irmandade de Santa Engrácia. <i>Assistência da corte a S. Magestade de manhã na Capella Real</i>	Missa com Procissão do Santíssimo Sacramento na Igreja, que declarar o Ordinario das Capellas, para os Ministros de habito Prelaticio.	3ª		
18	Fim do Tríduo. <i>Assitência da Corte na mesma forma</i>	A Missa com a Procissão da Reposição do SSmo. Sacramento na mesma Igreja, para os referidos Ministros	3ª		
20	Dia do Nascimento de El Rei de Castela. <i>Gala</i>	Dia de S. Sebastião, por ser titular também da Igreja em que actualmente se reside	2ª	São Sebastião Santa Luzia	
22		Dia de S. Vicente Martyr Padroeiro de Lisboa	2ª	S. Vicente	
29				S. Francisco de Sales	
FEV.					
2		Dia da Purificação de Nossa Senhora com a Benção da Cera, e Procissão.	3ª	“Candeias” (Purificação de N. Sra.)	

23	Dia do Casamento de Suas Altezas RR. <i>Gala</i>				
24		Dia de S. Matias O Officio e Missa do Anniversario do Sr. D. José I por ser Rei próximo defunto	4 ^a 4 ^a		
Fev./ Março		Em Quarta feira de Cinza a Benção das Cinzas, e a Missa	3 ^a		
				Sr. dos Passos da Graça (2 ^a f. após o Entrudo?)	
MAR.					
19	Dia do Nome de S.A.R. o Serenissimo Príncipe do Brasil. <i>Gala</i>	Dia de S. Jozé	3 ^a		
21	Dia do Nome de S.A.R. a Serenissima Princeza do Brasil. <i>Gala</i>				
	(24-3-1782) Domingo de Ramos. <i>Assistência da Corte a S.M. na Capella Real, de manhã.</i>	Em Domingo de Ramos a Benção das Palmas, Procissão e Missa	3 ^a		
25		Anunciação da Virgem N. Sra.	2 ^a		
		Na Quarta feira da Semana Santa as Matinas das Trevas	2 ^a		
	(28-3-1782) Quinta-feira de Endoenças. <i>Assitência da Corte a S. Magestade de manhã na Capella, e ao Lava pés. Tanto neste como nos mais dias da Semana Santa veste-se a Corte de preto.</i>	Quinta feira Santa	2 ^a		
	(29-3-1782) Sexta feira de Paixão. <i>Assistência da Corte a S.M. na Capella, de manhã</i>	Sexta feira de Paixão	2 ^a	Enterro do Senhor	

		Sabbado Santo	2ª		
	(31-3-1782) Dia de Páscoa. <i>Gala.</i>	Dominga da Ressurreição	1ª	Várias	
		Segunda e Terça feira depois da Dominga da Ressurreição	3ª		
Mar./Abr.					Festa do SS. Sacramento -
ABR.					
	(1-4-1782) Primeira Oitava da Páscoa. <i>Gala, e beija-mão.</i>				
20				Nossa Sra. da Saúde	
25				Ladainha Maior São Marcos	
MAI.					
5				1ª Ladainha ou Rogações	
6				2ª Ladainha	
7				3ª Ladainha	
11					Festa do Desagravo do SS. Sacramento – Convento de Odivelas
13	Dia da Acclamação da Rainha N.S., do Nascimento do Senhor Infante. <i>Gala, e Beija-mão.</i>			Nossa Sra. dos Mártires	
14	Dia da Festa do Desagravo do Santíssimo Sacramento pelo desacato de Palmella. <i>Assistência da Corte a Sua Magestade na Capella, de manhã e de tarde.</i>	Missa da Exposição, e de tarde a Procissão da Reposição do Santíssimo Sacramento na Igreja, que determinar o Ordinario das Capellas, para os Ministros de Habito Prelaticio.	3ª	Desagravo de Palmela	
		Dia da Ascensão de Cristo	2ª		
		Dominga de Pentecostes	2ª		
		Segunda e Terça feira depois da Dominga de Pentecostes.	3ª		

		Dia da Santíssima Trindade	3ª		
(5ª f depois da 8ª de Pent.)	(30-5-1782) Dia da Procissão do Corpo de Deos da Cidade. <i>Gala, e Assistencia da Corte a S. Magestade na Santa Igreja Patriarcal, acompanhando a dita Procissão.</i>	Dia do Corpo de Deos com a Procissão	1ª	Corpo de Deus	
JUN.					
	(2-6-1782) Dia da Procissão da Freguesia de N.S. da Ajuda. <i>Gala, e Assistencia da Corte a Sua Magestade de tarde, acompanhando a dita Procissão.</i>				
6	(6-6-1782) Dia da Procissão da Santa Igreja Patriarcal, e do Casamento da Rainha N.S. <i>Gala, e Assistencia da Corte a S. Magestade na dita Procissão.</i>	Dia Oitavo do Corpo de Deos, com a Procissão	2ª	Corpo de Deus da Casa	
13	Dia do Nome da Rainha da Sardenha. <i>Gala.</i>	Dia de Santo Antonio de Lisboa	3ª	Santo António	Festa Santo António - Igreja de Santo António
2º Dom. depois Pent.		Dia do Santissimo Coração de Jesus	2ª		“Convento novo da Estrela”
24	Dia do Nome do Senhor Infante. <i>Gala.</i>	Dia do Nascimento de São João Baptista (acrescentado à mão)	2ª (3ª, riscado)		Igreja de São Roque
29	Dia do Nome de ElRei N.S. <i>Gala, e Beija-mão.</i>	Dia de S. Pedro e S. Paulo	2ª		
JUL.					
2				Visitação de Nossa Sra.	
4		Dia de Santa Izabel Rainha de Portugal	3ª		
5	Dia do Nascimento de ElRei N.S. <i>Gala, e beija-mão.</i>				
14					Festa de S. Camilo de Lélis – Hospital (inclui Novena)

20				Anjo Custódio do Reino	
25	Dia dos Annos de S.A.R. a Sereníssima princeza do Brasil, e do Senhor Infante D. Luiz de Castella. <i>Gala, e Beija-mão.</i>	Dia de Santiago Maior	3ª		
26	Dia do Nome das Senhoras Infantas. <i>Gala.</i>	Dia de Santa Anna [acrescentado à mão]	3ª		Convento do Bom Sucesso (incluindo Novena)
31		Missa do Aniversário do Senhor D. João V. Fundador da Nossa Santa Igreja	3ª		
AGO.					
1	Dia do Nascimento de S.A.R. o Serenissimo Principe do Brasil. <i>Gala, e Beija-mão.</i>				
3		Missa do Aniversário de D. João V, fundador da Nossa Santa Igreja	3ª		
6		Dia da Transfiguração de Cristo	2ª		
14				Victória de Aljubarrota	Ofício pela alma da Rainha D. Mariana de Áustria – Ig. de São João Nepomuceno
15		Dia da Assumpção de Nossa Senhora	2ª		Convento de N. Sra. das Portas do Céu – Telheiras
[1º dom. após 15 Agosto]		Dia de São Joaquim (acresc. à mão)	3ª		
25	Dia do Nome do Senhor Infante D. Luiz de Castella. <i>Gala.</i>				
SET.					
3					Igreja da Memória – Aniversário do atentado contra D. José
8		Dia da Natividade de Nossa Senhora	3ª		

(1º dom. após 8 Set.)					Festa do SSmo. Nome de Maria – Convento de Sta. Maria de Belém
15					Festa de S. Domingos in Soriano – Conv. do Sacramento (Alcântara)
16		Dia da Transladação de São Vicente Mártir	3ª	Trasladação de São Vicente	
30					Festa de S. Jerónimo – Convento de Sta. Maria de Belém
OUT.					
1				Santos Mártires de Lisboa	
7	Dia dos Annos da Senhora Infanta D. Maria Anna. <i>Gala, e Beija-mão.</i>				
10		Dia de São Francisco de Borja, Padroeiro do Reino e Conquistas	2ª		
25				S. Crispim	
29-30					Ig. da Memória ?
NOV.					
1		Dia de Todos os Santos	2ª		
2		No dia da Comemoração de todos os Fiéis Defunctos o Officio, e Missa dos mesmos defunctos	3ª		
3		O Anniversário dos Eminentíssimos Cardeais Patriarcas Defuntos	3ª		
4	Dia do Nome de ElRei de Castella. <i>Gala.</i>				
5		O Anniversário dos Augustíssimos, e Fidelíssimos Senhores Reis Defuntos	3ª		
9				Patrocínio de N. Sra.	

???					Festa do Livramento – Conv. de N. Sra. Do Livramento (Alcântara)
17	Dia do Nascimento da Rainha da Sardenha. <i>Gala.</i>				
22					Dia de Santa Cecília– Festa da ISC. Igreja de São Roque, Basílica dos Mártires depois de 1786.
DEZ.					
1	Dia da feliz Acclamação de ElRei D. João IV. <i>Gala.</i>			Aclamação D. João IV	
8	Dia da Conceição de N.S. Padroeira do Reino. <i>Gala, e Assistencia da Corte a S. Magestade na Real Capella da Ajuda, ou na Santa Igreja Patriarcal, de manhã.</i>	Dia da Conceição de Nossa Senhora	2ª		
15	Dia dos Annos da Senhora Infanta D. Marianna Victoria. <i>Gala, e Beija-mão.</i>				
17	Dia do Nascimento da Rainha N.S. <i>Gala, e Beija-mão.</i>				
18	Dia do Nome da Rainha N.S. <i>Gala, e Beija-mão.</i>				
21		Dia de São Tomé Apostolo	3ª		
25	Dia do Nascimento de N.S. Jesus Christo. <i>Gala.</i>	Dia de Natal	1ª		
26	Primeira Oitava. <i>Gala, e Beija-mão.</i>	Dia de Santo Estevão Proto-Martyr	3ª		
27		Dia de São João Evangelista	3ª		
28		Dia dos Santos Inocentes	3ª		
31	Dia do <i>Te Deum laudamus</i> na Real Capella de N.S. da Ajuda. <i>Gala.</i>	Dia de São Silvestre	4ª		

Como nas principais festas se celebravam as Vésperas no dia anterior e outras tinham oitavário, prolongando-se pela semana seguinte, a grelha de celebrações era ainda mais apertada do que a sugerida pelo Quadro anterior.

A partir das últimas décadas do século XVIII, o número de festas passou a ser considerado exagerado por alguns sectores da sociedade e a gerar discussão e a análise de alguns autores. Em causa estavam aspectos como a ordem social e a produtividade pois o excesso de dias feriados obrigava à paragem do trabalho nos campos e nas oficinas. Numa obra traduzida do francês e oferecida ao Intendente Geral da Polícia da Corte e do Reino, Diogo Inácio de Pina Manique — *Elementos da Polícia Geral de hum Estado*, 2 ts. (Lisboa, 1786-87), de João Rosado de Villa Lobos Vasconcellos — o problema da quantidade e da qualidade das festas é tratado com pormenor assinalável (Cf. Crespo 1990: 355). Outros autores setecentistas, como Jozé Luis Monta de Gouveia e Vasconcelos, no seu *Discurso sobre o Estado da Lavoura e da Cultura* (P-Lant, R.M.C. nº 1319, *apud* Crespo 1990: 359-360), dedicam-se a contar o número de dias de lazer por razões económicas, concluindo que em 1780 existiam 93 dias feriados entre domingos e dias santos que a igreja mandava respeitar.

O Patriarca acabaria por reconhecer o excesso como prova uma Pastoral de 1785⁵. Todavia, a autoridade eclesiástica, correspondendo às intenções da entidade real e depois de consultar a Santa Igreja de Roma, optou por se adaptar à situação com alguma subtilidade, isto é não eliminando os dias festivos mas dando liberdade aos fiéis para trabalhar por ocasião de determinadas festas. Na sua *História do Corpo* Jorge Crespo (1990: 361-362) publica a lista dos 16 dias abrangidos por essa maior flexibilidade da Igreja, os quais não correspondem, como seria de esperar, a nenhuma das celebrações mais importantes, constantes das categorias de 1ª e 2ª ordem. Até ao final do Antigo Regime, o calendário festivo continuou a ocupar cerca de um terço dos dias do ano e a envolver de diferentes formas todas as classes sociais, como se verá nos próximos capítulos.

⁵ *Pastoral, porque V. Eminência ha por bem determinar por Authoridade Apostólica, que em alguns dias Santos possuem os súbditos deste Patriarcado empregar-se nas obras servis, e mecânicas na Forma que assim se declara. Fernando I. Cardeal Patriarca de Lisboa, Lisboa, 1785.*

2. O cerimonial e as suas fontes

A presença oficial do Rei no seu trono ou na tribuna tinha fortes implicações no cerimonial praticado na Patriarcal, nas Capelas Reais ou noutros locais de culto frequentados pela família real. Por seu turno, a intervenção do Patriarca como celebrante ou assistindo apenas à cerimónia motivava igualmente diferentes procedimentos. No *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*, João Baptista de Castro explica esta última distinção em relação ao reinado de D. João V e especifica o significado das chamadas “funções de Capela”, ou seja, os serviços litúrgicos com assistência pública do monarca na Patriarcal:

“Naquelas [funções eclesiásticas] em que elle [o Rei] publicamente assistia, chamadas Capellas Patriarcaes, que juntamente vem a ser funções da Capella Real, se faziam por hum de três modos: ou celebrando o Patriarca, ou assistindo somente, ou não assistindo, e de qualquer modo ocorrendo os dias determinados de Capella, sempre Sua Magestade descia a Ella, usando-se diversas formalidades nas cerimónias conforme os dias” (Castro 1763: 196).

Tendo publicado a sua obra em 1762-63, João Baptista de Castro refere que o rito se mantinha nessa época, dando continuidade à tradição anterior ao Terramoto. Faz de seguida um resumo das principais funções com a presença oficial do Rei (Dia de Reis, Dias das Candeias, Quarta-feira de Cinza, Quinta-feira Santa, Sexta-feira Santa, Corpo de Deus, Dia da Conceição) e do seu cerimonial meticuloso, incluindo o papel desempenhado pelos dignitários eclesiásticos e pelos oficiais da Casa Real. Numa perspectiva puramente institucional, a liturgia da Capela Real e Patriarcal pode ser considerada como mais um ramo da etiqueta cortês como se pode ver pela seguinte descrição a propósito da Missa do dia de Reis:

“Sempre que Sua Magestade desce à Capela é recebido por todas as Jerarquias dos seus Ministros à porta dela; e achando-se presente o Patriarcha, lhe pertence, como Capelão Mor, lançar água benta a todas as Pessoas Reais. (...) Logo que entra na Capella, ou se recolhe della para o Paço, vay fazer oração ao Altar do Sacramento, acompanhando-o sempre a Corte, e todas as Ordens de Prelatura, os Principaes, e ainda o Patriarca. Em dia de Reys celebra a Missa o Deão; e estando este impedido, o Principal seu immediato. O Patriarca só costuma assistir, e neste caso acabado o Evangelho, vay o Subdiácono da Mitra dar a beijar o Texto ao Patriarca, e logo descendo com o livro ao

plano, troca aquelle com outro livro também dos Evangelhos, que immediatamente vay oferecer aberto a El Rey para oscular o Texto, e sucessivamente faz o mesmo aos Srs. Infantes.

Ao Offertório entram na Quadratura o Reposteiro mor, o Guarda-Tapeçaria para lhe dar a almofada Del Rey, e hum moço da Tapeçaria com Ella debaixo do braço. O Esmoler mor seguido de três Moços da Câmara sem espada com as ofertas em pratos, e vasos dourados, e fazendo todos as devidas reverencias, se avizinhão ao throno do Patriarca. Ao mesmo tempo chegão também ao de El Rey o Mordomo mor, o capitão da Guarda Real, e os Camaristas de todas as Pessoas Reais. Então se levanta El Rey, e seguido dos Srs. Infantes desce ao plano, ajoelha ao Altar, reverencia ao Patriarca (o qual para lhe corresponder se levanta, mas torna-se logo a assentar) e ajoelhando sobre a almofada, que já tem posto o Reposteiro mor, recebe do Esmoler mor, que também está de joelhos, os três vasos descubertos, e os offerece ao Patriarca; o que feito se retira ao seu throno, e todos mais fazem o mesmo (...)" (Castro 1763: 196-197).

Depois do Terramoto, quando a família real foi viver para a Ajuda, a Igreja Paroquial daquela freguesia foi adoptada provisoriamente como capela da monarquia, enquanto não se finalizava o templo inserido no complexo da Real Barraca, planificado por Bibiena. Apesar das contingências logísticas, mantiveram-se dentro do possível as mesmas práticas, assistindo o rei publicamente na Igreja com a corte às funções religiosas nos mesmos dias em que o costumava fazer na Patriarcal (Castro 1763: 209). Ao longo da segunda metade do século XVIII, o cerimonial viria a sofrer vários ajustes em questões de pormenor (muitas vezes decorrentes das contingências logísticas levantadas pelas sucessivas mudanças de instalações), mas "a primitiva Patriarcal do fundador" [D. João V], designação que surge com frequência nos cerimoniais mais tardios, continuava a ser o principal padrão de referência.

No que diz respeito à organização dos serviços litúrgicos, no *Additamento ao Codigo da Santa Igreja de Lisboa e Progresso da Capella Real, ate o fim do anno de 1796* Manuel Teixeira de Torres faz a distinção entre as chamadas funções da Capela Patriarcal e da Basílica Patriarcal⁶, enumerando a distribuição das hierarquias eclesiásticas e dos cantores por cada uma delas. Como se viu no Cap. II.2. os cantores profissionais integravam a Capela Patriarcal, juntamente com os Principais, Monsenhores, Mestres de Cerimónias e Clérigos da Capela, e os capelães cantores faziam parte da Basílica Patriarcal, à qual pertenciam também os Cónegos, Beneficiados e

⁶ Segundo o testemunho de Gasparo Mariani (1788:38), no tempo de D. João V o termo funções de Basílica tinha um significado algo diferente. Esta questão foi abordada no Cap. II.2. para o qual se remete.

Clérigos Beneficiados. Evidentemente, as duas estruturas não eram estanques e colaboravam de forma estreita até porque secções em cantochão também faziam parte da Missa e das Horas Canónicas do Officio Divino, mesmo quando estas eram objecto de composições musicais polifónicas ou em *stile concertato*. Por outro lado, quando havia peças a várias vozes nas funções quotidianas de Basílica, estas eram asseguradas por turmas de cantores que alternavam às semanas ⁷, geralmente pertencentes ao Coro dos Portugueses, enquanto que para os serviços mais solenes se fazia uma selecção dos melhores elementos do Coro dos Italianos, conforme consta das *Constituições p^a governo do Coro dos Muzicos da Cappella Real e Patriarchal* (ver ANEXO A.3.).

Convém ter presente que os termos Capela e Basílica são aqui usados no âmbito de uma distinção ritual e hierárquica, não se restringindo ao sentido arquitectónico. Os dois tipos de funções realizavam-se dentro do mesmo templo, ainda que ocupassem espaços diferentes no interior do edificio. Quando João Baptista de Castro (1763: 204) descreve o interior da Patriarcal no sítio da Cotovia, refere que a Quadratura dos Principais fica na Capela Mor e tem “de largo cincoenta palmos, e noventa de comprido”, bem como a existência de duas Capelas fundas no meio da igreja. Segundo o autor, a que ficava “para a parte da Epistola” tinha “quarenta palmos de largo, e noventa e hum de comprido” e servia de “Basílica”. Esta configuração pode ser comprovada numa das plantas sobreviventes.

Depois da Patriarcal ter sido transferida para a Capela Real da Ajuda em 1792, procurou-se que o edificio obedecesse a um plano idêntico, o que motivou algumas obras:

“A Rainha minha Senhora he servida ordenar, em utilidade da Santa Igreja Patriarcal, e comodidade dos seus Ministros, que o Coro da Basílica da mesma Santa igreja satisfaça as suas funções no Coro antigo que fica postergal à Capella-Mor; na mesma forma que no principio se praticou, e com as mesmas excepções de alguns dias e funções: e como para este fim são necessárias algumas obras no referido Coro, e também para se fazer o Coreto dos Muzicos; he a mesma Senhora servida que VV. Exas. mandem passar as ordens

⁷ “Dell’istessa maniera son’obligatti a andare a Cappella nei giorni in cui servizi di Basilica con questo abito che a questi servizi non sono tutti I Musici, ma quelli soltanto, che si trovano di settimana: poichè alcun tempo dopo il terremoto per maggio comodo, a conservato dei Ministri della Chiesa, com regio consentimento, furono divisi I musici in due turme, affine che nelle Funzione di Basilica servizze una turma in una settimana, e l’altra turma in un’altra; e cosi fosse fra musici il riposo ancora, ed il travaglio alterno” (Mariani 1788: 37).

necessárias (...) na forma que o Ben. Jozé Rebelo Seabra tem ajustado com o Arquitecto Manuel Caetano [de Sousa] (...) // Junqueira, 30 Dez. 1790 //Cardeal Patriarca”⁸

Por seu turno, o Mestre de Cerimónias Francisco Braga Lage dá conta, no seu *Diário*, da construção da capela lateral que deveria servir de Basílica, mas lamenta a exiguidade do espaço:

“Na última Capela do lado do Evangelho junto à porta da Igreja he que se rompeo funda para a dita acomodação da Basílica ficando pela semetria dos mais Altares, e por isso muito estreita que foi necessaria porem-se os bancos dos Capelães ao comprido fora de todo o uso do Coro que são atravessados, porem ainda assim para assistir muito ajustada” (Lage 1817: 35v.).

Deste modo, as chamadas funções de Capela teriam lugar no espaço da Capela Mor⁹ e da Quadratura e as funções de Basílica numa das capelas laterais. Ao longo do século XVIII outros espaços no interior dos templos por onde passou a Patriarcal foram também usados para as funções de Basílica. É o caso da Capela de Nossa Senhora da Conceição, como atesta uma lista de 1779 intitulada *Pauta dos Dias em que os officios da Sta. Basilica Patriarchal se costumam celebrar na Capella de N. Sra. da Conceição: para o que se ha de preparar, e ornar a tempo o porteiro o Coro portátil na mesma Capela*¹⁰. O mesmo poderá ter sucedido na Patriarcal do Paço da Ribeira antes de 1755, cuja Capela da Conceição era muito funda, como se pode ver nas plantas publicadas por Maria Teresa Mandroux-França (1995: 93-96). O discurso de António Rodrigues Lage no códice *Altissonância Sacra Restaurada* aponta também nesse sentido: “A corda desta sineta pendia da Torre e vinha parar a sua extremidade da parte de dentro dos Cancellos da Capella da Sacra Família, lugar óptimo para se verem as funções, e ouvir o Coro da Basílica, e estar contígua à Capela Patriarchal, e à vista da porta da Sacristia” (Lage

⁸ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica – Avisos, Cx. 60, 1790.

⁹ As grandes dimensões da Capela Mor, de modo a albergar a extensa corte eclesiástica, constitui outra característica recorrente dos templos por onde passou a Patriarcal, de modo a albergar a sua imensa corte eclesiástica. Francisco Braga Lage dá conta no seu *Diário* da ampliação da Capela Mor da Capela Real da Ajuda poucos meses depois da transferência da Patriarcal: “No dia seguinte 11 de Setembro [de 1792] se começou por ordem de S. Alteza a deitar abaixo a Capela Mor para ser mais ampla em largura e comprimento (...) pelo que se ordenou que até aos Santos não houvesse Capela e somente as festividades da mesma ordem e ainda Estatutos se fizessem na Basílica seguido em tudo como a ordem da Capela havendo Sermoens em todos os dias” (Lage 1817: 45v).

¹⁰ *P-Lant*, Patriarcal - Igreja e Fábrica, Maço 18, nº 431.

1769: 140). Mais complicado é ter uma noção exacta da localização do Coro dos Músicos em todos os edifícios desaparecidos por onde passou a Patriarcal e a Capela Real. Embora os cantores e instrumentistas pudessem actuar no coro alto ou em tribunas, a documentação histórica sugere que era frequente a montagem de coretos ou coros em diferentes pontos da igreja.

A utilização do espaço designado por Capela e por Basílica em função da solenidade celebrada ou de cada uma das suas rubricas surge em numerosas passagens do *Diário* de Braga Lage:

“Finalmente às tres horas e meia do dia 26 de Mayo [de 1792] se acharam todos os Ministros da Patriarchal na Capella da Ajuda e a essa hora se achava Sua Alteza na Tribuna vindo de Queluz que esperou meya hora que se acabassem todas as couzas. As quatro horas principiarão as Vesporas de Capella durando athe as cinco e meya Vesporas Pontificaes. Logo imediatamente se cantarão Completas na Basílica e Matinas e Laudes sem se sahir della se não no fim vindo acabar as oito horas e quase tres quartos a que assitio S. Alteza, e sua Mulher a Sra. D. Carlota que supondo que pello cedo não veyo a Vesporas, e nos dias seguintes não vierão porque tinham festividade dos dias na sua Capella de Queluz” (Lage 1817: 36).

Teixeira de Torres (1796: 145) refere ainda que “na Capella Patriarcal todas as Funções Sagradas se celebrão Pontificalmente pellos Ministros da sua primeira Ordem: excepto as Missas das Domingas, que não tem Vesporas na mesma Capella, as quaes pertencem aos Ministros da seguinte Jerarquia”. Fornece também uma tabela de funções (idem: 146-147) que nos dá uma outra perspectiva em relação ao Quadro do Cap. IV.1. já que distingue claramente as funções da Capela Patriarcal das restantes e remete, implicitamente, a Missa e Ofício dos dias comuns, as Horas Menores e uma boa parte das funções de 4^a e 5^a ordem para a Basílica Patriarcal:

Tabella dos dias em que ha Funções Ecclesiasticas na Capella Patriarcal

Todos os Domingos
Todos os dias Santos
Todas as Festividades de Christo
Todas as Festas de Nossa Senhora
Todos os Anniversarios: excepto o dos Defunctos Ministros da Sacrosanta Basilica Patriarchal
Dias dos Evangelistas
Dia de Cinza
Dia de S. Gregorio
Dia de Sta. Engracia

Dia de Sta. Isabel, Rainha de Portugal
Dia de Sto. Ignacio
Dia de S. Roque
Dia da Tresladação de S. Vicente Martyr
Dia de S. Francisco de Borja
O 3º Dia de Lausperenne do Advento
Dia de São Francisco Xavier

Acontecendo porém alguns dos referidos dias serem transferidos, e de 5ª ou 4ª Ordem, passam as ditas Funções para se fazerem na Sta. Basilica Patriarcal

Tabella
Dos Dias em que o Exmo. Cardeal Patriarca deve celebrar

Dia de S. Vicente Martyr
Quinta feira Sancta
Domingo da Ressurreição
Domingo do Espirito Santo
Dia dos Apóstolos S. Pedro, e S. Paulo
Dia da Transfiguração de Christo
Dia d'Assumpção de Nossa Snra.
Dia da Conceição
Dia de Natal

Além destes assiste Sua Eminência à Capella Patriarcal todos os dias da 1ª, 2ª, e 3ª Ordem, notados a p___ [sic]: crescendo mais os seguintes à

Tabella

Dia de S. Joze
No dia 14 de Mayo o Dezagravo do Ssmo. Sacramento
Dia do Ssmo Coração de Jezus
Dia de Sta. Anna
Dia do Ssmo. Nome de Maria
Dia de S. Francisco de Borja
Os Anniversarios dos Exmos. Cardeas Patriarcas Defunctos
Os Anniversarios dos Augustissimos, e Fidelissimos Snrs. Reys Defunctos

A atribuição das diferentes solenidades ou das suas componentes individuais à Capela e à Basílica estava, no entanto, longe de ser linear, implicando uma distribuição bastante intrincada:

“Celebrando o Exmo. Prelado, a Hora de Terça he na Capella: e em Quinta feira Sancta, he a Hora de Noa. Na mesma Capella só ha Matinas nas Vesporas dos seguintes Dias: Quinta, Sexta, e Sabado Santo, Comemoração dos Fiéis Defunctos, Conceição e Natal. Em todos os dias das sobreditas Funções sagradas sempre há Sermão na Capella Patriarcal excepto aquelles em que celebra Sua Eminência; e os dias em que deve haver Procissão na mesma Santa Igreja. De tarde só há unicamente em Sexta feira Santa o Sermão da Soledade.

Na sacrosanta Basilica Patriarcal todas as Horas Canonicas são cantadas; e sempre ha Missa Conventual, quando na Capella a Missa não corresponde ao Officio do dia. Em o anno de 1796 só tem os Pontificaes seguintes.

Todo o Outavario do Corpo de Deos
Os Dias de Duplex Mayus
Dias dos 4 Doctores Latinos da Igreja
Dia de S. Francisco de Assis
Dia de Sta. Luzia
Algumas Vigilias privilegiadas

Também na mesma Basilica há Matinas Solemnes todas as Vesporas dos dias em que Sua Ema. deve celebrar: excepto Quinta feira Santa, Conceição e Natal” (Torres 1796: 147-148).

A distinção entre funções de Capela e de Basílica viria a ser abolida quando a corte se transferiu para o Brasil, determinação que se pode ler nos *Estatutos da Santa Igreja Cathedral e Capella Real do Rio de Janeiro* publicados em 1811.

As particularidades de cada solenidade da Patriarcal e da Capela Real de Lisboa eram de tal forma complexas e pormenorizadas nos mais ínfimos detalhes que implicavam a supervisão de um amplo conjunto de Mestres de Cerimónias. Durante o período em estudo, o número de Mestres de Cerimónias da Capela assalariados mensalmente era de oito ou nove, enquanto os Mestres de Cerimónias da Basílica oscilaram entre os dois e os seis desde os finais da década de 1760 até à partida da corte em 1807¹¹.

As principais fontes manuscritas que serviram de orientação ao cerimonial da Patriarcal e das capelas da monarquia portuguesa encontram-se hoje dispersas por vários arquivos e bibliotecas, entre as quais a divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal, a Biblioteca da Ajuda, o Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa, o Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa ou o Arquivo Distrital de Braga.

As tentativas de reconstituição das práticas cerimoniais e performativas da segunda metade do século XVIII deverão sempre ter como referência os modelos herdados do tempo da criação da Patriarcal como forma de aferir possíveis traços de

¹¹ Os seus nomes e vencimentos para alguns anos específicos podem ser consultados nas Folhas de Pagamento reproduzidas no ANEXO C.2.

mudança e continuidade. De resto, os padrões romanos das Capelas Papais foram valorizados no reinado de D. Maria I, que investiu bastante na importação de cerimoniais e livros litúrgicos e mandou fazer novas cópias de alguns já existentes em Portugal ¹².

Uma das fontes mais relevantes acerca do cerimonial nos primeiros anos da Patriarcal ¹³ é o *Diário escripto em 1719 o qual se atribui ao Beneficiado Figueira Mestre de Cerimónias da Santa Igreja Patriarchal cujo Diário é o mais antigo que se encontra e que trata do rito desta Santa Igreja que consideramos ser muito necessário, foi agora copiado para instrução prática dos nossos litúrgicos*, um volumoso códice em duas partes que se guarda no Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa numa cópia de 1791. Tratando-se de uma obra muito centrada na liturgia, as menções à música são superficiais, limitando-se à indicação de quais as rubricas atribuídas aos Cantores, às precedências na entoação de determinadas secções do texto litúrgico, à colocação e movimentação dos cantores no templo no decurso dos ritos e em cortejos processionais ou ainda à menção de secções que eram executadas em cantochão, fabordão, contraponto, etc., entre outros aspectos. Surgem breves referências a práticas de execução, por exemplo ao uso do órgão, mas nunca se mencionam compositores ou obras musicais concretas.

Muito mais específico é o *Breve Rezume de tudo o que se canta em cantochão e canto de órgão pelos cantores na Santa Igreja Patriarchal* ¹⁴, manuscrito em depósito na Biblioteca da Ajuda, já abordado no Cap. I.1., cujo conteúdo remonta provavelmente aos

¹² Além de outros exemplos já mencionados, encontra-se entre a documentação do fundo da Patriarcal, na Torre do Tombo, a seguinte notificação: “Passe ordem ao Rev. Beneficiado Francisco Damazo de Almeida, para que tendo Pessoa com muito boa letra, e que escrevera certo, faça copiar a collecção de algumas funções celebradas em Roma, do volume pertencente à Livraria de Sta. Cruz de Coimbra, que existe em seu poder, de que requeria o pagamento, a seu tempo, com cópia tirada; e não conhecendo pessoa capaz de fazer a dita cópia; entregará o dito volume ao Secretário da Repartição da Igreja para se fazer copiar; e este tornar a entregar. Lisboa, 28 de Novembro de 1778” (*P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 18, Doc. nº 19). No documento seguinte (nº 20, Lisboa, 14 de Novembro de 1778), dá-se ordem para passar “o recibo de 13\$050 da cópia do livro com algumas funções celebradas em Roma no Pontificado de Bento XIV”.

¹³ Para uma lista preliminar dos tempos da festa durante o reinado de D. João V, elaborada a partir das notícias da *Gazeta de Lisboa*, ver Lopes e Guinote (1992: 385-386).

¹⁴ *P-La* 49-I-59. Organizado de acordo com as “Festas que se celebrão na Sancta Igreja Patriarchal”, o *Breve Rezume* apresenta o seguinte índice: “Primeyra Dominga do Advento/ Festa da Conceição/ Vigillia da Natividade/ Dia da Natividade/ Ephifania/ Purificação/ Quinquagésima/ Dia de cinza/ Primeyra Dominga da Quadragésima/ Festa de S. Jozeph/ Dominga de Ramos/ Feria Secunda, E Feria Tertia/Feria quarta/ Feria quinta *in cena Domini*/ Feria 6.a in parasceve/ Sabbato Sancto/ Dominga da Resureiçaõ/ Vigillia Pentecostes/ Festa Pentecostes/ Vesperas da Trindade/ Festa da Trindade/ Festa de Corpus Christi/ Dominica Infra octava/ Festevidades de S. Joaõ, S. Pedro, e da Asumpçaõ/ Festa de todos os Sanctos/ Prosiçois que Se fazem no desCurço do anno.”

inícios da década de 1720. Trata-se de um testemunho precioso em relação à prática musical na Patriarcal e um dos raros textos do género que dá exemplos de compositores e obras, um pouco na linha das *Osservazioni per ben regolare il Coro della Cappella Pontificia*, de Andrea Adami¹⁵, uma obra que também terá servido de orientação à prática musical da Patriarcal na primeira metade do século XVIII e da qual se podem encontrar alguns exemplares em arquivos e bibliotecas portuguesas.

A preocupação em adoptar o cerimonial romano, e também de tomar conhecimento de procedimentos semelhantes noutras partes de Itália, no âmbito do canto litúrgico verificou-se nas primeiras décadas de existência da Patriarcal de um forma obsessiva. Nessa época era trocada frequentemente correspondência com eclesiásticos transalpinos no sentido de esclarecer dúvidas¹⁶. Os assuntos em discussão dizem quase sempre respeito ao cantochão e têm a ver com precedências na entoação de determinadas secções dentro da hierarquia eclesiástica e do coro dos Capelães Cantores, com o número de vozes e a sua tessitura usadas em cada versículo ou com o repertório litúrgico mais adequado.

Em relação à segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX, o conjunto de códices, até agora pouco explorado no âmbito dos estudos musicológicos, que se guarda no Arquivo Distrital de Braga, é particularmente importante para a reconstituição do cerimonial da Patriarcal e da Capela Real da Ajuda, destacando-se o *Diário Histórico e Litúrgico das Funções que se tem feito na Real Capela de N. Senhora d'Ajuda depois que existe ahi a Sancta Igreja Patriarchal desde o anno de 1792 athe*

¹⁵ *Osservazioni per ben regolare il Coro della Cappella Pontificia tanto nelle Funzioni ordinarie, che straordinarie Fatte da ANDREA ADAMI da Bolsena Mro. Della medesima Sotto il glorioso Pontificato di PAPA CLEMENTE XI Dedicata ALLA SANTITA SUA L'Anno 1711*. Um dos exemplares desta obra encontra-se na Biblioteca da Ajuda com a cota 22-VIII-23.

¹⁶ Entre esta documentação, constituída por folhas soltas com cópia de cartas ou apontamentos breves, encontram-se os seguintes textos: *Maneira como os coristas hão-de cantar alguns Officios* (P-La, 44-XII-41, nº47); *Dúvidas acerca da maneira de cantar os vários Officios religiosos* (P-La, 44-XII-41, nº88); *Dúvidas, que se desejam resolvidas pelo P. Chorista Araceli acerca da cantoria dos hymnos da reza dos Santos da Ordem Franciscana*, 2 Ag. 1729 (P-La, 44-XII-41, nº114); *Resposta aos quesitos de como devem ser cantados os Officios dos Santos Mártires, por Nicolo Dicci, Mestre de Cerimónias da Basilica Liberiana* (P-La, 44-XII-41, nº 58); *Ordem para se copiarem todos os cânticos que se cantavam na catedral [não diz qual] de Canto Gregoriano* (P-La, 44-XII-41, nº63); *Dúvidas sobre a maneira como se deve cantar o Alleluia*, 24 Maio 1730 (P-La, 44-XII-41, nº83; 44-XII-41, nº 108b, tem fragmento com a palavra Alleluia notado em cantochão); *Algumas dúvidas sobre a maneira de cantar a missa na Catedral de Ancona no Dia do Corpo de Deus* (P-La, 44-XII-41, nº91, nº93); *Resposta acerca das dúvidas da maneira de cantar na Basilica de São Pedro* (P-La, 44-XII-41, nº118).

1816, tantas vezes citado ao longo deste trabalho, por conter várias informações em relação à música polifónica e concertante ¹⁷. Além do *Breve Rezume* esta parece ser a única fonte do género a mencionar peças musicais concretas e os seus compositores, ainda que tal não aconteça de forma sistemática. O carácter pessoal do registo, incorporando algumas opiniões do autor sobre os acontecimentos, vem enriquecer ainda mais o seu conteúdo.

As restantes obras da colecção de Braga e a generalidade dos cerimoniais ou compilações do género existentes noutros arquivos são bastante mais formais e genéricos em questões de performance musical, ainda que o *Cerimonial de uso da Capela Real Patriarcal*, também compilado por Braga Lage, contenha pontuais referências esclarecedoras no domínio da arte dos sons.

No Quadro que se segue apresenta-se uma lista das principais fontes manuscritas relacionadas com o cerimonial da Patriarcal e da Capela Real da Ajuda durante o século XVIII e inícios do século XIX. Algumas memórias sobre a história da Capela Real e da Patriarcal como as várias versões do *Compêndio do Código da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa*, os *Estatutos*, os manuais litúrgicos oficiais do rito romano (importados ou editados por livreiros portugueses) e repertórios de cantochão impressos ¹⁸ são também de útil consulta em relação a esta temática, mas cingimo-nos aqui às fontes que versam directamente a problemática do cerimonial ou que abordam algumas das suas vertentes com considerável profundidade.

¹⁷ Salvo indicação em contrário, a identificação abreviada de *Diário* de Braga Lage que usamos frequentemente nos próximos capítulos diz respeito a esta obra, portadora de numerosas informações preciosas.

¹⁸ As referências bibliográficas e a localização dos manuais litúrgicos e repertórios de cantochão impressos podem encontrar-se no já referido Catálogo realizado por Maria João Albuquerque (2006: 221-285).

Fontes manuscritas relativas ao cerimonial da Patriarcal e da Capela Real da Ajuda

ARQUIVO HISTÓRICO DO PATRIARCADO DE LISBOA	
<i>Diário escripto em 1719 o qual se atribui ao Beneficiado Figueira Mestre de Cerimónias da Santa Igreja Patriarcal cujo Diário é o mais antigo que se encontra e que trata do rito desta Santa Igreja que consideramos ser muito necessário, foi agora copiado para instrução prática dos nossos litúrgicos</i>	<i>P-La, s/cota</i>
BIBLIOTECA DA AJUDA	
<i>Breve resumo de tudo o que se canta em cantochão e canto de órgão na Santa Igreja Patriarcal</i>	<i>P-La, 49-I-59</i>
<i>[Cerimonial do Patriarca de Lisboa, 1736] Estratto d'un foglio, che fu disseminato in Roma in quest'anno 1736; e Risposte, che si danno in Lisbona alli pretesi inconvenienti del cerimoniale, che in esso si arguiscono Foglio: Trattamento ossia Ceremoniale di Monsignore Patriarcha di Lisbona</i>	<i>P-La, 54-IX-3, nº 309, f. 1-24.</i>
<i>Cerimonial usado quando o Cardeal Patriarca vai à Patriarcal celebrar</i>	<i>P-La 54-VIII-29, nº 169</i>
<i>Direcção e apontamentos para os Dias em que o Snr. Cardeal Patriarcha costuma hir a Sta. Ig. Patriarcal celebrar e fazer as assistencias e de quando uza Felabellos, e das Mitaras e Formalios que deve uzar nos ditos dias e quando uza de capa Magna e os Capelaens os Capelos virados com os arminhos para dentro (publicado por Eduardo Brasão 1943: 160-179).</i>	<i>P-La, 51-X-9, nº 169</i>
<i>Directorio para os Cantores Musicos em ocasião da sagração de qualquer igreja, principalmente fazendo-a Sua Eminência</i>	<i>P-La, 49-I-13 (2)</i>
<i>Pasta Viatória de Novembro de 1777 das obrigação dos Beneficiados da Real Capela de Nossa Senhora da Ajuda para uso de S. A. R. o Sr. Infante D. João</i>	<i>P-La, 49-I-13, nº1</i>
<i>Noticia do cerimonial na Patriarcal, dia da Pureza, em que cantou a Missa o Mestre de Cerimónias António Rodrigues 25 Jun. 1781</i>	<i>P-La, 54-XI-38, nº9</i>
<i>Sem título [Refere-se que a Festa do Dezagravo se celebrou em 14 de Maio na Capela da Ajuda, mas não há referências relevantes à música; menção também a um <i>Te Deum</i> em 1783]</i>	<i>P-La, 54-XI-38, nº10</i>
<i>Vésperas capituladas por S. Ema. em dia que não celebra</i>	<i>P-La, 54-XI-38,11</i>
BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL	
<i>António Figueira, Relaçam de algumas funcçoens da primitiva erecçam da Santa Igreja Patriarcal, 1767.</i>	<i>P-Ln, Cód. 11093</i>
ARQUIVO DISTRITAL DE BRAGA	
<i>Discurso Litúrgico e Histórico da Sancta Igreja Patriarcal consta da Origem da Cappela Real, Creação da Sancta Igreja Patriarcal, sua primeira Procissão do Corpo de Deos, série de seus Patriarchas As mais famosas obras eclesiásticas de seu Régio Fundador (...) Feito pello seu Primeiro Mestre de Cerimónias o B. 1º Francisco Jozé Braga Lage. Anno de 1815.</i>	<i>P-BRad, Ms. 695</i>
<i>Relações de várias notas dos ritos e cerimónias executadas tanto em a Capella como em a Basilica Patriarcal desde o dia do Corpo de Deus ano de 1758 em que entrei a excitar o cerimonial da Basilica</i>	<i>P-BRad, Ms. 578</i>
<i>Tratado Cerimonial de huma e outra Capella Papal e Patriarcal que comprehende toda a Quaresma dividido em duas partes... Rescriptas a 1ª e 2ª parte o ano de 1766 pelo Reverendo António Rodrigues Lage e agora novamente escrita pelo Pe. José Pedro Gonçalves Mestre de Cerimónias da Patriarcal, 1777</i>	<i>P-BRad, Ms. 755</i>

<i>Tratado Cerimonial das funções que se fizerão na Basilica da Sancta Igreja Patriarchal com toda a explicação para uso dos que entram de novo, escrita em o mes de Dezembro de 1765 e o anno de 1766 e novamente tresladado pelo Pe. Jozé Pedro Gonçalves Mestre de Cerimónias da Basilica em o anno de 1776 com mais algumas Notas e acrescentamento como se verá adiante em outros anos seguintes</i>	<i>P-BRad, Ms. 765</i>
<i>Diário Histórico e Litúrgico das Funções que se tem feito na Real Capela de N. Senhora d'Ajuda depois que existe ahi a Sancta Igreja Patriarchal desde o anno de 1792 athe 1816. Para lembrança de Francisco Jozé Braga Lage, Beneficiado e Primeiro Mestre de Cerimónias da Real Capela da Sancta Igreja Patriarchal. Tomo Terceiro. Lisboa 1817</i>	<i>P-BRad, Ms. 692</i>
<i>Cerimonial de uzo da Capela Real Patriarcal, para Instrução do Beneficiado Francisco José Braga Lage primeiro mestre de Cerimónias da mesma Santa Igreja de Lisboa, 1817</i>	<i>P-BRad, Ms. 903</i>
ARQUIVO DA SÉ PATRIARCAL DE LISBOA	
<i>Cerimonial – “Rito Semi-Joanino” pelo Mestre de Cerimónias Anastácio Jozé Freire (1783)¹⁹</i>	<i>P-Lf, E 5 - 78</i>
<i>Dias de Pontifical e de assitência do Cerimonial dos Bispos Lv. 2º, Cap. 34.</i>	<i>P-Lf, cota?</i>

A música usada no decurso das funções litúrgicas não tinha verdadeira autonomia. Mais do que uma simples ilustração do culto ou um acompanhamento agradável susceptível de louvar a Deus, enaltecer o poder real ou cativar os fiéis, esta inscrevia-se acima de tudo na lógica do ritual. As suas condições de execução eram ordenadas segundo critérios estabelecidos pela tradição, pelas autoridades eclesiásticas e pela própria monarquia. Muitos destes critérios nunca chegariam a ser fixados por escrito, sendo a sua transmissão oral.

¹⁹ Este Cerimonial manuscrito encontra-se numa Pasta que contém a seguinte documentação: 1. Reconstituição feita por Monsenhor Conego Dr. José Manuel Pereira dos Reis por ocasião dos centenários da fundação e independência de Portugal, em 1940. Trata-se de uma pequena brochura impressa (Viuva Macieira e Filhos, Rua da Madalena, 12, Lisboa) com a reconstituição do Cerimonial de uma “Missa Solene celebrada pelo Patriarca, segundo diário da Capela Patriarcal de 1718”. 2. Imagem, com legenda anexa, da corte Pontifícia em S. Pedro de Roma. 3. Códice com o Cerimonial citado (Vésperas celebradas pelo Exmo. Patriarca; Matinas Solenes em capela capitulando o Exmo. Cardeal Patriarca, Matinas da Conceição e Matinas do Natal; Capella Patriarcal: Missa Solemne celebrada pelo S. Patriarca em dia de Páscoa da Ressurreição; alguém acrescentou a lápis a data de 1783, que vem mencionada no final, e a identificação Anastácio José Freire, Rito Semi-Joanino. Cerimonial muito detalhado mas pouco esclarecedor no que diz respeito à música a não ser por discriminar as secções em cantochão e contraponto ou os momentos de intervenção dos Músicos e dos Capelães Cantores. Em relação à Missa de Páscoa foi acrescentada a seguinte nota: “Toda esta função é de hum Diario antigo em que refere a sua praxe executada logo na Erecção da S. Patriarchal Igreja. O que agora adencionamos, e reduzimos à prática conforme o uzo actual executado em os nossos tempos”.

A maior parte dos cerimoniais setecentistas portugueses estabelece claramente a divisão entre o canto eclesiástico (ou cantochão), correspondente ao conjunto de cantos anotados nos livros litúrgicos aprovados pela igreja, e “música”, também designada por “canto de órgão”, “música figurada” ou “música rítmica” e, portanto, relativa ao repertório polifónico em *stile pieno* ou *concertato*. No primeiro caso, as indicações performativas costumam ser bastante específicas, incluindo também a indicação das secções em que o cantochão assumia as múltiplas fórmulas interpretativas em voga na época, entre as quais o chamado “cantochão figurado” (com ou sem acompanhamento do órgão), o fabordão e, em relação à primeira metade de setecentos, o contraponto improvisado à primeira vista sobre uma linha de cantochão anotada no livro de coro ²⁰. Esta última modalidade teria sido praticada durante o reinado de D. João V por cantores romanos ou treinados em Roma, a avaliar pelas referências que constam do *Breve Rezume*, mas não é claro se prevaleceu na segunda metade do século. Em contrapartida, no que diz respeito ao repertório musical propriamente dito, a maior parte dos cerimoniais limita-se, quando muito, a constatar a sua presença em determinados pontos do ritual, sem entrar em mais detalhes.

Também não se conhece até agora nenhum compêndio ou manual directamente ligado à Capela Real e Patriarcal portuguesa na segunda metade do século XVIII que estabeleça de forma sistemática uma relação directa entre a hierarquia das festas e a quantidade e o género de música utilizada no que diz respeito aos efectivos instrumentais adequados (ou permitidos) em cada situação e em cada tempo litúrgico ²¹. Este tipo de informação pode, por vezes, ser lido nas entrelinhas ou procurar-se em documentos com normas genéricas como Constituições, Sínodos, Encíclicas, decretos da Sagrada Congregação dos Ritos, Pastorais, etc. Em cruzamento com outra documentação, relatos da época e a análise das partituras sobreviventes é possível, contudo, reconstituir essas

²⁰ Acerca da prática do contraponto improvisado em Portugal ver as referências incluídas por João Pedro d’Alvarenga e Rui Cabral (2009: 173) no capítulo “A polifonia na liturgia bracarense (primeira metade do século XVI)”, in *A Catedral de Braga: Arte, Liturgia e Música dos fins do século XI à época tridentina* (coord. Ana Maria Rodrigues e Manuel Pedro Ferreira). Lisboa: Arte das Musas/CESEM.

²¹ Sobre esta questão os *Estatutos da Sancta Igreja Cathedral e Capella do Rio de Janeiro* (1811) são mais explícitos (Cf. Cardoso, 2001: 41-42 e 44) do que os *Estatutos da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa* impressos em 1781.

práticas com um razoável grau de fidelidade para cerimónias concretas do calendário religioso.

A inexistência de um livro de referência com prescrições claras sobre a utilização do repertório polifónico e em estilo concertante (com órgão, baixo contínuo alargado, orquestra ou conjuntos instrumentais de diferentes dimensões) nos serviços litúrgicos acabaria por potenciar uma maior flexibilidade de opções. Os próprios documentos oficiais emitidos pela Santa Sé são relativamente vagos em relação ao uso da música em *stile moderno* e mesmo a encíclica *Annus qui* do Papa Bento XIV (19 de Fevereiro de 1749), o maior texto eclesiástico dedicado à música católica publicado até aquela data, deixa muitas questões em aberto susceptíveis de ser interpretadas segundo as práticas e a tradição local. Deste modo, o perfil dos cerimoniais portugueses corresponde à tendência geral. Ao contrário do cantochão e da polifonia em *stile antico*, o amplo leque de estilos e técnicas musicais que podemos enquadrar na categoria do *stile moderno* no período barroco e pós-Barroco nunca chegaram a ser objecto de livros litúrgicos oficiais ²².

Finalmente, o monarca tinha também o poder de determinar quais as cerimónias que deviam ser “de música” e não apenas cantadas em cantochão e nas suas variantes, conforme se pode verificar através dos Avisos Régios que se transcrevem de seguida:

“Havendo o Santo Padre Pio VI elevado a Rito de Primeira Classe a Festa do Santíssimo Coração de Jesus, na forma que lhe suplicou a Rainha Nossa Senhora, pelo decreto expedido no dia 5 de Agosto do anno de 1778, ordena Sua Majestade que V. Emna. Mande solemnizar, e por a dita Festa na classe das que são de segunda ordem na Santa Igreja Patriarcal: Declarando que as Matinas e Laudes hão de ser de Muzica como se pratica na festa da Transfiguração do Senhor: E que o Principal Deão hade Capitular Primeiras e Segundas Vésperas, e celebrar Missa de Pontifical, a que V. Ema. Háde assistir, e na forma do costume o Exmo. Colégio, e Prelatura.
Deos guarde V. Emna, Paço em 8 de Junho de 1779
Visconde de Vila Nova de Cerveira” ²³

“A Rainha Nossa Senhora he servida ordenar que nas festas de S. Theotonio e S. Pulqueria que são duplices maiores, se cantem em Muzica na Santa Basilica Patriarcal as primeiras e segundas Vesperas e as Missas; na conformidade do que se observa nas mais

²² Acerca desta problemática ver o artigo de Paulo Castagna, “Prescripciones Tridentinas para la utilización del estilo antiguo e del estilo moderno en la musica religiosa católica (1570-1903)”, comunicação apresentada no I Congresso Internacional de Musicologia (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicologia “Carlos Veja”, Oct. 2000”. Disponível em <<http://www.hist.puc.cl/programa/documentos/Castagna.pdf>> Último acesso: 10-12-2009.

²³ *P-Lpa*, Avisos Régios, 1779, s/cota.

Festas do mesmo rito. E que nas Vésperas dos semiduplices, e infra octavas, se toque o órgão ao Hymno e ao Cantico, fora do Advento e da Quaresma, como se pratica nas Laudes. O que Sua Majestade determina participe V. Ema. por Aviso ao Exmo. Principal Decano, para que assim o faça executar.

Lisboa, 22 de Junho de 1782

Francisco Damazo de Almeida”²⁴

“A Rainha Nossa Senhora desejando especializar entre as solenidades da igreja a festa dos gloriosos Príncipes os Apostolos S. Pedro e S. Paulo he servida determinar, que as Matinas da dita Festa sejam para sempre de Muzica, como se observa nos dias do Santíssimo Coração de Jesus e Tranfiguração do Senhor (...)

25 de Junho de 1782”²⁵

O rei ou a rainha não só podiam dar directrizes para que a componente musical de certas festas se tornasse mais sofisticada, como interferiam na orientação estética, atribuindo a criação de obras para as solenidades mais importantes aos compositores da sua preferência. É comum encontrar a expressão “por Ordem Real” ou “por ordem de Sua Alteza” nas partituras de maior envergadura dos principais compositores ao serviço da Capela Real e da Patriarcal, situação que difere da obrigação de compor as peças mais breves, com órgão ou baixo contínuo, para os serviços quotidianos. Sabemos também que D. José, D. Maria I e o futuro D. João VI interferiam directamente nas escolhas de repertório importado.

Como se viu no Cap. II. 2.3. sobre uma estrutura litúrgica e cerimonial assente em pilares comuns ao longo do tempo, a dimensão musical evoluiria durante a segunda metade do século XVIII ao sabor de novos gostos estéticos e das criações dos sucessivos compositores que trabalhavam para a Casa Real e para a Patriarcal, mesmo que em paralelo se mantivesse a interpretação de repertório de autores de referência como Perez e Jommelli e de peças ligadas à escola romana que remontam à época de D. João V. Vários recibos de cópia de música da década de 1790 provam que a música de Giovanni Giorgi, Domenico Scarlatti, Girolamo Bezzi ou Bencini se interpretava em paralelo com partituras de autores da época como António Leal Moreira, Marcos Portugal, António da Silva Gomes e Oliveira, Gioachino Pecorario ou Giuseppe Totti, entre outros²⁶.

²⁴ *P-Lpa*, Avisos Régios, 1782, s/cota.

²⁵ *Idem*.

²⁶ Ver por exemplo, o recibo de Manuel Marques Lagoa de Novembro de 1794 relativo à cópia de música para a Patriarcal. *P-Lant*, Patriarcal – Repartição dos Contos e Cofre, Cx. 151, Mç. 101.

3. A liturgia regular da Missa e do Ofício

A Missa diária e Horas Maiores do Ofício Divino como as Vésperas e as Matinas das principais festas do calendário litúrgico eram componentes essenciais do cerimonial dos monarcas do Antigo Regime. De acordo com as suas devoções pessoais, a família real portuguesa assistia também frequentemente a outras Horas Canónicas e a práticas devocionais, tanto na Patriarcal e nas várias Capelas Reais como noutras igrejas e conventos de Lisboa e arredores. Relatos da época como o *Diário* do Mestre de Cerimónias Francisco Braga Lage²⁷ mostram bem como o Príncipe Regente se deslocava às vezes no mesmo dia até vários templos, chegando a viajar de Queluz para a Ajuda, passando pela Capela da Bemposta ou pela Basílica da Estrela, ou vice-versa, para assistir a serviços religiosos onde a música ocupava um lugar central.

Como se viu no capítulo anterior, mesmo com a presença dos monarcas, essas funções não se faziam sempre com o mesmo grau de solenidade, nem obedeciam a igual tipo de etiqueta. A Missa, as Vésperas, as Matinas e outras celebrações na Capela Real da Ajuda ou na Patriarcal podiam ter a presença formal da corte, sendo os nobres titulares e os embaixadores previamente avisados, ou assumir um carácter menos oficial, limitando-se o acompanhamento aos membros da Casa Real e aos moços fidalgos. No primeiro caso, marcado por grande pompa e designado por vezes na documentação coeva como “assistência em corte”, o rei ficava instalado num trono ricamente adornado na Quadratura ou junto à Capela Mor, enquanto no segundo assistia geralmente na tribuna, também esta objecto de faustosa decoração.

Nas cerimónias que contavam com presença oficial do soberano, a sua chegada era assinalada pelos instrumentistas de sopro e percussão da Banda das Reais Cavalariças, uma prática secular com raízes longínquas nos conjuntos de menestrelis que garantiam a “música alta” nas cortes medievais e renascentistas. Em relação ao reinado de D. João V este hábito encontra-se, por exemplo, registado no *Diário da Capella Patriarcal Olissiponensis* de 1719 a propósito das Vésperas da Assumpção de Nossa Senhora em quatorze de Agosto, mas continuou a ser comum até aos finais do Antigo Regime:

²⁷ P-BRad, Ms. 692.

“Entrarão a Vésperas às quatro horas, e se revestio o Sr. Patriarca demore, uzando de formalio *primi Ordinis*, trouce na cabeça a Mitra precioza, e a auriphrigiada veio na testeira. Na galeria se tocarão os Atabales Reaes debaixo da Tribuna Real, tocava um terno de Charamelas, os quaes eram Muzicos: Debaixo da Tribuna das Criadas, outro terno de trombetas, e atabales dos antiquissimos a que chamão Vaca” (*Diário...* 1719: 156v.).

Da descrição parece emergir uma distinção entre os instrumentistas considerados “Muzicos” e os que tocavam os antigos timbales designados por “vaca” ou “vaquetta”, possivelmente herdados da antiga Charamela Real, mas até agora desconhecem-se fontes que esclareçam se estes últimos tinham um diferente estatuto profissional ou pertenciam a outro departamento, por exemplo à Guarda Real. Os depoimentos de Francisco Braga Lage no seu *Diário* testemunham que este hábito se manteve até ao século XIX, principalmente por ocasião das procissões (alguns outros exemplos são apresentados nos Caps. IV.4. e IV.5.).

Em relação ao Dia de Reis de 1793, Braga Lage refere que a Hora Prima se celebrou às nove e “como S. Alteza vinha assistir em corte se lhe fez trono com duas cadeiras”, sendo a outra, que ficaria vazia, “em veneração da sua mãe molesta, D. Maria I”. O mestre de cerimónias faz uma descrição muito detalhada do ritual da Missa, “que principiou quase às onze horas pellas esperas”, enumerando o lugar das hierarquias eclesiásticas e da nobreza, e toma nota do esplendor dos aspectos decorativos que rodeavam o Príncipe:

“Também vi que se puzerão no pano de veludo do genuflexório duas almofadas iguais do mesmo veludo, huma mais do lado da Epístola para o Patriarca e outra do lado do Evangelho para o Príncipe o que athe aqui a do príncipe era de damasco de ouro: também o seu Throno na Patriarcal e cadeiras nunca foram senão de veludo carmezim e agora veyo o que é de damasco de ouro, athe o pano que poem em o genuflexório, cadeiras, almofadas, postergal e docel...” (Lage 1817: 52v-53).

As cores litúrgicas relacionadas com cada tempo festivo eram também aplicadas ao trono real. Assim, no Dia da Purificação (2 de Fevereiro) do mesmo ano “ordenando S. Alteza descer à função das Candeias a Capella em corte se lhe armou o seu Throno na forma do costume de roxo e por baixo encarnado para se mudar ao tempo da Procissão

que girou pelo largo”²⁸. Uma etiqueta igualmente meticulosa rodeava o Patriarca que era recebido nas principais funções à entrada Basílica com antífona *Ecce Sacerdos* e, por vezes, com o toque do órgão.

A música era um dos pilares essenciais da liturgia barroca de pendor teatral praticada na Patriarcal e na Capelas Reais, em conjunto com a dimensão cenográfica decorrente da decoração da Igreja, das cores dos paramentos (muitos deles bordados a ouro e pedras preciosas), da riqueza das alfaias litúrgicas, dos gestos codificados e quase coreográficos do cerimonial e do brilho da iluminação. Quando o Marquês de Bombelles se deslocou à Patriarcal a 7 de Dezembro de 1786 para ouvir as Matinas da Conceição do “célebre Perez”, não deixa de mencionar o “grande número de velas de cera” que iluminava a igreja que lhe pareceu “muito bela” e o facto dos Principais se vestirem como cardeais (Bombelles 1979, 7-12-1786: 60; NeryVE). Algumas semanas depois, o embaixador francês regressa à Patriarcal, nessa altura sediada na Igreja de São Vicente de Fora, para ouvir as Matinas de Natal, igualmente da autoria de David Perez. A composição do antigo mestre de música de Suas Altezas e Compositor da Real Câmara merece-lhe elogios, mas considera que a cerimónia, no seu todo, fica aquém da pompa dos officios nas paróquias de Paris:

“Les matines de Noël, composées par David Peres, ne sont pas moins estimées que ses autres ouvrages; depuis longtemps on nous avait recommandé de les aller entendre chanter à l'église de São Vicente, devenue l'église patriarcale depuis l'incendie de celle qui était sur la place qui sépare le quartier de Cotovia du Collège des Nobles. Cette église de São Vicente servait ci-devant à des prêtres qu'on a placés dans le fameux monastère de Mafra. La patriarcale est distincte de la cathédrale quoique le patriarche réunisse à cette dignité celles d'archevêque de Lisbonne; sa cathédrale est entre le nouveau quartier de la place du Commerce et l'ancien quartier nommé Alfama, reste difforme de la ville de Lisbonne du temps des Maures. La patriarcale est la chapelle du roi, comme le patriarche est son grand chapelain, dignité qui l'emporte ici sur celle de grand aumônier, celui-ci n'ayant, ainsi, que le porte le titre de sa charge, qu'à distribuer les aumônes du prince. Après avoir passé la soirée chez Mme. Stert, nous avons été avec sa fille, Mme. Walpole, à la patriarcale où nous avons retenu une tribune. Il y a effectivement un grand mérite de composition dans ces matines de Peres. Le service divin se fait avec décence mais n'a pas dans cette première église du royaume de Portugal, à beaucoup près, la pompe imposante des offices de nos paroisses de Paris” (Bombelles 1979, 24-12-1786: 71; NeryVE).

²⁸ (Idem: 57).

David Perez tinha falecido em 1778, mas a sua obra continuou a ser uma referência no repertório interpretado pelas estruturas musicais da monarquia e noutras instituições durante várias décadas, o mesmo sucedendo com as composições de Jommelli, também mencionadas várias vezes pelos viajantes estrangeiros, sobretudo por William Beckford. Quer como convidado oficial, quer por iniciativa própria o Marquês de Bombelles frequentava ainda a Capela Real da Ajuda, onde se encontrava com a nobreza e com outros membros do corpo diplomático. Sendo muito exigente em matéria de etiqueta — são célebres as passagens do seu *Diário* nas quais reclama do inadequado protocolo de que foi alvo quando assistia às serenatas na residência real da Ajuda —, mostra-se em geral satisfeito com a qualidade da música interpretada, embora seja crítico em relação à duração excessiva dos serviços religiosos e à sua dimensão espectacular, que considera pouco adequada a uma verdadeira e contemplativa expressão da fé.

“Tandis que Mme de Bombelles allait encore sous la cape portugaise entendre les matines au couvent de Sta Joana, couvent très favorisé par feu le marquis de Pombal parce que sa soeure en était supérieure, je me suis rendu à la chapelle de l'Ajuda où les marquis de Marialva et de Pombal nous avaient fait garder des places commodes et décentes pour moi est mes officiers de la marine. Nous y avons entendu chanter de superbes motets, terminés para un Miserere d'une belle composition mais ces offices sont d'une longueur vraiment assommante sans que la pitié puisse être satisfaite parce que se sont bien plus des spectacles que l'assemblages des prières adressées par les fidèles dans le temple du Seigneur” (Bombelles 1979, 21-3-1788: 282; NeryVE).

O *Diário* de Francisco Braga Lage regista muitas vezes a duração dos officios litúrgicos, permitindo constatar que as queixas de Bombelles não decorriam apenas do enfado de quem estava habituado a outros modelos cerimoniais e culturais, mas de uma constatação efectiva, já que grande parte das cerimónias se prolongava por várias horas.

Além de acompanhar passo a passo o quotidiano na Capela Real da Ajuda depois desta ter passado a incorporar também a Patriarcal a partir de 1792, o aspecto mais interessante do relato do mestre de cerimónias prende-se com as informações que fornece em relação a práticas de execução no plano vocal e instrumental e também com comparação que faz com as décadas anteriores, sobretudo com o reinado de D. João V. O confronto permanente entre o que era novidade e a referência aos padrões do fundador da Patriarcal permite assim um olhar sobre duas épocas e constatar como uma estrutura

cerimonial aparentemente rígida e compartimentada por rubricas imutáveis em termos do texto e da funcionalidade litúrgica se encontrava em transformação permanente e ia incorporando novos modelos estéticos decorrentes das tendências pós-barrocas que marcaram o desenvolvimento da linguagem musical no decurso de setecentos. Em paralelo com este processo permaneciam também alguns dos procedimentos antigos ou encontravam-se soluções de compromisso. Sem preocupações de exaustividade, apresentam-se de seguida alguns exemplos significativos relativos à interpretação da Missa e do Ofício Divino na Capela Real e Patriarcal da Ajuda no início dos anos 90.

“Véspera de Todos os Santos [1 de Nov. 1792] com S. Ema. mas não vindo S. Alteza” (...) “Sua Eminência levantando-se o Collegio disse *Pater Noster Credo Sancto*, e feito sinal comesaram os Muzicos Vesperas às tres e tres quartos: e porque S. Alteza ordenou que os Responsórios fossem de Muzica conforme o costume desta Capella que nunca o foi donde a primitiva da Capela Patriarcal se ajuntarão ao órgão dous fagotes como se praticava nos maes annos nesta Capella da Ajuda, e *Magnificat* foi cantada hum ramo de cantochão, o outro chamado de fabordão com órgão e fagotes e assim o *Benedictus* e os Responsórios de Música e o maes na forma da Capella Patriarcal, as orações de Vésperas e Laudes as disse Sua Ema (...) acabou-se às seis e quarenta minutos vindo a durar perto de tres horas (...).

Depois se cantou Completas na Basilica que tudo acabou às sete e meia. No dia seguinte havendo o intervallo, a Tertia houve Missa na Basilica e depois de Noa a Missa da Capella a que assistiu Sua Ema. na forma do costume; esta durou com a Absolvição sete quartos porque foi toda de Muzica como as Matinas (...)” (Lage 178 47v-48).

“No dia 3 de Novembro que cahiu ao Sabado se fez o Officio na Basilica havendo um quarto de intervallo isto he Officio Divino e Missa da Oitava e depois de Noa: Houve Capella e Missa cantada por Principal Presbítero em Anniversário dos Cardeais Patriarcas Defunctos cantando-se a primeira Missa de Canto de Capella na forma que se fazia na Capella Patriarcal antiga e somente o *Libera me* de Muzica com a Sequência sem órgão nem instrumento algum; o que na primitiva tudo era de cantochão a que chamam os Italianos de Estante que não he figurado” (idem).

Estes dois pequenos relatos permitem tirar várias conclusões e corroborar algumas tendências já apontadas ou apenas implícitas noutra documentação. A componente musical das cerimónias na “primitiva Capela Patriarcal” era muito mais austera e próxima das prescrições litúrgicas emanadas pela legislação católica pós-tridentina²⁹, à

²⁹ A questão das instruções oficiais sobre o uso da musica na liturgia é uma questão extremamente complexa, que foi dando origem ao longo dos tempos a diversas interpretações. Muitas vezes existe também um desfasamento entre as normas escritas e a prática musical real. Este assunto foi abordado com detalhe por Paulo Castagna na comunicação “Prescripciones tridentinas para la utilizacion del estilo antiguo

semelhança do que sucedia na Capela Papal romana. Como tal, contava com um maior peso do cantochão e das suas variantes interpretativas ³⁰. Depreende-se que Braga Lage usasse como referência comparativa o reinado de D. João V, tendo em conta que este era considerado o período áureo da Patriarcal e a subsequente preocupação em preservar e copiar códices e cerimoniais dessa época, mas desconhece-se até que momento exacto da segunda metade do século XVIII esse modelo foi preservado com o mesmo rigor. De resto, existia uma certa flexibilidade em relação à maneira de cantar determinadas rubricas:

[29 de Dezembro 1792] “Na Basílica hera costume quando as Vesporas eram de Muzica serem igualmente os Hymnos todos, porem se ordenou que fossem metade de Muzica de estante no Coreto, e metade alternadamente de cantochão no Coro da Basílica. Também nas Domingas que desde a primitiva foy o Psalmo *In Exitu Israel*, das segundas Vesporas hum ramo de Muzica outro de cantochão do Coro, se omitio sendo todo de Muzica do Coreto” (Lage 1817: 52).

Resulta também evidente que o soberano, neste caso o Príncipe Regente, determinava muitas vezes quais as cerimónias que deviam ser “de música”, o que contribuía para aumentar a sua duração, e dá-se a entender que existiam práticas próprias da Capela Real da Ajuda no que diz respeito ao uso dos antigos instrumentos responsáveis pelo baixo contínuo, desenvolvidas no período em que a Patriarcal funcionava noutras instalações. Outra constatação, que sendo do conhecimento geral surge aqui expressa de forma particularmente elucidativa, é a da imensa variedade de géneros e fórmulas de execução dentro da mesma cerimónia ou nos sucessivos serviços litúrgicos ao longo do dia. Assim, encontramos Responsórios “de Música”, com “órgão e dois fagotes”; a alternância entre versículos em cantochão e fabordão (também acompanhados por órgão e fagotes ³¹) no Magnificat e no Benedictus; Missa de “Canto de Capella na forma que se fazia na Capella Patriarcal”; e a Sequência “sem órgão nem

y del estilo moderno en la musica religiosa católica (1570-1902)”, apresentada no I Congreso Internacional de Musicologia “Carlos Veja”, Outubro de 2000). O texto encontra-se disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/programa/documentos/Castagna.pdf>> Último acesso: 12-12-2009.

³⁰ Para uma enunciação genérica das diferentes práticas de execução e desenvolvimentos cantochão, incluindo a sua harmonização, as técnicas de fabordão, o acompanhamento ao órgão e outros recursos ver Pedrosa Cardoso (1993), Nery (1995: 18-26) e Fernandes (1997/98: 59-94), mas o assunto continua a carecer de um estudo detalhado.

³¹ O fagote ou o serpentão eram também utilizados na Capela Real francesa para acompanhar o cantochão (Maral 2002:168).

instrumento algum”, entre outras situações. Tratando-se neste último caso de um serviço em memória dos Cardeais Patriarcas Defuntos é possível que esta opção tenha reminiscências de uma antiga prescrição que restringia o uso do órgão no Advento, na Semana Santa e nos Ofícios de Defuntos (Cf. Castagna 2000: 8). Em relação ao tempo de D. João V, fontes como o *Breve Rezume de tudo o que se canta em cantochão e canto de órgão* pelos cantores na Santa Igreja Patriarchal fazem referência a essa directriz ³².

No que diz respeito ao uso dos fagotes (e também de violoncelos e do contrabaixo), este não se limitava nesta época à realização do baixo contínuo como poderia parecer à primeira vista. Existe um substancial conjunto de repertório dos finais do século XVIII e inícios do século XIX em que estes instrumentos, muito requisitados para vários serviços litúrgicos das Capelas Reais portuguesas, tinham a seu cargo partes “obligate” ou concertantes bastante elaboradas, conforme se pode ver nas partituras de compositores como António Leal Moreira, João Cordeiro da Silva, António da Silva Gomes e Oliveira, José do Espírito Santo e Oliveira, Antonio Puzzi ou Marcos Portugal, entre outros ³³. Os violoncelos e/ou os fagotes dialogam entre si e com as vozes, criando uma imagem tímbrica muito própria e emancipando-se da antiga função do baixo contínuo, confinada ao suporte harmónico e ao reforço da linha melódica.

³² Por exemplo em relação às Vésperas do Sábado, antes do primeiro domingo do Advento diz-se: (...) “Entoando o Levantamento do pymeiro Psalmo em 6º tom; os mais Cantores o continuão em Canto figurado sem órgão, porquanto neste tempo o não há” (f. 1). Mais à frente acrescenta-se: “Todas as mais Festividades que vem neste tempo do Advento em que se celebra Pontifical se costuma cantar tudo de Canto figurado por rezao de não haver Órgão” (f. 12).

³³ Existem, por exemplo, várias obras de António Leal Moreira com estas características no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa e na Biblioteca da Ajuda. É o caso do *Magnificat a 4 Concertato com acompanhamento de Órgão, Violoncelos, Fagotes, Timbales e Contrabaixo* (P-Lf, 145/5/C2); dos *Responsórios para a Festa de Santo António* (P-Lf, 145/27/C3), do *Beatus vir a 4 Concertato com acompanhamento de Órgão, Violoncelos, Fagotes, Timbales e Contrabaixo* (P-Lf, 145 / 38 / C4), do *Confitebor tibi Domini a 4 Concertato com acompanhamento de Órgão, Violoncellos, Fagottes, Timbales, Contrabaixo* (P-Lf, 145 / 41 / C4), ou do *In exitu Israel a 4 Concertato com acompanhamento de Órgão, Violoncelos, Fagotes, Timbales e Contrabaixo* (P-La, 47-VIII-34, 38 a 55). Outro exemplo é a *Missa a quatro voci con violoncelli, fagotti, basso ed organo Del Sig. Antonio Puzzi nel anno 1793* (P-Lf, 178/7/D5), bem como o *Te Deum a 4 concertato com violoncelos, fagotes e baixo* (P-Lf, 178/7/D5). Na Biblioteca Nacional de Portugal guardam-se os *Responsorios que se cantão em 5a f.ra Sancta: Com accompanham.to d'Orgão, Violoncello, Fagotes obrigados Trompas e Basso Do Snr. P.e Ignacio Antonio Ferreira Lima* (P-Ln, MM 94//1) e um volume intitulado *Responsorios a quatro Com Fagottes e Violonchellos e Órgão: Para a Festividade de Sto Antonio P.ro Nocturno do Snr. Jozé do Espirito Santo* (1809), que contém também peças de Marcos Portugal e António Leal Moreira [disponível na BNP digital em <http://purl.pt/825>], mas existem várias outras obras que usam este modelo de instrumentação. Um importante trabalho futuro seria um levantamento mais exaustivo desse repertório e a sua análise e edição das obras musicalmente mais relevantes.

Não se trata apenas de exemplos esporádicos, mas de um repertório característico da Capela Real e Patriarcal nesta época, que viria a transitar para a Capela Real do Rio de Janeiro depois da transferência da corte para o Brasil e do qual se conhecem apenas exemplos pontuais a nível europeu.

Como foi apontado no Cap. I.1.7., este tipo de efectivos era também comum na Capela Real de Queluz na mesma época e na maioria das vezes tinha como intérpretes o mesmo grupo de instrumentistas. Depois do incêndio na Real Barraca em 1794 a família real passou a usar cada vez mais o Palácio de Queluz, o que leva Braga Lage (1817: 95) a comentar que a Corte ia pouco às funções na Patriarcal ³⁴.

Os músicos que interpretavam este tipo de obras pertenciam à Orquestra da Real Câmara, sendo recorrentes nas convocatórias e listas de despesas com deslocações os nomes dos fagotistas Nicolao Heredia, Paulo de Torres ou Francisco Sabater, dos violoncelistas João Baptista André Avondano, Fernando Biancardi ou Saverio Pietragrua (mais esporadicamente André Avelino Monteiro) e do contrabaixista Miguel Jordão ³⁵.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3112

1779	
<i>Aluguéis de seges para os Offícios da Semana Santa[na Capela da Ajuda]</i>	
1 sege para o cantor Filippe Viotti [baixo, Patriarcal], dous dias e meyo	4\$000
1 dita para dous Fagotes, trez meyos dias	2\$400
1 dita para o rabecam Miguel Jordam	2\$400
1 dita para dous rabecoens piquenos, hua tarde	\$800
Total: 9\$600	
(...)	
Aos dous violoncelos que vieram à Ajuda Sexta-feira de Paixam (João Baptista André e Fernando Biancardi)	12\$800

³⁴ “Quiseram fazer função das Candeas em Queluz, também fizerão as 40 Horas e Cinza hindo principal, Muzicos e Monsenhor, hum Mestre de Cerimónias da Capela lá residente e um mestre de Cerimónias da Basílica. Iguamente as Domingas da Quaresma foram de Monsenhor Mitrado e somente S. José Anunciação e Instituição do Sacramento e Semana Santa de Principal e a Páscoa também” (Lage 1817: 96).

³⁵ Alguns outros exemplos são apresentados no Cap. I.1.7.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3132

Abril de 1784

Alugueres de Seges para os Fagotes e Rabecoens que vieram aos Officios da Semana Santa

Nicolao Heredia	4ª, 5ª e 6ª fr. De tarde	2400
Joze Francisco Sabater ³⁶	[idem]	
Miguel Jordam	4ª, 5ª e 6ª fr. De tarde	2400
Biencardi	Só na 6ª de tarde	800
João Baptista André	[idem]	

Aos dittos Fernando Biencardi, e João Baptista André, a titullo de Amendoas, pelo trabalho da ditto Tarde 12800

Total = 18400

Nota: os dous Fagottes e Rabecão grande recebem 12\$800 cada hum por mão do Beneficiado Jozé Rebello.

P-Lant, Casa Real, Cx.3165

Alugueres de Seges n°2 (1792)

Huma dita para a tarde do 1º de Novembro do prezente Anno, em a qual forão para Queluz, Nicolao Heredia, e Paulo de Torres, para tocarem nas Matinas de Defunctos - \$800.

Huma ditto, em que os mesmo foram no dia 2 a Queluz, para tocarem à Missa, e esta se paga todo o dia por chegarem a Caza pelas trez horas da tarde -1\$600

Huma ditto, para a tarde do dia 1º do Corrente e da manhã, do dia 2, em que forão tocar às Matinas, e Missa de Defunctos à Sta. Igreja Patriarchal, os dous Fagotes, João Baptista Weltin, e Felipe Jozé Knerler - 1\$600.

Ao fagote que foy de fora, para tocar com o Weltin em os dias assima, na Santa Igreja Patriarchal - 6\$400.

Total: 10\$400

Nossa Senhora da Ajuda 8 de Novembro de 1792

P-Lant, Casa Real, Cx. 3167

Sua Magestade he Servida que os Muzicos Instrumentistas abaixo declarados, se achem Domingo, em que se contam 9 do corrente, pelas oito horas da manha, em a Santa Igreja Patriarchal, a Ajuda, para tocarem à Missa que se ha de cantar neste mesmo dia; para o que lhe hirão seges na forma do costume
Nossa Senhora da Ajuda em 7 de Junho de 1793

Fernando Biencardi 1\$600
Saverio Pietragua

Paulo de Torres 1\$600
3\$200

³⁶ A 28 de Julho de 1784, o fagotista José Francisco Sabater recebeu 38\$400 de ajuda de custo para pagamento de um fagote construído por Jacob August Fritsche que mandou vir de Dresden para "tocar no serviço de Sua Majestade" (P-Lant, Casa Real, Cx. 3133).

Sua Magestade he Servida que os Muzicos Instrumentistas abaixo declarados, se achem 6^a fr^a, em que se contam 21 do corrente, pelas trez horas da tarde, em a Santa Igreja Patriarchal, em Ajuda, para ensayo de de huma Missa; como tambem a mesma Senhora he Servida, que se achem Domingo, em que se contam 23 do corrente, pelas trez horas da tarde, em a Real Capella de Queluz, e na 2^a fr^a imediata, na mesma Real Capella pelas oito horas da manha; para o que lhe hirão seges na forma do costume
Paço em 20 de Junho de 1793

Fernando Biencardi	3\$200
João Baptista André	
Miguel Jordão	3\$200
Paulo de Torres	3\$200
Nicolao Heredia	
[Total:]	9\$600

O conjunto instrumental formado por órgão, fagotes e rabeções é recorrente num grande número de funções, geralmente de 2^a e 3^a ordem. Segundo Braga Lage (1817: 51v.-52v.) surge, por exemplo, na Missa e nas Matinas da véspera do Natal de 1792, “as quaes foram cantadas como a Missa e segundas Vesperas pellos Muzicos da Capella com Órgão, fagotte e rabeção grande”; no Dia da Circuncisão de 1793, celebrado por um Principal Primário e “assitindo S.A.A. na Tribuna e (...) cantadose a Muzica com instrumentos de fagotte e rabeção grande”; ou nas Vésperas do Dia de Reis: “veyo S. Ema. assistir e capitular conforme o costume as quaes se cantarão a toque de órgão, fagotes e rabeções e piquenos e um grande e assim as Mattinas³⁷, Missa e segundas Vesperas”.

Em relação à Quarta-feira de Trevas, o mestre de cerimónias volta a comparar o desenrolar deste officio às antigas práticas da Patriarcal, fazendo notar que a componente da música polifónica e concertante, novamente com “órgão, rabeções e fagotes”, passa a

³⁷ Nalguns casos, as Matinas poderiam ser cantadas na Véspera da festa respectiva conforme se pode ver pela *Cópia do Avizo remetido ao Colégio pello Emo. e Rvmo. Sr. Cardeal Patriarcha D. José de Mendonça* citada por Braga Lage: (...)“Enquanto as Matinas que na Basílica costumão ser de Muzica, não inconveniente nenhum cantarem-se no próprio Dia ou na Vespóra. He a mesma Senhora servida que de hoje por diante se cantem depois de Completa... (...) excepto as Matinas da Páscoa da Ressurreição que seriam no próprio dia, e as mais que athe agora se cantavam ao princípio da noite ficarão no mesmo estado” (...) 18 de Julho de 1792 (Lage 1817: 42).

dominar em rubricas que antes eram simplesmente cantadas em cantochão como é o caso da primeira Lamentação e dos Responsórios das Matinas³⁸:

[Março de 1793] “Na Quarta-feira de Trevas depois de Completa se cantarão as Matinas na Capella presente S. Ema. e SS. Altezas na Tribuna, estando a Capela armada de roxo e a Muzica não somente cantarão a primeira Lamentação mas os Responsórios / que na Patriarcal eram de cantoxão desde a primitiva, e Benedictus da mesma forma de canto de Psalmo / e o Benedictus de fabordão como lhe chamão antigamente, e o Miserere de Muzica toda ela acompanhada de órgão e rabcões e fagotes principiando-se às quatro e vinte minutos e acabando-se as sete e meya. Nesta tarde preparou-se a casa antecedente à Câmara dos paramentos para o lava pés de S. Eminencia como he costume todos os annos. Sua alteza também fez o seu na sala do Docel” (Lage 1817: 65).

No ano seguinte comprovamos uma certa continuidade nos conjuntos instrumentais. Por exemplo na véspera de Todos os Santos de 1793, os Responsórios voltaram a ser “de Muzica com rabcões pequenos e grandes” e o *Magnificat* em fabordão. A 3 de Novembro a Missa do Aniversário dos Patriarcas é de novo executada em “canto de capella na forma da Patriarcal antiga”. Também em relação às Vésperas e Matinas da Conceição, Braga Lage diz que se realizaram como “he costume” (idem: 78v.-80).

Em 1794 o mestre de cerimónias regista uma variante: “nas Matinas [de Defunctos] os Responsórios [foram] de Muzica e Instrumentos de vento e Rabcões e duraram duas horas e três quartos” (idem: 91), o que remete para um outro modelo de instrumentação que também se tornaria típico a partir desta época: a combinação das cordas graves com instrumentos de sopro, prescindindo das violas e violinos ou apenas destes últimos.

Entre as obras com estas características, encontra-se, por exemplo, a Missa interpretada em Queluz no Dia de São João de 1800, com duas flautas, dois oboés, dois fagotes, duas trompas, dois clarins, dois violoncelos, contrabaixo e timbales³⁹. Este tipo de instrumentação surge também nalguns *Te Deum*, sobretudo nos que serviam para anunciar o nascimento de um novo Infante. Este tipo de peça diferia do *Te Deum*

³⁸ No *Cerimonial de uzo da Capela Real Patriarcal para Instrução do Beneficiado Francisco José Braga Lage primeiro Mestre de Cerimónias da mesma Santa Igreja de Lisboa*, 1817 (P-BRad, Ms. 903, p. 50), fonte complementar ao *Diário.. da Capela Patriarcal da Ajuda*, especifica-se que “a 1ª Lamentação he com órgão e vozes de todo o coro, o que não he a segunda e 3ª que he a solo sem órgão. No 2º e 3º Nocturno se pratica o mesmo excepto as lições que são de cantochão a solo”.

³⁹ P-Lant, Casa Real, Cx. 3184.

interpretado posteriormente nos baptizados reais, que tinham orquestra completa, ou do modelo do *Te Deum* de acção de graças do Dia de São Silvestre, com dupla orquestra e duplo coro. Surge ainda no *Te Deum* da aclamação da D. Maria I, composto por David Perez ⁴⁰ — estes últimos casos serão desenvolvidos no Cap. IV.5., dedicado à efemérides da corte — e nalgumas Missas e Salmos de compositores como João Cordeiro da Silva ou Marcos Portugal ⁴¹.

No repertório desta época, encontram-se ainda orquestrações que prescindem dos violinos, mas incluem violetas, como o conjunto de obras compostas para a Semana Santa por José Joaquim dos Santos, ou peças mais tardias como as Matinas de Natal escritas em 1811 por Marcos Portugal para a Capela Real do Rio de Janeiro e a Missa Pastoral, de José Maurício Nunes Garcia, destinada à mesma cerimónia, claramente herdeiras das práticas da Capela Real e Patriarcal de Lisboa.

Na Patriarcal e nas Capelas Reais da Ajuda e Queluz, o uso da orquestra completa parece ter-se verificado sobretudo em celebrações especiais, por exemplo nas Missas de aniversários e dias onomásticos dos membros da família real, baptizados, casamentos ou outras comemorações oficiais, e em cerimónias muito específicas como por exemplo o Dia de São Silvestre, na interpretação do *Te Deum*. Mesmo em festas tão importantes como a Conceição e o Natal, surge várias vezes o conjunto formado por dois fagotes, dois violoncelos, contrabaixo e órgão e não a orquestra integral.

Entre as datas que contemplavam a interpretação de Missas com orquestra completa encontram-se os dias de São João, São Pedro e Santa Bárbara. Caldeira Pires (1924: 83-84) transcreve algumas listas de instrumentistas e cantores participantes nesta cerimónia em 1778, elencando 20 elementos: nove violinos, duas violas, dois violoncelos, dois contrabaixos, dois oboés, fagote e dois clarins (ou duas trompas). Nos anos 90 encontramos alguma continuidade nos efectivos e na distribuição dos naipes:

⁴⁰ P-Lf 165/82/D2.

⁴¹ É por exemplo o caso da *Messa a 5 Voci, Due Soprani, Alto, Tenore, e Basso. Con Oboé, Flauti, Violoncelli, Corni, Trombe, Fagotti, Timpani, e Basso* (1793), de João Cordeiro da Silva (P-Lf 206/6/E1) ou da Missa Mi b M, V3 (01.11), e do *Miserere* Mi b M, V2 (02.29) de Marcos Portugal. A numeração corresponde ao *Catálogo da Obra Religiosa de Marcos Portugal* realizado por António Jorge Marques (2009). Nos dois últimos casos é prescrito o uso do órgão e no caso do *Miserere* também são utilizadas as vln I e II. Estas duas versões pertencem já ao período brasileiro do compositor (1814 e 1813).

Dia de Santa Bárbara em Queluz

1794	21 instrumentos: 6 vl, 2 vla, 2 vlc, cb, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno	<i>P-Lant, Casa Real,</i> Cx. 3171
1796	20 instrumentos: 6 vl, 2 vla, vlc, cb, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno	<i>P-Lant, Casa Real,</i> Cx. 3175
1798	24 instrumentos: 8 vl, 2 vla, 2 vlc, 2 cb, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno	<i>P-Lant, Casa Real,</i> Cx. 3179
1800	21 instrumentos: 8 vl, vla, vlc, cb, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno	<i>P-Lant, Casa Real,</i> Cx. 3186

Em linhas gerais podemos identificar no repertório usado na Patriarcal e nas Capelas Reais as seguintes tendências:

- a) Música “a cappella” em *stile antico*, com ou sem acompanhamento de órgão;
- b) Repertório para coro, solistas e baixo contínuo (geralmente a 4 vozes, mas também a 5, 6 ou 8, com vozes solistas concertantes ou árias independentes). O mais numeroso, correspondendo ao quotidiano das Capelas Reais e da Patriarcal mas também a algumas rubricas incluídas nas festas de maior solenidade;
- c) Música para “órgão, fagotes e rabeções” (normalmente dois violoncelos ou dois violoncelos e contrabaixo), correspondendo à emancipação dos instrumentos do que passavam a ter partes obrigadas ou concertantes relativamente elaboradas (Ofício de Defuntos, algumas cerimónias da Semana Santa; Vésperas, Matinas e Missas de outras festas litúrgicas, normalmente de 2ª e 3ª ordem);
- d) Obras vocais com violetas concertantes e outras orquestrações sem violinos (Música da Semana Santa e Ofício de Defuntos, com destaque para as obras de José Joaquim dos Santos, mas também de carácter pastoral como sucede nas 03.16, V1 Matinas de Natal e nas 03.15 Matinas de Sexta Feira Santa Si b M, V2, (1813), de Marcos Portugal;

e) Sopros e cordas graves: “Rabecões e instrumentos de vento” (*Te Deum* “de corte” usado nas aclamações ou para anunciar nascimentos reais; Missas associadas a esse tipo de cerimónias, etc.)⁴²;

f) Orquestra completa (Festas litúrgicas de 1ª classe e algumas outras datas importantes, normalmente coincidentes com dias de Gala na Corte ou efemérides da família real; funções fora da Real Capela Patriarcal em igrejas e conventos com patrocínio real, etc.)

g) Duplo Coro e Dupla Orquestra (Grande *Te Deum* do Dia de São Silvestre – 31 Dez.)

Encontrando-se geralmente associado à representação do poder em actos públicos da corte, cerimónias ocasionais e efemérides da família real, o tipo de repertório abordado nos pontos e) a g) será tratado com mais detalhe no Cap. IV.1.5. Pela sua especificidade e aparente originalidade no contexto europeu, o género de repertório incluído ponto c), usado nas principais solenidades da liturgia regular da Patriarcal na Ajuda e na Capela Real de Queluz justifica uma reflexão específica que se faz em seguida.

3.1. Música para vozes, “fagotes, rabecões e órgão”, uma especificidade da Capela Real portuguesa

Não obstante a presença das diferentes modalidades atrás descritas em termos de efectivos instrumentais, a maior parte do repertório das Capelas Reais e da Patriarcal era destinado a vozes e baixo contínuo na sequência da tradição romana da Capela Pontifícia adoptada por D. João V — o *Breve Rezume de tudo o que se canta em cantochão e canto de órgão pelos cantores na Santa Igreja Patriarcal* é bem ilustrativo a esse respeito. A imensa quantidade de partituras sobreviventes com essas características constitui um testemunho irrefutável desta tendência. Se pensarmos, por exemplo, na produção de Giovanni Giorgi, o compositor que escreveu de forma mais sistemática para a Patriarcal e

⁴² Mais tarde surge também noutras obras como as Matinas da Epifania Dó M, V2 (03.07), de Marcos Portugal (a versão é de 1812).

para a Capela Real em meados do século XVIII, verificamos que, num conjunto que ascende quase às duas centenas de peças diferentes (actualmente em depósito no Arquivo da Sé de Lisboa), nenhuma tem instrumentos além do órgão. Estas obras distribuem-se praticamente por todos os géneros de música religiosa e foram escritas em função do calendário litúrgico, Além do carácter da música e da textura vocal (normalmente a 4 ou 8 vozes em *stile pieno* ou *concertato*, mas existindo também algumas peças com árias independentes), os diferentes graus de solenidade eram marcados pela duração que Giorgi anotava por vezes nas partituras ⁴³. Mesmo nos finais do século XVIII, compositores que escreveram com alguma regularidade para a Patriarcal como é o caso de Marcos Portugal criam para esta instituição obras para vozes solistas, coro e baixo contínuo, ou então, com o suporte instrumental composto por dois fagotes, dois violoncelos, contrabaixo e órgão (Marques 2009: 92-93; 287) ⁴⁴.

O facto de o repertório habitual da Capela Real e da Patriarcal não fazer uso da orquestra, pelo menos em teoria, surge também evidenciado noutra documentação, por exemplo no contrato estabelecido com Niccolò Jommelli em 1769, que previa que o compositor enviase cada ano para a corte portuguesa uma ópera séria e outra cómica e

⁴³ A anotação da duração surge sobretudo nos autógrafos dos finais da década de 1750 e inícios da década de 1760. Eis alguns exemplos: *n° 20 frà li salmi lunghi / cor ripieni à vocè sola / Beatus vir. Canto solo con ripieni / Salmo lungo di durata 10 minuti in circa / Ad' uso della Reale Capla. di S. Mtà. Fedelissima / Part. Orgle di D. Giovanni Giorgi / In Genova l'anno 1760 (P-Lf, 84/180/B5); Confitebor a 4 voci concto. Di mediocre durata / Ad'uso della Sacrosta. Bas.ca Patrle / e Capla Reale di S. Mtà. Fedelissima / Orgle di D. Giovanni Giorgi. In Genova /1759 (P-Lf, 84/183/B5); ou ainda *n° 2 Confitebor Alto Solo con ripieni à 4 / Salmo lungo per Le feste Solenni, che durerà dieci minuti circa / Ad'uso della Reale Capla di S. Mtà. Fedelissima. / Parta. Orgle di D. Giovanni Giorgi. In Genova l'anno 1759 / Avvertimento: Il compasso, ò sia la battuta regola la durata/ certa nelle composizione e null'altro: / Questo Salmo, è della misura arregnatami, / più volte dà me incontra con la mestra del mio Orologio. / Se poi durerà pocco più o meno, sarà causa la Bat.* (P-Lf, 84/185/B5).*

⁴⁴ A lista de obras de Marcos Portugal com fagotes, violoncelos e contrabaixo é fornecida por António Jorge Marques (2009: 281), correspondendo a numeração às entradas do monumental catálogo da música religiosa do compositor realizado por este musicólogo. “Com as datas limite 1788 (1789) e 1813 essas obras são: 01.08 Missa Mi b M, V1 (Real Capela de Queluz); 02.10 *De profundis* Mi b M, V1 (Real Capela de Queluz); 02.13 *Dixit Dominus* Dó M, V3, (Real Capela do RJ); 02.14 *Dixit Dominus* Ré M, V1; 02.16 *In exitu Israel* Ré M, V1, (Real Capela de Queluz); 02.23 *Laudate pueri* Lá M, V3, (Real Capela do RJ); 02.26 *Magnificat* Fá M, V2, (Real Capela do RJ); 02.28 *Memento Domine David* Dó M, V1, (Real Capela de Queluz); 02.32 *Vésperas* de N. Senhora Ré M, V1, (Real Capela de Queluz); 02.35 *Vésperas* do Natal Dó M, V1, (Real Capela do RJ); 03.01 *Amavit eum Dominus* Si b M, Iste est Dó M, *In medio ecclesiae* Mi b M, V1, (Patriarcal); 05.09 *Lauda sion* Lá M, V2, (Real Capela do RJ); 05.18 *Veni Sancte Spiritus* Si b M, V2, (Real Capela do RJ); 05.19 *Victimae paschali* Dó M, V2, (Real Capela do RJ)”.

“qualche composizione senza stromenti per la Capella Reale”⁴⁵. Numa outra carta (com data de 10 de Julho de 1769), o director dos teatros reais escreve que “vuol Sua Maestà Fedelissima che Vossa Signoria si meta a lavorare per la Cappella in musica senza strumenti”⁴⁶ Foram encomendadas algumas obras religiosas com orquestra a Jommelli com directrizes muito precisas, mas nesse caso destinavam-se claramente a ocasiões especiais (“una festa distinta”)⁴⁷. Já na década de 1780, na sequência da solicitação de algumas cópias de Missas de David Perez por um “cavalheiro romano”, o director dos teatros reais João Pinto da Silva escreve o seguinte ao embaixador em Roma, D. Diogo de Noronha:

“Todas as Missas que o Mestre Perez fez com Instrumentos são bastante grandes, e como taes contrarias à condição que lhe pertende esse Cavalheiro Romano, de que façam pouca despeza; e as últimas que o dito Mestre compoz, e ainda depois de sego, são sem instrumentos por serem feitas para a Real Capela de N. Sra. da Ajuda (...) // Caldas da Rainha, 16 de Setembro de 1782, João António Pinto da Silva”⁴⁸

Nesta perspectiva, o surgimento de obras para a Capela Real da Ajuda (e depois para a Patriarcal e para Queluz) em que os instrumentos que tradicionalmente realizavam o baixo contínuo começam a apresentar uma escrita cada vez mais independente e desenvolvida parece estar ligada numa primeira etapa com a evolução natural da linguagem musical que se afastava cada vez mais dos padrões e estruturas do barroco. O facto de as obras estarem confinadas a um efectivo característico da época anterior não impedia que o estilo e as técnicas de composição se transformassem.

Mas outros factores terão também pesado neste processo. A partir da década de 1770, o uso de fagotes e instrumentos de cordas de tessitura grave (normalmente dois violoncelos e contrabaixo) no repertório da Semana Santa e do Ofício do Dia dos Fiéis

⁴⁵ Carta com data de 13 de Junho de 1769 para o director dos teatros reais, João Diogo Botelho, citada por Marita McClymonds (1980: 453).

⁴⁶ *P-Lant*, Casa Real, Livro 2996/MF 6492 P

⁴⁷ Por exemplo na de carta 27-6-1768 João Diogo Botelho encomenda uma nova Missa para ser acompanhada por cordas e sopros, precedida por uma Sinfonia com dois Allegros e um Andante no meio. Nesta Missa teria que haver um Trio para o baixo Taddeo Puzzi e um solo de soprano para Carlo Reina que tinha acabado de chegar de Itália. Segundo Marita McClymonds (1980: pp.152, 156-7, 579-584) trata-se da *Messa concertata con ripieni a 4 voci e stromenti obbligati del Nicolo Jommelli*, que se guarda na Biblioteca da Ajuda (*P-La* 48-III-47).

⁴⁸ *P-Lant*, Casa Real, Lv. 2989, p. 89v-90.

Defuntos era recorrente na Capela Real da Ajuda, conforme se pode ver pelas gratificações aos fagotistas convocados para estas ocasiões ⁴⁹. Há dois aspectos principais que poderão ter interferido nessa tradição numa fase inicial: por um lado, os fagotes seriam usados para reforçar a linha do baixo nas rubricas em que o órgão não era aconselhado, ou seja, no tempo da Semana Santa e no Ofício do Dia dos Fiéis Defuntos; por outro, a escolha das sonoridades graves teria relação com uma dimensão retórica que se liga ao ambiente sombrio e à tristeza inerente à dimensão fúnebre destas datas. Esta atmosfera pungente reflecte-se também no *Stabat Mater* para três vozes, duas violetas e violoncelo (1792) e nas obras sem violinos, mas com importantes partes dedicadas a violetas concertantes, dedicadas à Semana Santa por José Joaquim dos Santos e por outros compositores ⁵⁰.

Todavia, como mostra o Diário de Braga Lage, as convocatórias aos instrumentistas que se guardam no Arquivo da Casa Real e as próprias partituras reflectem a actuação deste tipo de conjunto tímbrico em muitas outras datas do calendário litúrgico para além do Dia de Finados e da Semana Santa à medida que nos aproximamos do século XIX.

No âmbito da mesma festa, este género de efectivo podia ser usado na Patriarcal ou nas Capelas Reais, enquanto na Igreja do Santo titular se interpretava uma Missa e por vezes Vésperas ou Matinas e o *Te Deum* com orquestra completa e os instrumentistas da Real Câmara. Era o que acontecia, geralmente, no Dia de Santo António. Assim, no dia 13 de Junho de 1799, na Capela de Queluz actuou de manhã um grupo com dois fagotes e dois violoncelos, enquanto na Igreja de Santo António tocaram seis violinos, duas violas, um violoncelo, contrabaixo, duas flautas, duas trompas e dois clarins ⁵¹.

⁴⁹ Ver por exemplo os “Alugueros extraordinários” de seges pagos em 1770, nos quais constam “Fagotes para a Semana Santa” (2\$400) e “Fagotes em dia de Defunctos” (1\$600) (*P-Lant*, Casa Real, Cx. 3100). Este tipo de despesas repete-se sistematicamente nos anos seguintes.

⁵⁰ Outro exemplo da produção de José Joaquim dos Santos é o *Miserere* de 1793, para coro a quatro *concertato*, violetas, violoncelo e baixo. Esta é a última obra de um ciclo para a Semana Santa, que integra três jogos de Responsórios (de Quinta, Sexta e Sábado Santos) para quatro [vozes] *concertato*, duas violetas, violoncelo, contrabaixo e fagote, e três Lamentações também com acompanhamento de duas violetas, violoncelo e contrabaixo. Entre outros compositores que exploram a sonoridade sombria das violetas nos Ofícios da Semana Santa encontram-se David Perez, Francisco Xavier Bachixa ou António Luís Miró já no séc. XIX (Alvarenga 1997: 54-55). No Brasil, um exemplo paradigmático é o *Ofício das Violetas* de Lobo de Mesquita.

⁵¹ Ainda no mesmo dia (13 de Junho de 1799) foi convocada uma formação orquestral (6 vl, 2 vla, 2 vlc, 2 cb, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor, 2 clno) para actuar em Queluz da parte da tarde, alguns cantores (Valeriano

É natural que na Igreja do Santo titular da festa se recorresse a um efectivo maior como forma de solenizar a ocasião, mas a opção pelo habitual grupo reduzido com instrumentos graves na Patriarcal da Ajuda e na Capela de Queluz nas mesmas datas terá também a ver com a tradição de uma prática específica da instituição. Quando se tratava da ampla rede de igrejas e conventos com patrocínio real, os agrupamentos instrumentais convocados incluíam quase sempre os principais naipes da orquestra, oscilando entre os 8 e os 26 músicos, não se enquadrando nos modelos descritos anteriormente. Entre os locais onde eram usados efectivos orquestrais maiores encontram-se a Basílica da Estrela, o a Igreja do Convento de Belém (Jerónimos) ou a Igreja do Convento de Nossa Senhora do Livramento em Alcântara (ver Quadros no Cap. I.2.2.).

O facto de os templos da Ajuda e de Queluz não serem suficientemente grandes poderia ser apontado como razão para o uso do pequeno grupo com “fagotes e rabeções”, mas, como já foi referido, há registo de cerimónias especiais como efemérides da corte ou o *Te Deum* do dia de São Silvestre em que se usava a orquestra na Patriarcal da Ajuda. A Capela de Queluz tinha efectivamente dimensões muito reduzidas, mas tal como sucedeu nos baptizado do Infante D. António em 1795 recorria-se às salas adjacentes para realizar a cerimónia que exigisse maior largueza de espaço⁵². Logo, tratava-se sobretudo de uma questão de tradição e de funcionalidade cerimonial.

Quando estas práticas foram transferidas para a Capela Real do Rio de Janeiro após a instalação da corte no Brasil⁵³ parece ter existido uma relação directa entre o tamanho dos efectivos musicais e com o grau de importância das festas (em linhas gerais a orquestra completa era usada nas Festas de 1ª ordem e os fagotes e rabeções nas de 2ª e

Violani, Francesco Angellelli e Giuseppe Forlivesi) e o compositor João Cordeiro da Silva, sendo no entanto provável que este conjunto se destinasse à interpretação de música profana. *P-Lant*, Casa Real, Cx. 3181.

⁵² Ver a planta reproduzida por Isabel Mayer Godinho Mendonça (2004: 22) em *Os últimos faustos do Antigo Regime: Narração do Solemne Baptismo do Sereníssimo Senhor D. António Príncipe da Beira. Celebrado no Real Palácio de Queluz. No dia 4 de Abril do anno de 1795.*

⁵³ Ricardo Bernardes (2006: 57-58) cita alguns exemplos de “instrumentações com fagotes e violoncelos *obligati*. É o caso de obras de José Maurício, como na primeira versão de seu *Te Deum*, de 1811 (2 vlc, 2 fg, cb, S.A.T.B. e órgão), e em suas *Matinas do Apóstolo São Pedro*, de 1815 (2 fg., 2 S. 2 A. T.B. e órgão)”. Na linha das obras sem violinos em que havia *divvisi* nas violas na linha do que sucede com algumas composições de José Joaquim dos Santos (1747–1801), o referido musicólogo cita ainda o *Ofício das Violetas* do mineiro José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, e na *Missa pastoril para a noite de Natal* (1811) de José Maurício.

3ª ordem). Esta explicação, fornecida por André Cardoso (2001: 41-42) na sua tese sobre a Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro (1808-1889), baseia-se num texto do Inspector da Capela (Monsenhor Manoel Joaquim da Silva) datado de 1849, dizendo portanto respeito a uma época bastante posterior ao limites cronológicos do presente estudo. Resulta arriscado aplicá-la sem reservas ao contexto português de meio século antes pois a hierarquia das cerimónias já tinha sido muito simplificada (em vez das cinco ordens de funções em vigor em Lisboa estas tinham sido reduzidas a três), mas a ideia base poderá ser mais um contributo para a compreensão das práticas musicais da Capela Real e Patriarcal nos finais do século XVIII:

“Há na Capela Imperial três graduações ou Ordens de Festas, em que funciona a Musica: nas de primeira Ordem sempre funciona a Música toda; nas de segunda algumas vezes, trabalhando pela maior parte a música vocal acompanhada pelo órgão, contrabaixos e fagotes: e nas de Terceira só uma vez funciona a música toda: estas solenidades fazem-se com a música vocal com o simples acompanhamento de órgão, contrabaixos e fagotes.” Cf. André Cardoso 2001)

Sendo assim, várias razões terão interferido para a criação deste repertório característico com “fagotes e rabeções”, com o apoio do órgão: o desenvolvimento natural da linguagem musical no que diz respeito à emancipação das estruturas musicais barrocas como é o caso do baixo contínuo; a interpretação local de determinadas normas litúrgicas como a conotação dos violinos com a música profana e a herança dos modelos mais rigorosos da liturgia romana; a hierarquia das festas; o perfil e a qualificação de alguns instrumentistas da Orquestra da Real Câmara que interpretavam estas obras em conjunto com grande regularidade; e certamente também questões retóricas e de gosto.

Na sua tese de mestrado, dedicada à Missa de Nossa Senhora da Conceição de José Maurício Nunes Garcia, Ricardo Bernardes (2006: 56) refere que “esta prática foi herdada de Perez, como no caso de sua *Missa de Requiem* de 1763 (para coro, órgão e *fagotto obbligato*)⁵⁴, e de Jommeli, como por exemplo em seu oratório *Agonia di Cristo* (para 4 vozes, dois violoncelos, fagote e contrabaixo)”. No entanto, e não sendo de excluir esta influência, até porque estes eram os autores de referência para os músicos portugueses da época, se olharmos para o conjunto da produção dos referidos

⁵⁴ O *Miserere* composto por David Perez para a Semana Santa de 1764 tem também uma parte de fagote *obbligato* (Cf. Dottori 1997: 100).

compositores italianos encontramos apenas obras pontuais com estas características. No caso da Capela Real e Patriarcal portuguesa tratava-se de uma prática específica com continuidade.

O facto de os próprios compositores ou outros músicos realizarem diferentes versões com instrumentações distintas das mesmas obras vai ao encontro da sua funcionalidade litúrgica ou áulica. Em termos de processo de composição, a instrumentação com contrabaixo, violoncelos e fagotes podia também servir de base para o acrescento de um instrumental mais alargado com toda a orquestra como sucede nalgumas composições de António Leal Moreira e Marcos Portugal. Mas também acontecia o contrário, reduzindo-se uma partitura para um efectivo maior para algum dos modelos referidos anteriormente ou só para vozes e órgão.

Algumas peças contemplam mesmo duas possibilidades. Assim, Marcos Portugal escreve na folha de rosto de algumas das suas obras indicações como esta: “*Missa com toda a orquestra a qual se pode executar de dois modose vem a ser – ou com toda a orquestra, como fica ditto, e neste caso de nenhuma maneira se deve usar o órgão – ou somente com todos os instrumentos de vento e timbales, e deste modo, então é indispensável o órgão.* Trata-se da 01.11 Missa Mi b M, V2 e V3, na catalogação de António Jorge Marques. Outro exemplo é o do *Dixit Dominus a quatro vozes com violoncellos, fagotes, contrabacho e orgão (com violinos e outros instrumentos mais que depois se ajuntarão).* Para cantar na Real Capela do Rio de Janeiro. Este Salmo faz parte das 02.35 Vésperas do Natal Dó M, V2 (1812) e V3 (1815). Marcos Portugal produziu o autógrafo em 1812 para “vozes, vlc I e II, cb, fag I e II, timp, org,” deixando espaço na partitura para mais tarde (1815) acrescentar os outros instrumentos, mais concretamente “vl I e II, fl, cl I e II, cor I e II, tr I e II”. A frase “*com violinos e outros instrumentos mais que depois se ajuntarão*” foi acrescentada mais tarde e os tímpanos não são referidos especificamente embora estivessem na versão de 1812. A prática de acrescentar outros instrumentos era comum e podia, inclusivamente, prever-se com antecedência, pelo menos nalgumas situações⁵⁵. O caso mais estudado é o de Marcos

⁵⁵ Agradeço a António Jorge Marques as indicações acerca destas obras. O assunto é desenvolvido por este autor em (2009: 281-2).

Portugal ⁵⁶, sendo estas obras alguns (poucos) anos posteriores ao período em estudo, o mas há outros exemplos deste tipo de prática em Portugal nas décadas anteriores. Por exemplo, em Junho de 1781, João Cordeiro da Silva recebeu 19\$200 de ajuda de custo “dos instrumentos que meteu no – *Confirma [hoc Deus]* - que se cantou no Convento da Estrela” ⁵⁷.

⁵⁶ No caso de algumas obras de Marcos Portugal, o número de versões é assombroso. Segundo Marques (2009: 687-714), subsistem 15 versões e 80 espécimes da Missa em Mi bemol Maior (01.09), 14 versões e 63 espécimes das Matnas da Conceição em Dó Maior (03.05), e 22 versões e 104 espécimes do *Te Deum* em Ré Maior (04.08).

⁵⁷ *P-Lant*, Casa Real, Lv. 504.

4. Procissões e cerimónias devocionais

4.1. Procissões

À semelhança dos restantes países católicos, a procissão foi uma das manifestações religiosas com maior peso em Portugal desde a Idade Média. Com a Contra Reforma, a sua importância acentuou-se ainda mais, adquirindo acentuada dimensão de espectáculo e de propaganda da *Ecclesia Triumphans*. A prática devocional era associada à vertente da festa num misto de piedade, regozijo e exibição. Na Lisboa pós-tridentina era rara a semana, ou mesmo o dia, em que não se assistia a um desses cortejos religiosos, realidade que os viajantes estrangeiros setecentistas e oitocentistas retratavam com admiração e, por vezes, perplexidade e ironia, sobretudo quando a sua origem cultural se situava na Europa protestante do Norte. Eram sobretudo a faceta lúdica do fenómeno, a vivência exteriorizada e teatralizada da fé e a expressão social do evento, que mais os surpreendiam. “On va a la messe, parce qu’on n’a pas d’autre promenade; jê dirais même qu’on n’aime lês Cerémonies religieuses que sous le rapport de l’amusement. On suit lês processions, comme on court à l’opéra”, escreveu o médico e naturalista alemão Heinrich Friederich Link em 1797 quando visitou Lisboa (1803-5: 286). Na mesma época, o testemunho atribuído ao médico francês Joseph-François-Barthélémy Carrère descreve da seguinte forma as procissões da capital portuguesa:

“Elles sont composées d’hommes de tous les états, couverts de longues robes blanches, rouges, grises, violettes, bleues, avec de camails des mêmes couleurs, ayant à la main un bâton en forme de cierge, sur lequel ils s’appuient. On y porte sur des brancards les statues de différens saints diversement habillés, et des représentations de divers événemens de leur vie. Des choeurs de musique vocale et instrumentale y sont entremêlés de distance en distance. Elles sont terminées par des moines, qui paroissent s’occuper moins de l’acte de religion auquel ils président, que du plaisir de voir et de se faire voir; leurs yeux, attachés sur les fenêtres, parcourent avec une espèce d’avidité les femmes qui les remplissent” (Carrère 1798: 92-93; NeryVE).

Para além das numerosas ocasiões proporcionadas pelo calendário litúrgico, tudo era pretexto para a realização de procissões: os nascimentos e aniversários da família real, a doença ou as melhoras do monarca ou de outro membro da realeza, a evocação de

Santos patronos, os pedidos de chuva durante os períodos de seca, etc. Desde o Sagrado Viático ao Corpo de Deus, passando pelas procissões mais pequenas, restritas a um determinada paróquia ou confraria, quase todas concentravam uma assistência numerosa nos seus percursos, conferiam à cidade um aspecto festivo e incluíam uma componente musical, profissional ou amadora, bem perceptível.

A quantidade imensa de procissões, a incorporação no mesmo cortejo de imagens ricamente adornadas num acto de dramatização do universo religioso e o canto de ladainhas, cujas melodias se afiguravam arcaicas aos ouvidos dos estrangeiros, é um fenómeno que se mantém até ao século XIX conforme se pode ler nas memórias do oficial francês Olivier de la Blairie, que passou por Lisboa em 1807. O autor mostra de forma humorística a sua estranheza e os seus preconceitos perante uma manifestação devocional alheia às suas crenças e às suas vivências, certamente já imbuídas pelo racionalismo iluminista:

“Le saint fêté est suivi d’une file de collègues des deux sexes, choisis parmi ceux qui ont été ses amis sur la terre ou que l’on présume l’être devenus au ciel. On leur fait faire ainsi une promenade de quatre à cinq heures en lui chantant des litanies, musique assez peu mélodieuse, par parenthèse, pour des oreilles accoutumées aux concerts célestes. Lorsqu’on le suppose fatigué, ou plutôt lorsque les porteurs et psalmodieurs excédés veulent visiter le réfectoire, on rapporte le saint dans sa niche; le lendemain il est inhumainement dépouillé de ses ornemens, on éteint ses bougies, on en fête un autre, et le pauvre malheureux reste aussi abandonné qu’un roi détrôné” (Blairie 1820: 28-29; NeryVE).

Entre todas as procissões realizadas em Lisboa durante o Antigo Regime, a mais espetacular era a do Corpo de Deus, logo seguida pelas do Senhor dos Passos da Graça e da Senhora da Saúde, mas havia muitas outras (ver lista no Quadro do Cap. IV.1.). A procissão era a manifestação por excelência do Portugal barroco, configurando-se como “uma espécie de microcosmos que resume o próprio macrocosmos cultural” (Pimentel 2002: 49). Sendo um momento alto, festivo e urbano, não apenas da vida religiosa mas também da vida social, tinha óbvio peso político. Aí reside a atenção que o poder lhe dedicou, com particular destaque para a Procissão do Corpo de Deus, na qual o próprio monarca se integrava. O aproveitamento deste evento como instrumento de sacralização do poder absoluto coincide com a instituição do Patriarcado de Lisboa por acção de D.

João V, que passou a fazer da Capela Real (recém promovida a Patriarcal) o centro de uma cerimónia sumptuosa. O lugar de relevo que a Procissão do Corpo de Deus adquiriu nas práticas imagéticas do Estado e na vida social e religiosa até à partida da família real para o Brasil em 1807 só pode ser devidamente compreendido se tivermos consciência do seu peso no imaginário colectivo criado a partir do programa arquitectado pelo Rei Magnânimo.

4.1.1. A procissão do Corpo de Deus

A procissão do Corpo de Deus teve a sua primeira realização em Portugal no séc. XIII, ainda no reinado de Afonso III, constituindo o principal acontecimento religioso vivido em Lisboa durante o ano. Desde muito cedo foi encarada como uma representação teatral do triunfo da Fé Eucarística sobre a heresia, onde todos os crentes poderiam participar (Tendim 2000: 218). Esta dimensão foi simultaneamente aproveitada pelas massas populares católicas que a transformaram no momento mais exuberante do calendário litúrgico e pelo poder civil e eclesiástico, que não podia deixar escapar o seu potencial, convertendo-a numa festa pública, que surgia também como espelho do poder. Daí a necessidade de regulamentar rigorosamente o lugar de cada um num cortejo que tinha a participação do Rei, dos ministros, do clero, da nobreza, do senado, dos grémios e ofícios, de autoridades civis e militares, bem como de toda a população. Como escreveu José da Cunha Brochado (1816: 184) numa das suas cartas ao Conde de Viana (1 de Junho de 1709): “Para ver Lisboa de huma só vez fuy ver a procissão do Corpo de Deus”.

A procissão tinha adquirido ao longo dos tempos uma forte carga profana, quando D. João V resolveu convertê-la num evento de carácter piedoso e religioso, exemplo de uma sociedade bem hierarquizada e ordenada. O monarca alterou o itinerário e procurou suprimir manifestações paralelas como as touradas, cavalhadas, entremezes e danças. Como se disse atrás, esta medida coincide com o processo de elevação da Capela Real a Patriarcal em 1716, surgindo portanto na sequência da adopção dos modelos rituais romanos e inserindo-se num programa mais amplo, onde os contornos políticos, religiosos e estéticos se confundem.

O Rei Magnânimo retirou-lhe os divertimentos populares, mas acrescentou-lhe a pompa e o aparato dos cenários fantásticos que enchiam as ruas de Lisboa no contexto de uma liturgia do espectáculo. Em 1719, o ano em que a procissão iniciou pela primeira vez o seu percurso a partir da Capela Real e Patriarcal do Paço da Ribeira, o monarca entregou ao Senado da Câmara de Lisboa ocidental a responsabilidade de dar corpo ao projecto iconográfico grandioso, concebido pelo arquitecto João Frederico Ludovice para ornamentar o percurso e que inclui a participação de vários artistas. As ruas foram limpas, as casas forradas de tapeçarias e sedas e nas praças edificaram-se imponentes colunatas e arquitecturas efémeras, sobretudo à saída da Patriarcal e no Terreiro do Paço (Cf. Tendim 2000: 217-223). Ao pegar numa das varas do pálido, D. João V torna-se o actor principal do evento, ao mesmo tempo que dava um exemplo de humildade cristã, que seria doravante seguido pelos seus sucessores⁵⁸.

É significativo que o mais famoso e mais completo documento que relata o fausto da procissão no tempo de D. João V tenha sido impresso em 1759, já depois do Terramoto, certamente para melhor preservar a memória desse esplendor e servir de guia às futuras realizações. Trata-se da *História Critico-Chronologica da instituição da festa, Procissão e officio do Corpo Santíssimo de Christo no venerável Sacramento da Eucaristia*, de Inácio Barbosa de Machado, prestigiado membro da Academia Portuguesa de História. Numerosos estudos, análises, comentários e reconstituições têm partido deste testemunho, sendo uma das últimas a de José Augusto França no livro *Lisboa, História Física e Moral* (2008: 287-293).

Ainda durante o Antigo Regime, Frei Cláudio da Conceição retoma também a descrição de Machado da procissão de 8 de Junho de 1719 no *Gabinete Histórico* (1827, Tomo XI: 159-270), ocupando com esta matéria mais de uma centena de páginas⁵⁹. É

⁵⁸ No *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*, João Baptista de Castro (1763: 200) descreve-nos assim esta prática: “No dia do Corpo de Deus desce El Rey à Capella com manto da Ordem de Cristo para pegar na vara do Pallio, o que faz à porta della, recebendo-a da mão do Mordomo Mor. À sahida do pateo larga a vara, e acompanha a Procissão atraz do Sacramento, e ao recolher-se torna a pegar na vara do Pallio à entrada do pateo e a leva até ao Altar mor. No dia oitavo de tarde, que he a solenidade do Corpo de Deus da Casa, vem ElRey assistir à Procissão, e pega na vara do Pallio à sahida da porta da Capella, e a leva ate o fim da Procissão”.

⁵⁹ No que diz respeito ao cerimonial é também especialmente detalhada a descrição que consta de um volumoso Diário de 1719 da autoria de um dos Mestres de Cerimónias da Patriarcal, do qual subsiste actualmente uma cópia manuscrita de 1791 no Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa: *Diário da Cappela Patriarchal Olissiponensis /Diário escripto em 1719 o qual se atribui ao Beneficiado Figueira*

neste contexto que nos fornece também a importante descrição do interior do templo da Patriarcal no Paço da Ribeira, já mencionada no Capítulo I. O relato dá conta de alguns aspectos musicais que se tornam recorrentes sempre que a Casa Real incorpora este tipo de cortejos religiosos no seu cerimonial oficial, nomeadamente a participação da Banda das Reais Cavalariças (ou Charamela Real) e dos Cantores e Capelães Cantores da Patriarcal:

“Logo depois da Irmandade de S. Jorge marcharão em dous corpos, e troços, divididos os atabales Reaes cobertos pelas faces exteriores com panos de ouro, em que se vião as Armas do Reino, assim como nas bandeiras de doze trombetas, que todas erão de prata, e aquellas de ouro tecido. Tocarão os atabales e trombetas, muitos homens vestidos de panno fino silvado, côr da libré da Casa Real, com vestias de veludo verde, plumas brancas, botoaduras de prata, e a tempos o fazião com tanta harmonia, que ao festivo estrondo das suas vozes se dobrava o respeito” (Conceição 1827, Tomo XI: 217-218).

Segue-se a descrição da secção do cortejo da Patriarcal, desfilando os cantores na sequência hierarquizada dos dignitários da instituição e “cantando em livros os divinos louvores, com tanta suavidade, que elevarão os corações” (Idem: 247). Fr. Cláudio da Conceição refere que “os Cantores, Acolytos e Subdiáconos, excediam o número de quarenta Ministros da Sancta Igreja” e menciona especificamente “cinco Cantores da Sancta Igreja com livros nas mãos entoando alguns Hymnos, e Motetes do Sacramento, e com tanta harmonia, que movião a devoção, e ternura aos Catholicos” (idem: 259). Estes últimos eram certamente os cantores profissionais que interpretavam repertório polifónico, enquanto uma boa parte dos restantes seriam Capelães Cantores que entoavam as secções de cantochão. Tratando-se de um cronista da Casa Real é natural que a descrição seja encomiástica, mas tendo em conta o grande investimento feito na época pela monarquia em músicos altamente qualificados, não há grandes razões para duvidar do seu bom desempenho.

Como cerimónia indissociável da Patriarcal e do poder real, a procissão do Corpo de Deus esteve também sujeita às vicissitudes que afectaram a instituição e as suas diferentes sedes na segunda metade do século XVIII (Terramoto de 1755, incêndios,

Mestre de Cerimónias da Santa Igreja Patriarchal cujo Diário é o mais antigo que se encontra e que trata do rito desta Santa Igreja que consideramos ser muito necessário, foi agora copiado para instrução prática dos nossos litúrgicos (Lisboa, 1791).

transferências sucessivas de instalações, etc.), mudando várias vezes o seu curso. Depois da catástrofe de 1755 passou a sair do sítio da Cotovia, o lugar onde se edificava a nova Patriarcal, como se vê num desenho com o itinerário de 1757 que se encontra no Museu da Cidade de Lisboa ⁶⁰. A regulamentação minuciosa da procissão manteve-se nas décadas seguintes, chegando a publicar-se tabelas com ordenação dos participantes como é o caso da *Tabela da Solemne Procissão do Corpo de Deus* de 1787, impressa na Officina de António Rodrigues Galhardo ⁶¹. O lugar de topo que esta cerimónia ocupava na hierarquia das funções da Patriarcal traduz-se também no facto de ser aplicada a máxima penalização (32 pontos de multa) aos Ministros e Músicos da Capela Patriarcal que ousassem faltar.

Na segunda metade do século XVIII, a procissão do Corpo de Deus continuou a causar o espanto dos estrangeiros como sucedeu com Anastásio Franco y Bebrinsáez (pseudónimo do espanhol Rafael Mohedano), que escreveu o seguinte comentário:

“Aquí vi la procesion del Corpus que dudo se celebre igual en todo el mundo christiano, asi por la numerosa y lucida comitiva de clero secular y regular como por el adorno de la Estacion, asistencia de Tribunales regios, de Ordenes militares, de conciertos graves de musica, y de las Personas Reales que, rodeados de la Corte Alta, siguen á pié detrás del Palio: todo con decóro y majestad que respira la mas tierna devocion” (Franco y Bebrinsáez 1774: 62-63. NeryVE).

Embora a maior parte dos depoimentos dê ênfase às questões visuais, o quadro da mesma cerimónia traçado por William Beckford alguns anos mais tarde fornece uma ideia viva do ambiente sonoro e do seu impacto:

“I could hardly sleep for the jingling of bells, beating of drums and flourishings of trumpets which struck up at daybreak in honour of that pompous festival the Corpo de Deos.(...)

The procession, slowly descending the flights of stairs to the sound of choirs and the distant thunder of artillery, lost itself in a winding street decorated with the most splendid hangings, and left me with my senses in a whirl and my eyes dazzled like those of a saint just wakened from a vision of celestial splendour. My head swims at this moment and my ears tingle with a vibration of sounds—bells, voices, and the echoes of cannon prolonged by mountains and wafted over the waters” (Beckford 1954: 67 e 69, 7-6-1787; NeryVE).

⁶⁰ P-Lmc, Inv. DES. 1761.

⁶¹ P-Lmc, Inv. MC. IMP 0225.

Quando a Patriarcal foi transferida para a Capela Real da Ajuda, em 1792, determinou-se que a procissão do Corpo de Deus passasse a sair de São Domingos, uma vez que a nova sede da Igreja, adjacente à Real Barraca, era demasiado distante do centro da cidade. Para facilitar a deslocação, o Príncipe D. João colocou carruagens à disposição “dos Ministros Beneficiados, Mestres de Cerimónias, Capelães e Muzicos que estavam de assistencia na Ajuda” durante todo o dia, conforme nos conta o Mestre de Cerimónias Francisco José Braga Lage no seu precioso *Diário* manuscrito⁶².

Esta fonte fornece uma descrição bastante detalhada acerca desta primeira procissão com origem na Igreja de São Domingos, onde se procurou recriar o espaço ritual da Patriarcal em termos de aparato e disposição hierárquica e conferir-lhe assim o máximo esplendor. Mesmo longe da residência da monarquia e num templo diferente, o cerimonial continuava a congregar em simultâneo as funções de Capela Real e Catedral metropolitana, subjacentes ao modelo da Patriarcal. Como se viu no Cap. I.1.7., o espaço simbólico de representação inerente à Real Capela Patriarcal é passível de ser recriado em locais diferentes da sua sede principal sempre que necessário.

“Tudo se preparou em o Convento de São Domingos com a maior pompa possível e fez-se Quadratura com cadeira para Sua Ema., deixando-se ficar as cadeiras do Prelados que tudo se cobrio de damasco não fazendo defeito algum, a Capella Mor se ornou de damasco carmesim agaloadado e junto se fez huma Tribuna para Sua Alteza descansar e ver o Pontifical, e na Capella Mor se expôs o Santíssimo todo o dia apesar do trono levar sento e trinta lumes que se pediram castiçaes de prata em outras igrejas porque da nossa se não podiam excusar mais do que sessenta atendendo aos Thronos da ajuda e de Queluz como aos Altares neste dia com seis castiçaes e o de Santo Antonio com doze (Lage 1817: 36v-37).

Segue-se a descrição da Câmara dos Paramentos (improvisada na Casa dos Estudos do Claustro), a enumeração dos aposentos para as várias dignidades eclesiásticas e acomodações de outros oficiais, cavaleiros, etc. e do cenário da própria procissão. Tal como acontecia desde o tempo de D. João V, o Senado fez distribuir Avisos a respeito

⁶² *P-BRad*, Ms. 692. Segundo a mesma fonte, o futuro D. João VI ordenou ainda que “na Capella d’Ajuda ficariam um Monsenhor de semana Mitrado para cantar a Missa e quatro Beneficiados para assistência della e para Vesporas de tarde de quatro capaz como o Ill. Hebdomadario para capitular as Horas menores e Capelães a terceira parte para cantarem a Missa Horas e Exposição do Santíssimo” (Lage 1817: 36v), garantido assim que a liturgia no templo anexo à residência real se mantivesse a funcionar nos moldes habituais.

das “armações” e da ornamentação que deveria ostentar-se em todas as portas e janelas com cortinas e sanefas. O Príncipe Regente deveria estar presente como era tradição, mas a suspeita de um ataque dos franceses, que se viria a revelar falso alarme, levou-o a fugir apressadamente para Queluz, donde tinha vindo já nessa manhã. A cerimónia foi atrasada, mas acabaria por se realizar nos moldes habituais, ainda que, excepcionalmente, sem a presença de D. João.

“A Procissão se ordenou de forma ordinaria como he costume sahindo as nove horas porque Sua Alteza tinha grande gosto de a ver e como mandou dizer se principiasse a Missa as dez horas se foy demorando a dita sahida as nove porque como a volta hera grande e se gastavam cinco quarto no giro para a abranger que o mesmo Senhor Príncipe se achava já na sua Tribuna que era huma grande Salla (...) cujas janelas se armarão de veludo como he costume: huma face para a porta da Igreja e outra para a frontaria da rua das Portas de Santo Antão de frente da Relação; e outra para o Rocio. Porem um grande acaso motivou a Sua Alteza depois de estar na Capela da Bemposta já de manto para embarcar nos coches tendo vindo de Queluz em Sege e de viagem: cujo acaso o fez voltar para Queluz a toda a pressa. Foi hua parte que lhe deram que das casas que foram de abrigo da Cidade se haviam introduzido homens, a polvera por introdutores franceses, que aceytou Sua Alteza de forma que athe se indignou de saude partindo a toda a pressa para Queluz como fugindo, e depois averiguando nada havia de certeza (...). Se auzentarão muito fidalgos pella incerteza do caso e se continuou a Procissão que foi luzida pelo concurso de pessoas de todas as corporações. Sahiu o Palio levando o Santíssimo na Custodia hua S. Ema. com assitencia de dous diaconos Principais e diante foram dous Primarios e dous Presbíteros e o Decano por nelle e [...?] da Missa não deo o giro: tudo se fez como he costume pegando nas varas os Ministros athe à porta aonde receberão tochas sendo o primeiro o Presidente do Senado o Marquês de Castelo Melhor em fazendo-se me giro oito mudas que em algumas se não acharão mais que hum ou dois Fidalgos continuando os mesmos. As Lanternas se puzerão dos lados da Capela do Santíssimo que era no Cruzeiro e dahi as trouxeram os Capelães e ao Palio e flavellos no Cruzeiro: a cera se distribui ao lado da capella e athe aos famullos dos Exmos. Principais, e neste dia todos levam toxas desde os Famullos de S. Ema. athe aos Protonotários excepto os Muzicos, em lugar de Beneficiados vem doze Capelães de S. Ema. assumpção com toxas e ahi ficam genuflexos e vão na Procissão ficando athe se expor o Santíssimo no Throno: Sahio a procissão às onze, isto he o Palio às onze e trinta e cinco minutos, e se recolheu a huma hora menos oito ou dez minutos vindo-se a gastar no giro cinco quartos, hindo pelo Rocio, Rua Augusta, atravessando a Rua dos Capellistas, Rua Aurea, o círculo do Rossio pella Inquizição e recolhendo-se a São Domingos de forma que não fazia embaraço nem atrapalhação” (idem: 37v).

A menção à música surge no relato de Braga Lage apenas quando descreve o regresso à Igreja, embora esta tivesse um papel a desempenhar durante todo o cortejo:

“Na entrada começarão os Muzicos o *Te Deum* que assim que S. Ema. ajoelhou na almofada tendo-se posto o Santissimo no Altar em huma pequena maquineta de docel e postergal como quando se fazem as novenas / [foi o] primeiro anno que isto se uzou porque athe agora hera somente no corporal em que de prata dourada, e com dezasseis castiças dos lados de pé alto dourados como desde a primitiva o foy agora se quis mudar / Discerão os Muzicos *Te ergo* e continuarão athe ao fim Sua Ema. fez Thuribulo pelo Ministério da Patriarcal incensou o Santissimo e no fim os Vs. *Pacem de coelo Alleluia* e cantou a oração *Deus qui nobis*” (idem: 37v).

Esta era a Procissão do Corpo de Deus “da Cidade”, mas o oitavário da festa era também celebrado nas várias Capelas Reais ⁶³ durante a semana seguinte e contava com outros cortejos a que assistiam membros da família real e da corte e com a participação dos cantores da Patriarcal e instrumentistas da Banda Real. É o caso Procissão da Freguesia da Ajuda, objecto de particular brilho por se encontrar próxima da residência da monarquia ⁶⁴, e da Procissão da Santa Igreja Patriarcal no último dia do oitavário (esta realizada a partir da Patriarcal da Ajuda), ambas correspondendo a Dias de Gala na Corte.

Ainda com referência ao ano de 1792, Braga Lage dá conta do apoio da Casa Real às celebrações na Igreja Paroquial da Ajuda, para as quais emprestava os seus músicos. No domingo, “o Santissimo que servia de Socorro a Freguesia da Capella d’Ajuda foy para a igreja vellha que está junto desta Capella Real novamente Patriarchal”, tendo ordenado “S. Alteza que neste dia se fizesse a procissão do Corpo de Deos, erigindo os toldos do costume e armações”. Determinou ainda que a festividade da manhã na Paroquial da Ajuda contasse “com música instrumental e 12 vozes italianas e portuguesas expondo-se o Sacramento no fim da Missa” (idem: 39).

⁶³ “Na Cappella da Ajuda se continuou o Oitavário e funções de Mitrado na forma do costume; e o mesmo se praticou em Queluz havendo Oitavário e Missas de Monsenhor Mitrado com assistência de Beneficiados, mestres de Cerimónias de Capela e e Basílica e Muzicos e Capelães para as Horas” (Lage 1816: 38v).

⁶⁴ Na Dominga infra Octava como se fazia a procissão da Ajuda se removeu atte para Queluz fazendo-se na forma seguinte [segue-se enumeração dos ministros destacados para a celebração, incluindo também Clérigos graves da Capela da Bemposta, e a descrição da Procissão] (...) “o Palio o levam o Príncipe e Corte, a pouca distância da sahida largou a vara S. Alteza ao Duque de Alafões, e a entrada tornou a pegar atrás do Palio com Cirios foram as Senhoras Princesas e Infante, athe foy o Sr. Infante D. Carlos de Hespanha que cá estava e era de seis annos; assistirão os Timbaleiros Reais e milícia de dous Regimentos não havendo toldos porem humas Rampas de lona e area pello chão, e se acabou as seis e meya” (idem: 38v-39).

No final do oitavário, a procissão a partir da Real Capela Patriarcal da Ajuda contou com a maior solenidade e a intervenção de diferentes corpos de músicos da Casa Real:

“Na Quinta-feira Octava de Corpo de Deos se fez a Procissão de tarde na Capella da Ajuda, tendo vindo S. Ema. a Vespuras do Coração de Jesus que no fim se retirou para a Casa de Paramentos apenas a hora da vinda de Sua Alteza e de se cantarem Completas. Pellas cinco horas e tres quartos tendo vindo S. Alteza desceu S. Eminencia a Capella do Santíssimo esperando primeiro a S. Alteza e Corte à porta da Igreja para lhe lançar agoa benta, e a Basílica esperou a S. Ema. em acto Processional sem vellas q. depois que recebeu tendo-se já formado a Procissão porque havia já sahido a Irmandade do Santíssimo no Átrio estavam os Timbaleiros Reais de fardas ricas, e a porta da Igreja os Vaquettas de casacas de cor, que já não uzarão tanto na Procissão de Corpo de Deos como neste dia dos seus antigos instrumentos e sim de clarins e timballes (...) S. Ema. feitos os Thuribulos incensou o Santíssimo e caminhando a Procissão que cantavam os Muzicos *Pange Lingua* (...)” (idem: 39v-40).

Esta descrição transmite-nos um dado não perceptível na maior parte das fontes históricas consultadas, ao mencionar dois agrupamentos distintos de instrumentos de sopro e timbales, ou pelo menos um grupo de percussionistas com timbales antigos (“vaquettas” ou “vacas”) É possível que estes últimos tenham sido herdados da Charamela Real dos séculos XVI e XVII, uma vez que uma descrição das Vésperas de Nossa Senhora da Assumpção contida em *Diário da Cappela Patriarcal* de 1719 se refere já às “vacas” como “atabales dos antiquíssimos”⁶⁵.

Como se viu no Capítulo II.3.2. tudo indica que os “Timbaleiros” e “Trombetas Reais” habitualmente mencionados a propósito das cerimónias oficiais civis e religiosas correspondiam à Banda das Reais Cavalariças, da qual transitaram alguns instrumentistas para a Orquestra da Real Câmara, mas não é claro o lugar e o perfil desta suposta segunda hierarquia formada pelos “antigos vaquettas”. A referência a este tipo de instrumentos por Braga Lage não é pontual, surgindo noutras ocasiões. Por exemplo em relação ao ano de 1793, o Mestre de Cerimónias da Patriarcal escreve que depois da Procissão do Sacramento, “no Atrio estavam os três ternos de Clarins Reais e dentro da porta as Vacas, instrumento antigo, que os clarins reais passaram depois para de dentro da janela que

⁶⁵ A referência consta do já referido códice manuscrito existente no Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa (s/ cota). *Diário escripto em 1719 o qual se atribui ao Beneficiado Figueira Mestre de Cerimónias da Santa Igreja Patriarcal...* (Lisboa, 1791).

cabe para o largo aonde estavam S. Altezas as Princesas e Infantes quando se vinha recolhendo a Procissão” (Lage 1817: 76)⁶⁶.

A agenda de funções religiosas era de tal modo intensa que o Príncipe D. João passava de umas para as outras a um ritmo incessante, até porque estas se sobrepunham muitas vezes. Francisco Braga Lage conta no seu *Diário* que depois da procissão da Quinta-feira Oitava de Corpo de Deos, em 1792, “S. Alteza foi imediatamente para Queluz assitir às Matinas que lá se celebravam hindo dous Principaes, hum Capitulante e outro Absolvente, que tantos estes como os que haviam hir para o Convento do Coração de Jesus assitirão à Procissão”. Para o Convento do Coração de Jesus [ou da Estrela] foram “dous Principais e hu Mestre de Cerimónias, Acólitos, Capelães e Muzicos como he costume dos mais annos e em Queluz se faz Coro de Capelães em baixo e Coreto de Muzicos” (idem: 40). Tanto o clero como os diferentes conjuntos de músicos ao serviço da Coroa se distribuíam conforme as necessidades por vários locais, no âmbito de um sistema de organização que contemplava múltiplas ramificações.

Como membro integrante da instituição, o olhar de Braga Lage não seria completamente isento, embora o Mestre de Cerimónias da Patriarcal não se coíba de dar opiniões sobre o desenrolar das funções ao longo dos seus *Diários*, que além de registos de memória tinham certamente também a ambição de servir como ponto de referência e orientação no futuro numa matéria tão complexa e minuciosa como o cerimonial.

Nos relatos de alguns viajantes estrangeiros podemos, de resto, localizar várias das etapas referidas por Braga Lage. É o que acontece com o espanhol José Andrés Cornide Y Saavedra no que diz respeito à “Procissão do Corpo de Deus da Cidade” nos finais do século XVIII. Além do testemunho sobre aspectos como a ordenação do cortejo, dispêndio monetário com aspectos específicos ou o tradicional e simbólico gesto do

⁶⁶ Ainda em relação ao Oitavário do Corpo de Deus de 1793, Braga Lage (1817: 74-74v) refere noutros pontos a presença das “vaquettas antigas: “Na Oitava do Corpus Christi se fez solene na Basilica como he costume, e sempre tanto a exposição de tarde e de manhã como a reposição do Santíssimo neste Oitavário assitia S. Alteza o príncipe. As segundas Vesporas foram do Coração de Jesus e nesta tarde se fez a procissão da reposição na forma do costume hindo nella S. Alteza e corte que pegaram nas varas do Pálio como o fizeream no ano passado e assitiram as Senhoras na Tribuna isto he á janela para cuja de frente se puzerão as tres turmas de Timbales Reais que nunca se observou assim no Atrio a saída dellas na procissão, e somente dentro da igreja estiveram os Vaquettas antigas. (...) Houve Matinas de Muzica na Basilica da festividade do Coração de Jesus a cujas não assistiu S. Alteza porque foi assitir às da Capela da Bemposta.”

Príncipe que pega numa das varas do Palio durante o percurso, Saavedra elogia a Missa “excelentemente cantada, com muitos castrados mas sem instrumentos, pois a Patriarcal não os utiliza” e refere as “boas bandas de Música”, pertencentes aos vários regimentos que actuavam ao longo do cortejo ⁶⁷.

Numa carta de 15 de Julho de 1800, Robert Southey expressa também a sua admiração perante o brilho desta festa, que articulava o poder laico e o poder religioso:

“The concluding part was wonderfully fine, — the knights of the various orders, the patriarchal Church dressed most superbly, the nobles, and the ugly prince, all following the Wafer. I never saw aught finer than this, nor, indeed, to be compared with it — the crowd closed behind, the music, the blaze of dresses, the long street thronged, flooded with people” (Southey 1960: 100; NeryVE).

Na viragem para o século XIX, a procissão do Corpo de Deus continuava a impressionar os visitantes pelo seu carácter espectacular e mantinha intacta a sua função de cerimónia pública privilegiada no que diz respeito à representação simbólica do monarquia.

⁶⁷ “Nosotros fuimos a las ocho de la mañana a la Iglesia, y allí asistimos a la misa que celebro con toda la magnificencia de la Patriarcal su prelado el Patriarcha, y aunque la tal misa no empezo hasta cerca de las once, la procesion ya lo habia hecho a eso de las nueve, precedida del Sor. San Jorge Patrono del Reyno de Portugal, su General, y Governador de el castillo de su nombre que e antiguo Alcazar de donde sale esta procesion, y adonde concludida ella se restitue y es recibido com todas aquellas formalidades de los antiguos Alcaldes, y Señores de fortalezas, y alli le envia el Principe el sueldo de su empleo, que son 6000 cruzados. [...]

Seguieron á San Jorge todas las Religiones, Parroquias, y hermandades, y luego que hicieron concludida la misa que fue excelentemente cantada con mucho castrado, pero sin instrumentos pues no los usa la Patriarcal, baxo el Principe a tomar una vara del Palio, que com el Infante Dn. Pedro, y varios grandes llebaron hasta la Puerta de la Iglesia, entonces fue quando siguieron a la turba antecedente los Tribunales y la innumerable caterva de caballeros de las tres ordenes com sus habitos que son de crespon ò Espumilla, y que lleban recogidos a la Espalda, y arrebujados al rededor de el cuerpo pero con grandes placas de lantejuela, y bordado. [...]

La tropa estaba tendida en las calles muy aseada, y com buenas musicas y las ventanas muy bien ocupadas de Damas, en cuios adornos no halle tanto gusto como por allá y lo mismo me pareció el Pueblo, que a proporcion tanpoco me parrecio numeroso, es verdad que las distancias y el calor podian haber detenido muchas gentes” (Cornide y Saavedra 1947: 80-81, 25-5-1799; NeryVE).

4.1.2. Outras Procissões

Muitas outras procissões marcavam o quotidiano da Lisboa setecentista, contando com a intervenção directa ou indirecta da Coroa e do corpo eclesiástico e musical da Patriarcal. A maior parte delas eram cíclicas, mas havia também algumas esporádicas. Quando realizadas por iniciativa da Casa Real, era o modelo supremo da procissão do Corpo de Deus que servia de inspiração e orientação, como sucedeu com a “Condução da Imagem de Nossa Senhora das Necessidades” ao seu lugar de origem em 19 de Abril de 1751, depois desta ter permanecido oito anos no Paço da Ribeira, ou seja durante o período da doença terminal de D. João V. Passados os seis meses de luto da praxe pela morte do pai, D. José ordenou que a imagem fosse levada publicamente numa solene procissão, descrita por Fr. Cláudio da Conceição no *Gabinete Histórico* (1828, Tomo XII: 57-60). Com essa finalidade “se mandarão, concertar, varrer, e arear, as ruas que ião desde a Sancta Igreja Patriarchal até ao Real Hospicio das Necessidades, distancia quasi de meia legoa, no que se despendeo, segundo se disse, seis mil cruzados”. O caminho era ladeado pelos Regimentos de Infantaria e ordenou-se “que todos os moradores tivessem armadas suas janellas, como se costuma fazer na Procissão do Corpo de Deos”.

O cortejo incluía em primeiro lugar a “Irmandade das Dores, instituída na Sancta Igreja Patriarchal, seguindo seu rico pendão”, e depois “os Músicos da mesma Basílica, os Capellães dela, os Beneficiados, Penitenciaris, Cónegos, Monsenhores, e todos os Principaes, todos os Títulos da Corte, e ultimamente a Imagem da Senhora das Necessidades em hum riquíssimo Andor, que sustentarão, ao sahir da Igreja, o mesmo Rei, o Senhor Infante D. Pedro, o Senhor Infante D. Antonio, e o Senhor D. João, acompanhados de toda a Casa Real.” No Palácio das Necessidades, à chegada da procissão, a Rainha, a Princesa da Beira e as Infantas assistiram da tribuna ao *Te Deum* cantado pelos músicos da Patriarcal e nos dias seguintes os membros da família real voltaram a visitar a imagem, sendo novamente “recebidos com *Te Deum*, e com as mais cerimonia ecclesiasticas praticadas com os Soberanos”.

Os cantores da Patriarcal eram muitas vezes convocados para procissões que envolviam a trasladação de imagens, cabendo-lhes cantar o *Te Deum* à chegada. Foi o que sucedeu a 2 de Julho de 1758 com a imagem de Nossa Sra. do Carmo que se

encontrava na Barraca que os Religiosos Carmelitas Calçados ocuparam no sítio das Águas Livres depois do Terramoto e devia ser transportada para a Igreja interina do Convento do Carmo ⁶⁸.

No âmbito do calendário regular, a documentação histórica que se guarda na Torre do Tombo e no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa contém várias listas de despesas com procissões feitas pela Patriarcal. São normalmente mencionadas as do dia de São Sebastião (20 de Janeiro), São Francisco de Sales (29 de Janeiro), Nossa Sra. da Saúde (20 de Abril), São Marcos (25 de Abril), Nossa Sra. Dos Mártires (13 de Maio), três Ladainhas (5, 6 e 7 de Maio), Corpo de Deus e Corpo de Deus da Casa (data móvel), Santo António (13 de Junho), Visitação de Nossa Sra. (2 de Julho), Anjo Custódio do Reino (18 de Julho), e Victoria de Aljubarrota (14 de Agosto), entre outras ⁶⁹ (ver Quadro no Cap. IV.1.).

Mas podiam também surgir procissões sem data fixa decorrentes de vários tipos de acontecimentos. Um exemplo recorrente tem a ver com a particular devoção ao Senhor dos Passos da Graça sempre que as condições climáticas eram desfavoráveis. Assim, quando se pretendia solicitar a interferência divina no envio da chuva necessária à fertilização das culturas, a imagem era transportada para a Patriarcal e objecto de várias preces. Quando a chuva chegava era cantado um *Te Deum* em acção de graças pelo benefício e a imagem reconduzida ao Convento da Graça em procissão, acontecimento que normalmente era noticiado na *Gazeta de Lisboa*:

“Tendo na semana precedente a necessária chuva para fertilizar a terra, Domingo 21 do corrente foi reconduzida em procissão da Santa Igreja Patriarcal para o Convento da Graça a devota imagem do Senhor dos Passos, depois de cantado o *Te Deum* em acção de graças por tão evidente benefício” (23-11-1779, Num. 47).

⁶⁸ “Para os Muzicos da Sta. Igreja Patriarcal: Sua Majestade he servida que V. Ema. mande ordenar aos Muzicos da Santa Igreja Patriarcal, que no dia 2 de Julho próximo seguinte pelas tres horas da tarde se achem na Barraca que no sitio das Agoas Livres, tem os Religiosos Carmelitas Calçados, para acompanhar na forma costumada a Procissão da Trasladação da Devotíssima Imagem de Nossa Sra. do Carmo para a Igreja interina do Real Convento do Carmo da cidade de Lisboa e para na dita Igreja, acabada a procissão, cantarem o *Te Deum Laudamus*, como se costuma praticar em funções semelhantes.//Deus guarde a V. Eminência. Belém, 26 de Junho de 1758//Sebastião José de Carvalho e Melo” (*P-Lant*, Ministério do Reino, Livro 101, 17v-18).

⁶⁹ Ver, por exemplo a *Relação das Porcissoens que temos feito na Igreja da Patriarcal este prezente anno de 1756* (*P-Lant*, Patriarcal - Igreja e Fábrica, Maço 1, nº 256); Procissões da Patriarcal de Janeiro a Junho de 1758 (*Idem*, Maço 7, nº 82); ou o Rol das Procissões que temos feito para esta Santa Igreja Patriarcal [1º semestre de 1761] (*Idem*, Maço 6, nº 275).

4.1.3. A música nas procissões

No que diz respeito à sequência das peças litúrgicas a interpretar nas procissões e a outros aspectos relativos às práticas de execução, o *Breve Rezume de tudo o que se canta em cantochão e canto de órgão pellos cantores na Santa Igreja Patriarchal*⁷⁰, fornece algumas indicações úteis. Assim, no caso das procissões das Ladainhas de Maio e de São Marcos (Ladainha Maior), no lugar onde o cortejo se recolhia fazia-se Pontifical em “canto figurado”, ou seja, em polifonia. Nas restantes entoava-se no início o *Te Deum Laudamus*, durante o percurso eram cantados Motetes e no templo onde se terminava a procissão cantava-se o Pontifical em “canto de órgão”, portanto em polifonia ou recorrendo eventualmente a peças em *stile concertato*. Aspectos como o tipo de vozes que deviam entoar certas secções e outras particularidades são também referidas⁷¹.

Apesar do *Breve Rezume* datar do tempo de D. João V — segundo João Pedro d’Alvarenga (2008: 41) a sua origem situa-se entre 1722 e 1724 — as directrizes que contém não divergem substancialmente da prática da segunda metade do século como se pode deduzir de outros manuais mais tardios. Com efeito, pelo menos durante o reinado de D. Maria I, procurou-se seguir com maior rigor os modelos adoptados pelo fundador da Patriarcal e investiu-se novamente num avultado número de manuais litúrgicos de origem romana. É também significativo que em 1791 se tenha copiado o já referido *Diário da Capella Patriarchal Olissiponensis* de 1719 por ser “o mais antigo que se encontra e que trata do rito desta Santa Igreja que consideramos ser muito necessário (...) para instrução prática dos nossos litúrgicos”. Esta fonte fornece também alguns elementos em relação ao lugar da música na procissão do Corpo de Deus:

⁷⁰ P-La 49-I-59.

⁷¹ “Prosições que se fazem no descurço do anno.//Ladainhas, e S. Marcos se dá principio a ellas acabada Noa, e intoaõ dous Tipples a mesma; e esta se canta duples; e honde se recolhem se fas Pontifical, e este se canta de Canto figurado, á advertindo que na de S. Marcos e, na primeyra de Mayo vay o Senhor Patriarcha: as mais Prosições se intoa, e daõ principio todos juntos ao *Te Deum Laudamus*, e o proseguem thé ao Verço *Té ergo quæsumus*, e logo vaõ continuando o giro da Prosiçaõ, e nelle vaõ cantando huns Motetos, e honde se recolhem se canta Pontefical de Canto de Orgaõ: advertindo que nas Ladáinhas de Mayo e Saõ Marcos se canta primeyro que a Ladainha a Antiphona *Exurge Domine*, e he intoada por 2. Contraltos e os mais a continuaõ thé ao Verço que este o intoaõ os mesmos Contraltos: e os mais o dizem thé ao fim e logo intoaõ juntamente o Gloria Patri; e dipois repetem segunda ves a Antiphona e logo cantaõ os dous Tipples a Ladainha” (*Breve Rezume...*, p.42-42v).

“Recebido o Sacramento pelo Sr. Patriarcha, pegando no pé da Custódia com as Mãos ambas, por baixo das pontas do véu de ombros, principiarão os Cantores o Hymno Pange Lingua etc. e foram caminhando. (...) Suas Mejestades e S.A.A. pararão e se puzerão atrás do Palio, e os maes hoc ordine. Atrás dos Capelães secretos e Ministros da Mitra os cinco cantores, emparelhados, hombro com hombro: S. Mag. e S.S.A.A. diante o Mordomo Mor, atrás os três Camaristas (...) [No regresso da Procissão à Igreja] “os mais Ministros da Casa, como são Acolitos ordinários, etc., irão para seus lugares, porem os Cantores, ficarão intra Cancellis, para cantarem Tantum Ergo, etc. (...) (*Diário da Capella Patriarchal*...1719: 449).

No plano do repertório polifónico, além dos hinos e motetes, o *Te Deum* era uma das peças mais importantes no âmbito do cerimonial da procissão. Na documentação de arquivo que pertenceu à Patriarcal, o “Te Deum das Procissões” é mencionado em diversos recibos de cópia de música ⁷², mas sem referência ao autor, sendo possível que as mesmas obras se cantassem em diferentes cerimónias. No Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa existem cópias dos finais do século XIX do “Te Deum Laudamus a 8 para os dias de porçiçoens” e do “Te Deum a quatro vozes para se cantar nas Procissões dentro da Igreja (...) [cópia ou data de execução de] 25 de Maio de 1897” de Fr. Manuel Cardoso ⁷³, mas não sabemos se a escolha destas obras surge na sequência da tradição do século anterior ou obedece a outros critérios ⁷⁴. Subsistem também algumas obras específicas destinadas a este tipo de manifestações religiosas como é o caso da *Partitura dos Motetes e Psalmo Miserere mei Deus a 3 vozes para se cantar na Procissão e Passos de N. S. J. C. desde o Pretorio até ao Calvário* ⁷⁵, que se encontra na Área de Música da Biblioteca

⁷² Ver por exemplo o recibo assinado pelo Pe. José Lopes a 22 de Abril de 1756: *Despeza que se fez com a muzica que se mandou copiar para a Sta. Igreja Patriarcal fl. a preço de 140. P-Lant, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 1, Nº 358.*

⁷³ *P-Lf, 43/9/A3 e 43/10/A3.*

⁷⁴ Sobre o uso de obras em *stile antico* nos séculos XVIII e XIX nas cerimónias religiosas luso-brasileiras, e a sua respectiva funcionalidade litúrgica ver Castagna (2001: 171-215).

⁷⁵ *P-Ln, MM 4896.* Este conjunto de peças pertenceu a Ernesto Vieira, que anotou na folha de rosto: “Creio serem estes os célebres motetes de Fr. Manuel Cardoso. O Miserere é composição muito mais moderna no estilo em que escreveu Jozé Mauricio. Esta obra é a mesma que tenho noutra partitura, mas arranjada para três vozes”. A colecção inclui o Motete para se cantar antes do Sermão do Prelado (“Jerusalem surge et...”, Largo, 2/2, para Soprano, Tenor, Baixo e órgão, com cifras, em *stile pieno*). Segue-se um pequeno motete para cada um dos sete Passos da procissão (1º “Bajulans, bajulans...”; 2º “Exeamus ergo ade”; 3º “O vos omnes”; 4º “Angaria verunt Simone”; 5º “Fili o Jerusalem”; 6º “Domine jesu te desidero”; 7º “Jesus, Jesus clamans voce”) e o “*Miserere* para se cantar na Procissão”. Os versos ímpares são a três vozes (S, T, B) em *stile pieno* homofónico e valores longos... e os versos pares destinados ao coro são em cantochão. O conjunto termina com o “*Miserere* para o Sermão no Calvário”, novamente para Soprano, Tenor, Baixo e órgão, mas agora num estilo mais tardio (*concertato*), com valores rítmicos diversificados e cifras mais complexas. Um duo de Soprano e Tenor alterna com o coro a três vozes.

Nacional de Portugal. O *Inventário das músicas que existem no arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa*⁷⁶ redigido por Ernesto Vieira em 1893 inclui uma lista de motetes a quatro vozes sem indicação de autor para as procissões (Anjo Custódio, Santo António, São Crispim, Nossa Senhora, São Sebastião e São Vicente), associados a quatro exemplares do “Hino Pange Lingua para as procissões” e a motetes ao Santíssimo Sacramento de Antonio Tedeschi e David Perez.

Parte do repertório de cantochão utilizado nas procissões pode ser reconstituída, pelo menos aproximadamente, a partir dos manuais músico-litúrgicos generalistas como o *Theatro ecclesiastico*, de Fr. Domingos do Rosário (objecto de nove edições entre 1743 e 1817); o *Director Ecclesiastico* (1755), de Fr. Veríssimo dos Mártires; ou o *Director Sacro das Ecclesiasticas Cerimónias*, de Fr. Francisco de Jesus de Morais Sarmento (com edições em 1772 e 1794). Vários Processionais publicados ao longo do século XVIII e na primeiras décadas do século XIX contêm também o respectivo repertório em cantochão. Os exemplares conhecidos foram catalogados por Maria João Albuquerque (2006: 270-274) no seu livro *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*.

Para além da intervenção dos instrumentos de sopro e percussão nas procissões da Patriarcal (quer pertencentes à Música das Reais Cavalariças, quer às Bandas dos regimentos de Infantaria que acompanhavam o percurso), o órgão desempenhava também um importante papel. Na notas de despesa dos tesoureiros da Patriarcal surgem regularmente gastos com o aluguer de órgãos para as procissões desde o período pós-terramoto até ao inícios do século XIX. Por exemplo, em Maio de 1761, pagaram-se 3\$200 a Frei Bernardo de Santa Anna pelo “aluguel de um órgão para a Procissão de N. Sra. dos Mártires (a 13 de Maio)” e 6\$000 pelo aluguer do órgão para a função do Dezagravo de Odivelas (11 de Maio)⁷⁷. Despesas idênticas repetem-se nos anos seguintes⁷⁸.

A partir da década de 1790, os instrumentos passaram a ser fornecidos pelo organeiro da Casa Real, António Xavier Machado e Cerveira. Nos seus recibos podemos

⁷⁶ *P-Lant*, Ms 4990.

⁷⁷ *P-Lant*, Patriarcal – Igreja e Fábrica, Maço 6, Doc. n.ºs 336 e 337.

⁷⁸ Ver também *P-Lf*, C3 21 – *Livro da Receita e Despesas dos gastos miúdos da Sta. Igreja [Patriarcal] de Lisboa*. 1762 a 1768.

verificar um padrão bastante regular ao longo do tempo no que se refere às procissões onde deviam ser utilizados estes órgãos.

P-Lf, C3 27, Um pacote com folhas de despesas do ano de 1798.

<i>Relação das Procissões que fez a Santa Igreja Patriarcal que tiverão Orgão neste anno de 1797</i>			
Janeiro	20	A freguesia de N. Sra. da Ajuda	4\$000
		A Igreja de S. Braz da Ordem de Malta	3\$200
Mayo	11	Odivelas	6\$400
	13	A freguesia de N. Sra. da Ajuda	4\$000
Agosto	14	A freguesia de N. Sra. da Ajuda	4\$000
Outubro	1	Convento das Comendadeiras de Santos	4\$000
Novembro	12	A freguesia de N. Sra. da Ajuda	4\$000
		A freguesia da Conceiçam Nova	2\$400
Dezembro	1	A freguesia de N. Sra. da Ajuda	<u>4\$000</u>
[Total]			36\$000
António Machado e Cerveira			

P-Lf, A2 4 – Contas da Sta Igreja Patriarcal 1800-1801-1802 [MAÇO I]

<i>Relação das despeza que se fez com os Órgãos que forão às Procissões que fez a Sta. Igreja Patriarcal no anno de 1799</i>			
Janeiro	a 20	A freguesia de N. Sra. da Ajuda	4\$800
		Sta. Luzia	3\$200
Maio	a 20	Odivelas	6\$400
Junho	a 1	A freguesia de N. Sra. da Ajuda	4\$800
Agosto	a 14	A freguesia de N. Sra. da Ajuda	4\$800
Outubro	a 1	O Conv. das Comendadeiras de Santos	4\$800
Novembro	a 10	A freguesia de N. Sra. da Ajuda	4\$800
		A freguesia de N. Sra. da Conceição	2\$400
Dezembro	a 4	A freguesia de N. Sra. da Ajuda	<u>4\$800</u>
Soma			40\$800
Lisboa, 30 de Dezembro de 1799			
<i>António Xavier Machado Cerveira</i>			

É improvável que os órgãos fossem transportados em carros no cortejo, o que resultaria pouco prático. Não se conhecem também relatos da época que mencionem o

facto. O som imponente do órgão é, porém, referido por Beckford no seu *Diário* por ocasião da entrada de uma procissão na Igreja do Mosteiro dos Jerónimos:

“The tide carried me into the great church, vast, solemn and fantastic, like the prints of the Temple of Jerusalem in old German bibles. The awful sound of the organ and choir proceeded from a dark recess at the farthest extremity of the edifice, one of the largest in Portugal” (Beckford 1954: 269, 10-11-1787; NeryVE).

Possivelmente, os órgãos alugados pela Patriarcal destinavam-se a ser usados quando a procissão parava em determinadas etapas do percurso, sobretudo à entrada de outros templos ⁷⁹, ou na igreja que a acolhia no caso desta não ter nenhum instrumento (note-se que a referência à freguesia da Ajuda nos recibos de Cerveira deverá ter a ver com a Igreja Paroquial e não com a Capela Real e Patriarcal, que dispunha de instrumentos próprios). Assim se justificaria que fossem quase sempre alugados para as mesmas procissões. Por outro lado, os órgãos positivos serviam também para acompanhar o cantochão pelo que podiam coexistir com o grande órgão nalguns templos.

A qualidade da interpretação musical variava muito de procissão para procissão e inclusive no decurso do mesmo cortejo, já que cada uma destas manifestações religiosas correspondia a um complexo desfile onde se integravam os diferentes sectores e classes sociais, expressando-se de acordo com o seu estatuto e as práticas devocionais e musicais das suas vivências quotidianas. Alguns Motetes e Hinos polifónicos podiam ser ouvidos quando os cantores da Patriarcal integravam as procissões mais solenes acompanhadas pela família real e mesmo o canto das Ladainhas, baseadas em melodias simples de cantochão que em muitos casos seriam conhecidas por todos os fiéis, teriam um nível de execução bem diferente quando entoadas pelos Cantores, Capelães Cantores ⁸⁰ e eclesiásticos do círculo da monarquia ou quando eram entoadas pelos populares. Existem,

⁷⁹ Uma prática semelhante sucedia em França no tempo de Luís XV: “Les processions de La Fête-Dieu font à plusieurs reprises station aux reposoirs eriges dans les rues où “Le Saint-Sacrement s’arrête”: Durant ces pauses, les églises qui possèdent un corps de musique ou qui ont engagé des musiciens pour l’occasion font exécuter des motets, accompagnés d’un orgue portatif ou des autres instruments de musique” (Meunier 2007:34).

⁸⁰ A participação dos Capelães Cantores da Patriarcal nas procissões é mencionada várias vezes nos Estatutos. Por exemplo no Cap. II.7. (p.6) diz-se: “Levarão por turno as Cruzes nas Procissões, exceptos os que nas mesmas tem obrigação de cantar musica.”. Mais à frente (Cap. II.11, p. 7) determina-se que “quando o Sagrado Viático for levado a algum enfermo pertencente à Freguesia da Patriarcal no tempo do Coro, irão acompanhallo cantando os Capelães nomeados pelo Regente, ou seu Substituto: e nas quintas feiras, em que houver reforma, irão, sendo avisados, à Capela do Sacramento cantar o *Tantum ergo*.”

de resto, várias versões polifónicas de Ladainhas da autoria de compositores ligados à Patriarcal e à Capela Real, como é o caso de Francisco António de Almeida, David Perez, José Joaquim dos Santos, Gioachino Pecorario, Thomas Ceccoli ou Giuseppe Totti ⁸¹.

Do mesmo modo, as fanfarras das Trombetas e Timbales da Casa Real deveriam certamente marcar a diferença em relação ao “trompete lúgubre” tocado de dois em dois minutos por “um penitente, mascarado como os que transportam as imagens” e em relação ao “destacamento de Infantaria, de baioneta na ponta da espingarda, marchando ao som do tambor” que encerrava o cortejo, mencionados pelo Marquês de Bombelles a propósito da Procissão do Senhor dos Passos (Bombelles 1979: 120, 30-3-1787; NeryVE).

Muitas dúvidas subsistem, contudo, acerca da prática interpretativa adoptada. Algumas delas, por exemplo no que diz respeito à relação funcional entre vozes e instrumentos, foram colocadas por Rui Vieira Nery na comunicação “Vozes da Cidade: Música no Espaço Público de Lisboa no Final do Antigo Regime” apresentada no colóquio internacional *Praças Reais: Passado, Presente e Futuro* e recentemente publicada. Será que as bandas instrumentais dobravam ou acompanhavam de alguma maneira a melodia vocal de cantochão entoada pelo clero e pelos fiéis? Ou será que cada secção da procissão interpretava trechos diferentes entre si, perceptíveis na sua sequência por quem assistia ao desfile de um ponto fixo, mas independentes do que executavam os grupos imediatamente anteriores ou posteriores? (Nery 2008: 32). Outra questão prende-se com a ausência de fontes conhecidas do século XVIII (impresas ou manuscritas) com as peças puramente instrumentais tocadas nestas ocasiões. As partituras mais antigas desta natureza localizadas até agora parecem remeter para um repertório equivalente da segunda metade do século XIX, como os chamados “passos” (“simples” e “dobrados”) típicos das bandas oitocentistas (*idem*).

Em muitos relatos, a impressão deixada pelas procissões é de grande confusão acústica e da coexistência de elementos sonoros muito diversos: “rufo de tambores”, “fanfarras de trompetes”, “sons dos coros”, “sinos, vozes e ecos de canhão” nas palavras

⁸¹ Algumas das Ladainhas escritas por estes compositores encontram-se no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa e na colecção de partituras que pertenceu ao Seminário da Patriarcal que hoje se guarda na Biblioteca Nacional de Portugal. Vejam-se, por exemplo, os volumes *P-Ln*, CN 45 e CN 49 para as Ladainhas de Francisco António de Almeida ou os volumes CN 33 e CN 116, com obras de David Perez, Giuseppe Totti, António José Soares e José do Rosário Biga e Fortunato Mazziotti, entre outros.

de Beckford. Uma imagem sugestiva do impacto sonoro do desfile é também fornecida por Carrère a propósito da Procissão do Senhor dos Passos:

“Lorsqu'on voit passer cette procession, on entend, dans l'éloignement, des cris confus et soutenus, qui deviennent plus forts et plus sensibles à mesure que la procession s'avance; ils partent d'une foule innombrable du peuple qui suit la procession dans la plus grande confusion; il adresse ses prières à la statue qui les précède, les uns en chantant, les autres en criant. Cette confusion amuse un instant: elle fatigue ensuite. Il y a environ quatre ou cinq mille âmes, dont la plus grande partie sont des Nègres, des Mulâtres, des Nègresses et des Mulâtresses” (Carrère 1798: 94-95; NeryVE).

Conforme afirma Rui Vieira Nery (2008: 30), a dimensão da procissão como grande festa da cidade e “terreno de representação simbólica identitária da sociedade lisboeta no seu todo, em que cada classe ou corporação encontra um espaço próprio de integração e de projecção individual, e se reconhece ao mesmo tempo como parte de um retábulo social que se pretende harmónico e imutável” sobrepõe-se à questão da substância da música executada. Esta acaba por ser muito menos importante do que as dinâmicas sociais que lhe estão subjacentes e o clima emocional que a envolve.

4.2. Novenas, Trezenas e outras devoções

Em paralelo com a liturgia oficial e com as procissões, as práticas devocionais do foro pessoal ou de natureza colectiva constituem outra importante vertente das manifestações religiosas da sociedade portuguesa do Antigo Regime. Embora dependentes do calendário religioso, podiam funcionar como extensão ou antecipação dos rituais oficiais, mas também como expressões informais da religiosidade popular. Uma grande diversidade de modelos — das simples orações a cerimónias relativamente complexas com a intervenção do canto e de instrumentos musicais — percorria as várias camadas sociais e tomava forma em espaços múltiplos: as grandes catedrais, as igrejas, as capelas, as ermidas, o espaço doméstico ou a mesmo a via pública. As pequenas imagens que abundavam nas ruas e estradas das principais povoações congregavam também regularmente reuniões de devotos que lhes dedicavam preces e louvores e lhes cantavam ladainhas.

As irmandades e confrarias laicas – com destaque para as Irmandades do Santíssimo Sacramento — afectas à maior parte das igrejas eram responsáveis por um grande número de práticas devocionais e funcionavam como entidade financiadora e reguladora das cerimónias. A rede de irmandades era suficientemente extensa e diversificada para enquadrar directa ou indirectamente vários estratos da sociedade — da aristocracia aos mulatos e negros libertos, passando também pela representação de diferentes ofícios — e servir de veículo à construção de identidades colectivas⁸².

Mas o modelo supremo emanava do poder central. No Cap. I.2.2. mostrou-se como as devoções particulares da monarquia contribuíram para amplificar a rede de estabelecimentos religiosos que beneficiavam do patrocínio da Coroa no domínio da música. Novenas, Trezenas e festas do mais variados Santos eram ocasião para a saída dos membros da família real em direcção a vários templos da cidade. A maior parte destas visitas eram feitas em larga comitiva (podendo o acompanhamento incluir os principais Oficiais da Casa Real), o que implicava um clima de festa e espectáculo ao longo do percurso e em toda a área envolvente.

A Patriarcal, a Capela Real da Ajuda e as restantes Capelas Reais eram também palco regular de práticas devocionais, das quais se destacam as Novenas de São José, do Santíssimo Coração de Jesus e de Nossa Senhora da Piedade⁸³, a Trezena de Santo António, o Setenário de Nossa Senhora das Dores e a Exposição do Santíssimo Sacramento (incluindo a cerimónia do *Lausperene* ou da Adoração das 40 Horas)⁸⁴. As

⁸² Algumas importantes reflexões sobre o papel das irmandade e confrarias no âmbito da sociabilidade e da construção de identidade colectivas são propostas por Rui Vieira Nery no artigo “Espaço Profano e Espaço Sagrado na Música Luso-Brasileira do Século XVIII” (2006: 19).

⁸³ Estas três Novenas eram de tal forma importantes no âmbito do cerimonial da Patriarcal que são mencionadas com carácter de obrigatoriedade nos *Estatutos dos Padres Capelães Cantores* (Cap. VIII. 5, p. 26): [O Prioste] “terá obrigação de averiguar os que assitem às Novenas de s. Joseph, do Santíssimo Coração de Jesus, e de nossa senhora da Piedade, para saber os dias que venceo cada um, e os assentar no rol, que se fizer das mesmas Novenas na forma do costume.”

⁸⁴ A devoção do Sagrado Lausperene remonta ao século XVI e evoca as quarenta horas que o corpo de Jesus Cristo esteve no sepulcro. O cardeal D. Luís de Sousa, arcebispo de Lisboa, solicitou à Santa Sé privilegio da exposição permanente do Santíssimo Sacramento nas igrejas de Lisboa, como se praticava em Roma, obtendo do papa Inocêncio XI, no ano de 1682, a bula do jubileu do Lausperene. Esta concessão teve continuas renovações por períodos de sete anos, vindo a tornar-se perpétua a partir de 1784, por breve do Papa Pio VI. Na Patriarcal e nas Capelas Reais era celebrada com grande solenidade e implicava despesas regulares (Ver por exemplo o *Rol da despeza que se fez nesta Santa Igreja Patriarcal e Capela de Queluz no mês de Fevereiro e Março de 1798. P-Lf C3 – 27*), mas são raras as referências à componente musical na documentação de arquivo, com excepção das exposições do Santíssimo Sacramento durante o Oitavário do Corpo de Deus. Todavia, a participação de alguns dos mais importantes cantores da Capela

Novenas de São Francisco Xavier e de Santa Margarida de Cortona tiveram um considerável relevo, tendo esta última motivado composições musicais de compositores tão importantes como David Perez ou José Joaquim dos Santos. Também neste domínio, a monarquia procurava formular modelos estéticos e rituais ao mais alto nível, susceptíveis de se propagarem por todo o sistema de produção litúrgica do Reino.

Grande parte destas devoções já tinham lugar no reinado de D. João V — os excertos dos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa publicados por Gerhard Doderer e Cremilde Rosado Fernandes (1993: 69-146) permitem elencar um número considerável — mas outras foram introduzidas no reinado de D. Maria I. A mais importante relaciona-se com o culto do Coração de Jesus, tendo a Rainha determinado em 1778 que a respectiva Novena fosse celebrada na Patriarcal com a mesma solenidade da Novena do Glorioso Patriarca São José⁸⁵.

Uma vez que não faziam parte da liturgia oficial, as Novenas e Trezenas implicavam pagamentos adicionais aos Capelães Cantores, Músicos e restantes Ministros da Patriarcal que nelas participavam⁸⁶. Analisando as listas de pagamentos aos vários intervenientes, detectam-se alguns padrões regulares na contratação de músicos, que se prendem com a importância atribuída à cerimónia e com o repertório interpretado.

No topo encontrava-se a Novena de São José, na qual participava um grande número de cantores italianos da Patriarcal. Em 1765, esta função contou com 25 cantores

Real e da Patriarcal está documentada em relação aos períodos que a família real passava em Salvaterra. Carecemos também, por enquanto, de estudos específicos relativos à cerimónia das Quarenta Horas como os que já existem para Itália ou para as Capelas Reais espanhola e francesa. No seu artigo “La Musica delle Quarantore nella Cappella Real Spagnola nel XVII Secolo”, Pablo Rodríguez (2007: 326) faz um apanhado preliminar da bibliografia existente sobre esta devoção em Itália. O mesmo autor publicou ainda o artigo “Música, devoción y esparcimiento en la capilla del Alcazár Real (siglo XVII): los villancicos y tonos al Santísimo Sacramento para Cuarenta Horas”, In *Revista Portuguesa de Musicologia* VII-VIII (1997-98: 31-45). Destaca-se ainda a tese de Alexis Meunier, apresentada na Sorbonne em 2004: *Les saluts du Saint-Sacrement. Liturgie et musique en France (1600-1774)*.

⁸⁵ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica - Avisos, Cx. 59 (12 de Junho de 1778). Também em *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 18, Doc. Nº 38: “Passe ordem ao Pe. Thesoureiro Matheus Simões para que na forma do Despacho do Excelentíssimo Colégio expedido por ordem de Sua Majestade Fidelíssima, mande por pronto tudo o necessário para que se faça a Novena do Santíssimo Coração de Jesus, com a mesma Solenidade culto com que se celebra a Novena do Glorioso Patriarca São Jozé na nossa Igreja (Lisboa, 16 de Junho de 1778).”

⁸⁶ Estes contributos monetários nem sempre eram saldados no devido tempo como demonstra uma nota de 1764 (*Relação das Novenas que se estão devendo aos Capellaens e Muzicos da Sta. Igreja Patriarcal na forma costumada*), onde se registam dívidas em relação às Novenas de Nossa Sra. da Piedade e do Patriarca S. José e à Trezena de Santo António, correspondentes aos anos de 1761 a 1764, num valor total de 2991\$040 (*P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 9, Doc. Nº 9).

italianos, 16 cantores portugueses (recebendo em ambas as categorias um total de 9\$600 reis cada um), 39 capelães cantores (com 2\$400 reis cada) e 15 Seminaristas (800 reis), para além do celebrante, do mestre de cerimónias, do altaneiro, dos sacristas e de outro pessoal auxiliar. A despesa final foi de 606\$240⁸⁷. Em 1784, a mesma devoção contou com 33 cantores (21 italianos e 12 portugueses), 51 capelães cantores, 7 organistas da Patriarcal e 12 seminaristas, gastando-se 798\$600⁸⁸. Durante as décadas de 1770 e 1780 encontramos valores aproximados nas listas de “despesas extraordinárias” da Patriarcal, nalguns dos casos com uma quantidade de cantores italianos ainda mais elevada (29 em 1768⁸⁹). Todavia, o número total de músicos não significa necessariamente uma actuação em conjunto, já que estes costumavam alternar ao longo dos nove dias da devoção⁹⁰.

O envolvimento dos cantores mais qualificados da Patriarcal, a quem caberia a interpretação de repertório mais complexo, só encontra um equivalente na Novena do Coração de Jesus a partir de 1778, na sequência da já referida determinação de D. Maria I. Em 1784, esta Novena contou com 21 cantores italianos, 19 cantores portugueses, 42 capelães cantores, 12 seminaristas, 7 organistas e 8 mestres de cerimónias, entre outros, totalizando um despesa de 809\$200⁹¹.

Trata-se de um investimento de vulto, motivado pela especial devoção da soberana em relação ao culto do Coração de Jesus, que marca a diferença em relação a cerimónias como a Novena de Nossa Senhora da Piedade ou a Trezena de Santo António, asseguradas por um pequeno grupo de cantores portugueses e de seminaristas com remunerações mais baixas (7\$200 cada). A Novena de Nossa Senhora da Piedade contava normalmente com seis ou sete cantores portugueses (em 1784 eram dois contraltos, três

⁸⁷ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 10, Docs. N.ºs 66 e 70-75.

⁸⁸ *P-Lant*, Patriarcal de Lisboa - Despesas Extraordinárias, Cx. 106, Mc. 76-1.

⁸⁹ *P-Lant*, Patriarcal Igreja e Fábrica, Maço 13.

⁹⁰ Na Biblioteca da Ajuda existem também algumas listas de despesas relativos às Novenas de S. José e São Francisco Xavier no ano de 1790. No primeiro caso é registada a participação de 25 Múzicos a 9600 reis (totalizando 240\$000), 7 Organistas a 4800 reis (33\$600), Capitulante (9\$600), Mestre de Cerimónias (4\$800), três tesoureiros e um guarda cera a 2400 (7\$200), 23 Pes. Capellaens a 2400 (55\$200), 16 sacristas a 1200 (19\$200), 6 Faquinos a 600 (3\$600) e 2 Sineiros a 600 (1\$200) (*P-La* 54-IX-18; 175, 175 a-b). A despesa total (374\$400) é inferior à da década anterior, mas o efectivo musical continua a ser objecto de um considerável investimento. No mesmo ano (1790), também na Capela Real da Ajuda, foram gastos com a Novena de S. Francisco Xavier 351\$600, mantendo-se os preços individuais da anterior para cada uma das funções a desempenhar. Participaram 28 Múzicos e 7 Organistas (*P-La* 54-IX-18; 175, 175 a-b).

⁹¹ *P-Lant*, Patriarcal de Lisboa – Despesas Extraordinárias, Cx. 106, Mc. 76-1.

tenores e dois baixos), tiple e um organista, dirigidos pelo Mestre de Capela ⁹². Para a Trezena de Santo António, são mencionados apenas dois cantores portugueses, tiple, um organista e o Mestre de Capela durante a década de 1760 ⁹³ e um conjunto um pouco maior, com dois tenores (um deles podia ser o Mestre de Capela), dois contraltos, três baixos e um organista nos anos 80 ⁹⁴ (alguns exemplos de listas de pagamentos aos participantes nas Novenas e Trezenas são apresentadas no ANEXO C.4.).

As devoções descritas são das poucas cerimónias que incluem menção explícita à participação musical dos alunos do Seminário da Patriarcal na documentação de arquivo. Nas Novenas de São José e do Coração de Jesus, a sua intervenção limitava-se possivelmente a um reforço nas partes de “ripieno” ou da textura coral global (já que os sopranos italianos se podiam encarregar dos eventuais solos e assegurar o naipe), mas no caso da Novena de Nossa Senhora da Piedade e da Trezena de Santo António, os seminaristas eram os únicos responsáveis pelas partes de soprano. Por exemplo, na lista de 1784 surgem “três tiple do Seminário” com 7\$200 (2\$400 para cada um) em conjunto com contraltos, tenores e baixos adultos ⁹⁵.

A proximidade das datas comemorativas de alguns Santos, a duração das Novenas e a coincidência com outras ocasiões importantes do calendário litúrgico dava origem em determinadas épocas do ano a uma intrincada sobreposição de devoções, que não seria fácil de gerir. A passagem do *Diário da Real Capela da Ajuda* do Mestre de Cerimónias Francisco Braga Lage, que se transcreve de seguida, é bem ilustrativa desse emaranhado de rituais, que inclui num curto espaço de tempo três Novenas e o Setenário de Nossa Senhora das Dores, em paralelo com a Missa e o Ofício e outras práticas devocionais esporádicas. Este excerto, relativo a Março e Abril de 1793, não faz referências directas à música das Novenas, mas há várias outras fontes que atestam o papel desempenhado pela arte dos sons. O depoimento de Braga Lage ilustra também a associação deste tipo de devoções com espaços próprios (diferentes Capelas no interior do templo da Patriarcal da Ajuda) e as imagens dos respectivos Santos. Neste caso, o

⁹² Idem.

⁹³ Ver por exemplo *P-Lant*, Patriarcal – Igreja e Fábrica, Maço 9, Doc. N° 163, ou Maço 10, N° 124 e N° 257.

⁹⁴ *P-Lant*, Patriarcal de Lisboa – Despesas Extraordinárias, Cx. 106, Mc. 76-1.

⁹⁵ Idem.

facto de a Novena de São José ter coincido com a época da Semana Santa fez com que excepcionalmente a imagem não fosse coberta, ao contrário do que era prática corrente.

“Notta = Fez-se na Capella do Sto. Christo a **Novena de Santa Margarida de Cortona**, e no dia que se rezava que foi ao décimo da dita Novena depois de Vésperas na Basílica sendo Quaresma se celebrou Missa na dita Capella por um Monsenhor mitrado com Beneficiados, Arciprestes e os Mestres de Cerimónias e Muzicos Devotos houve Sermão e também de tarde outro com *Te Deum* a que assistiu S. Alteza.

Também no dia 3 de Março começou a **Novena de S. Francisco Xavier** que se fez com Sacramento exposto na Capella do Santíssimo mudando-se o Tabernáculo para o Altar abaixo entre a Basílica que he do Coração de Jesus e no dia houve Capella que foy a 12 de Março veyo S. Ema assistir por devoção: cantou-se a Missa de São Gregório Papa depois de Tertia da Basílica (...)

E porque se misturarão dois, esta **Novena com a de S. José**, se deu somente depois da Ladainha a Antífona de Santo Xavier a Oração e no mais como era na mesma Capella se fez toda a de S. José como é costume, excepto que sendo os Santos de Pratta Nossa Sra. e S. José a pozerão entre Capella dous de esculturas encarnadas e ainda mais tanto Nossa Sra. como São José ambos com meninos nos braços (...) Também como S. José caiu em 3^a feira da Semana da Paixão não cobrirão as imagens de Nossa Sra. e São José o que podiam fazer em todo o dia excepto a Novena (...)

Embaraçou-se a **Novena de S. José com a das Dores** que se armou na Capella do Santo Christo, e depois da Novena de São José se faria a da Sra. das Dores na outra Capella. Muitas vezes de manhã se fazia este Septenário e outras depois da Novena de São José”⁹⁶

Braga Lage refere que no mesmo período se realizaram três dias de Preces pelo “nono mês de D. Carlota” e pelo “feliz parto” (16, 17 e 18 de Março) e nos três dias seguintes (19, 20 e 21) “preces pelo olho inflamado de D. Maria I”. No Dia de S. José, Suas Altezas assistirão na tribuna a um *Te Deum* de acção de graças por ter chovido e no dia 21 às Vésperas de Nossa Senhora das Dores⁹⁷.

Em Junho do mesmo ano, a Novena do Coração de Jesus coincidiu nalguns dias com a Trezena de Santo António, dando origem novamente a algumas sobreposições:

“Na Igreja Patriarcal na quinta-feira se fez a **Novena do Coração de Jesus** depois de Completa e antes da Ladainha se cantarão [o Responsório] *Si quaeris miracula* a Sto. António porém somente neste dia se não for a Trezena separada e depois a Procissão do Oitavo dia. Na sexta-feira houve sermão e depois *Te Deum* de Muzica do Coreto e não

⁹⁶ P-BRad, Ms. 692, pp.59-59v [Março e Abril de 1793].

⁹⁷ Idem, p. 60v.

respondido pelos Capelães para complemento da Novena a que assitio S. Alteza e S. Ema. e se incensou om Sacramento e depois se fez Trezena”⁹⁸.

Quando a família real se encontrava noutras residências, as principais devoções eram transferidas para esses locais. Assim, em 1796 a Novena de São Francisco Xavier e o Setenário de Nossa Senhora das Dores realizaram-se em Queluz e não na Patriarcal⁹⁹.

A música que acompanhava as devoções inclui um leque variado de práticas e variantes consideráveis em termos da complexidade musical — das simples melodias de cantochão a peças polifónicas e em *stile concertato* mais elaboradas da autoria dos mais importantes compositores da época — dependendo dos agentes envolvidos, do seu prestígio e poder monetário; da participação de cantores profissionais ou amadores. A dimensão comunitária deste tipo de rituais levava também a que se procurasse difundir paralelamente o seu conteúdo espiritual e a sua componente musical, sendo habitual a circulação dos textos e melodias em forma manuscrita ou impressa. Por outro lado, a transmissão oral teria também um papel importante no processo.

Conforme demonstrou Maria João Albuquerque (2006: 34-35), entre os repertórios de cantochão impressos por editores livreiros entre 1750 e 1807, é possível encontrar uma substancial parcela de publicações associadas às devoções. Estas correspondiam a 16 por cento da produção total de música sacra impressa, sendo os restantes 84 por cento dedicados ao repertório litúrgico. Na maior parte dos casos, editavam-se Novenas usadas por diversas ordens religiosas (sediadas em Lisboa ou noutras cidades do país, como Coimbra ou Aveiro), com ou sem identificação de autor¹⁰⁰. Algumas chegaram a ter várias edições como a *Novena de São José*, do Padre José Maria Prola¹⁰¹, que conheceu quatro traduções do italiano para português entre 1754 e 1791 (Albuquerque 2006: 35). No conjunto de exemplares sobreviventes, catalogados por

⁹⁸ P-BRad, Ms. 692, pp. 74-74v.

⁹⁹ P-BRad, Ms. 692, p. 113.

¹⁰⁰ Ver os nº 154 a 161 do *Catálogo de Edições de Musica Impressas em Portugal nos finais Antigo Regime (1750-1834)*, publicado como Apêndice ao livro de Maria João Albuquerque (2006: 260-263), onde se descrevem os exemplares dedicados às Novenas do Glorioso Patriarca S. Domingos de Gusmão; de São José; do Sacro Santo Coração da Virgem N.S.M.S.; dos Santos Martyres Menores; de Jesus, Maria, José; e da Conceição da Virgem, entre outras. Descreve-se ainda a *Trezena do glorioso Santo Antonio de Lisboa, para uso dos irmãos da irmandade do mesmo santo da Villa de Penacova*. Coimbra: na Real Impressão da Universidade, 1778 (nº 195 do Catálogo).

¹⁰¹ N.ºs 326 a 329 do Catálogo citado na nota anterior.

Maria João Albuquerque, não se encontram Novenas ou Trezenas em cantochão ligadas expressamente à Patriarcal ou à Capela Real da Ajuda, mas existe um exemplar da Novena do Coração de Jesus usado na Capela Real da Bemposta¹⁰².

A única obra integralmente polifónica relacionada com este tipo de devoções publicada em Portugal na segunda metade do século XVIII são as *Preces que se devem cantar nos dias da novena, e festa do glorioso patriarcha S. Joseph*, (Lisboa, Officina Joaquiniana de Musica, 1724), e novamente editadas em 1758, pelo livreiro José da Costa Coimbra, em quatro volumes, um para cada voz (Albuquerque 2006: 34).

Novenas e Trezenas manuscritas em cantochão ou polifonia (em *stile pieno* ou *concertato*), provenientes de várias instituições ou de colecções particulares, podem encontrar-se em diversos arquivos e bibliotecas portuguesas. Subsistem também colectâneas com acompanhamentos destinados a serem realizados pelo órgão como suporte às secções de cantochão e “canto figurado”. É o caso dos *Acompanhamentos da Novena e Officio de N. PE. S. Francisco: do Officio de N. Sra. Da Piedade: do Officio da Conceição: Do Hymno Te Deum Laudamus figurado: e das Salvas do seu respectivo tempo* ou dos *Fundamentos das Novenas q. s cantão: e do Setenario, e Missas de Canto Cham. Sequencia do SS.mo Te Deu[m]. Salve de N. Sra Invitat.os Callenda e Lamentassoos*¹⁰³.

No que diz respeito às Novenas e Trezenas interpretadas na Patriarcal e nas Capelas Reais, sobreviveram algumas peças para coro, solistas e baixo contínuo escritas por compositores ligados a estas instituições no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa, na Biblioteca Nacional de Portugal e na Biblioteca da Ajuda, entre outros locais. David Perez e José Joaquim dos Santos fizeram música para a Novena do Coração de Jesus e de Santa Margarida de Cortona¹⁰⁴. Desta última existem igualmente versões do organista da

¹⁰² *Novena em obsequio do Santíssimo Coração de Jesus, culto, que se lhe tributa na Real Capela da Bemposta, ordenada por um indigno devoto do mesmo Santíssimo Coração*. Lisboa; na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1778.

¹⁰³ Respectivamente *P-Ln*, CN 211 e MM 1647.

¹⁰⁴ No Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa existem exemplares da Novena do Coração de Jesus composta por David Perez em 1763 (*P-Lf*, 165/44/D1) e do hino para a Festa de Santa Margarida de Cortona *O Margarita poenitens* (1770, aut.) (*P-Lf*, 165/28/C7). O hino de Santa Margarida de Cortona foi também posto em música por José Joaquim dos Santos em 1773 (*P-Lf*, 193/10/D5) e 1775 (*P-Lf*, 193/11/D5). Na Biblioteca da Ajuda guardam-se também versões de David Perez das Novenas de Santa Margarida de Cortona (1777) (*P-La*, 48-VI-17) e do Coração de Jesus (*P-La*, 48-VI-18 e *P-La*, 48-VI-19) para além de várias novenas e trezenas anónimas. Música para as Novenas do Coração de Jesus de Perez e de José

Capela Real da Ajuda Joaquim Pereira Cardote ¹⁰⁵ e do Mestre do Seminário da Patriarcal, Pe. Nicolau Ribeiro Passo Vedro ¹⁰⁶. Eleutério Franco de Leal fez vários trechos para a Novena de São João Baptista e António Leal Moreira e Marcos Portugal, entre outros, dedicaram também diversas páginas musicais a este tipo de devoções ¹⁰⁷. Conhece-se ainda uma versão autógrafa da *Novena de Santa Anna*, para dois tenores, dois baixos, coro e órgão *obbligato*, de João José Baldi, destinada ao Convento do Bom Sucesso ¹⁰⁸, instituição que beneficiava de patrocínio real. A estrutura da Novena incluía o Invitatório, Antífona, Jaculatória, Hino, Lítania, *Tantum Ergo* e *Te Deum*, sendo frequente a composição de peças soltas para cada uma destas secções.

A maior parte do repertório musical das Novenas realizadas na Patriarcal e nas Capelas Reais destinava-se a coro (com ou sem solistas e partes concertantes) e órgão ou baixo contínuo, o que não quer dizer que os conjuntos instrumentais ou mesmo a orquestra não fossem usados nas cerimónias da liturgia oficial da mesma festa. No caso das devoções, as obras de maior envergadura parecem ter-se restringido ao Setenário de Nossa Senhora das Dores, de que é exemplo a versão de José Joaquim dos Santos para quatro vozes e orquestra (dois oboés, duas trompas e cordas) ¹⁰⁹.

O Setenário de Nossa Senhora das Dores, cuja festa era celebrada na sexta-feira depois do domingo da Paixão, foi realizado na Patriarcal pela primeira vez entre 29 de Março e 4 de Abril de 1721. Em cada um dos dias da Novena, foi cantado pelos músicos italianos um Motete e um *Stabat Mater* diferente com a assistência da família real na tribuna ¹¹⁰. Nos finais do século XVIII continuava a celebrar-se, conforme atesta

Joaquim dos Santos pode encontrar-se ainda na Biblioteca Nacional de Portugal, na colecção de partituras que pertenceu ao Seminário da Patriarcal (ver por exemplo *P-Ln*, CN 69). O levantamento não é exaustivo, fornecem-se apenas a título ilustrativo alguns dos exemplos mais importantes e acessíveis em termos de consulta.

¹⁰⁵ *P-La*, 48-VI-26 (para dois tenores, baixo e órgão).

¹⁰⁶ *P-Lf*, 253/3/E5.

¹⁰⁷ Alguns exemplos podem encontrar-se nos volumes *P-Ln*, CN 31, CN 69 e CN 133.

¹⁰⁸ *P-Ln*, MM 1133.

¹⁰⁹ *P-Ln*, MM 193.

¹¹⁰ A referência a esta cerimónia encontra-se nos Relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa“(…) principiò Sabato nella detta Chiesa Patriarcale La Novena in Honoré di N. Sigr. De’ sette dolori, con assisterui [= rei e rainha] ogni sera in una Tribuna con grate a lo Mottetto, e Stabat Mater, che ui si cantano di suo ordine da Musici Italiani, e sempre di Composizioni differenti” (*I-Rasv*, Segretaria di Stato, Portogallo, vol. 76, p. 10, 01-04-1721; Cf. Doderer e Fernandes (1993: 95).

Francisco Braga Lage no seu *Diário* em relação ao ano de 1794, entre outros: “fez-se o Setenário de N. Sra. das Dores que consistia em hum Moteto, e vindo o celebrante capitulante o Hino *Stabat Mater*, e este diria a Oração e se reitiravam todos e acabava” (Lage 1817: 84v).

A obra que José Joaquim dos Santos escreveu em 1780 insere-se certamente na continuação dessa tradição, mas não foi, por enquanto, possível apurar se as peças musicais das principais secções continuavam na segunda metade do século XVIII a variar todos os dias nas Capelas Reais e/ou na Patriarcal. São escassas as colecções com música do mesmo autor para todas as rubricas da cerimónia, mas existem numerosas versões do *Stabat Mater*, de Motetes ou de Jaculatórias da autoria de compositores ligados à Casa Real que poderiam ter sido utilizadas. No já mencionado *Inventário das músicas que existem no arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa* redigido por Ernesto Vieira em 1893 foram elencadas Sequências para as “Sete Dores de Nossa Senhora” da autoria de António Leal Moreira, Antonio Tedeschi, Giovanni Giorgi, João Rodrigues Esteves, Gioachino Pecorario, José Joaquim dos Santos, Luciano Xavier dos Santos, Pascale Piseri e Vicente Miguel Lousado. Algumas delas encontram-se ainda no referido arquivo. Também no caso das Ladainhas cantadas nas Novenas e Trezenas, existem vários exemplares independentes (alguns já mencionados a propósito das procissões) susceptíveis de integrar o alinhamento musical destes rituais.

5. A encenação do poder: as efemérides da Corte e as grandes cerimónias públicas

Como se viu no Cap. IV.1., o elenco anual dos Dias de Gala na corte cruzava algumas das principais datas do calendário religioso com a comemoração de acontecimentos ligados à família real, que compreendiam nascimentos, aniversários, dias onomásticos, casamentos e mortes. Ao ciclo humano individual da família reinante podiam juntar-se ainda cerimónias oficiais como aclamações reais, entradas de embaixadores, a colocação da primeira pedra em edifícios de vulto patrocinados pela monarquia (como é o caso da Igreja da Memória ou da Basílica da Estrela, abordadas no Cap. I.2.2.), a sagração de novas igrejas e conventos, comemorações de batalhas e outros actos políticos. Quer se tratasse de eventos no Paço, nas Capelas Reais, na Patriarcal, noutros templos religiosos ou em espaços abertos, seguiam-se programas claramente delineados e ritualizados, que implicavam um grande aparato ao nível da encenação e representação simbólica do poder e o envolvimento das diferentes artes. Os grandes acontecimentos eram pretexto para verdadeiros espectáculos onde cada personagem tinha um papel bem definido conforme a sua colocação social.

Nos Dias de Gala, a corte vestia-se a rigor e os espaços nobres do Paço eram ricamente decorados. A cerimónia incluía o beija-mão da nobreza e ministros, a apresentação formal de cumprimentos pelo corpo diplomático, ofícios religiosos na Capela Real e/ou na Patriarcal e música na Real Câmara. Conforme as ocasiões e as épocas, as datas assinaladas podiam motivar a apresentação de uma ópera, uma serenata (ou uma oratória se se tratasse do período da Quaresma) ou ainda de um concerto com música vocal e instrumental pela Orquestra da Real Câmara e por alguns dos melhores cantores solistas ao serviço da Casa Real. Por vezes contratavam-se também músicos convidados e outros artistas. A tradição da apresentação de obras musicais dramáticas na comemoração dos aniversários e dias onomásticos tinha sido introduzida em Portugal pela Rainha D. Maria Ana de Áustria na primeira metade do século XVIII, contribuindo para a criação de um significativo conjunto de obras, da autoria dos principais compositores ao serviço da Coroa. Em relação às óperas, serenatas e oratórias, Manuel Carlos de Brito apresenta uma útil cronologia, que reporta até ao ano de 1793, no seu livro sobre a Ópera em Portugal no século XVIII (1989, *op. cit*) e muitos outros dados

relevantes. Numa análise global da componente musical nas efemérides da corte, a música dramática profana é um importantíssimo domínio a considerar, mas tendo em conta o objecto principal do presente estudo, centramo-nos aqui nas práticas e contextos da música sacra, referindo apenas os repertórios profanos de forma complementar ou quando estes forem indissociáveis do evento no seu todo.

A título de exemplo, mas também como pano de fundo, para algumas cerimónias que se abordam de seguida, transcrevemos a lista dos dias de Gala na Corte relativa ao ano de 1807, publicada no *Almanaque de Lisboa*. Nesta época, estas encontram-se hierarquizadas em duas categorias, mas em anos anteriores eram apresentadas num só bloco.

Almanach de Lisboa para o anno de 1807. Lisboa: na Impressão Régia (pp. 5-7)

Dias de Grande Gala na Corte:

6 de Janeiro	Dia de Reis
30 de Março	Primeira oitava da Páscoa
25 de Abril	Nascimento da Princesa do Brasil
13 de Maio	Nascimento Príncipe Regente
4 de Junho	Procissão Corpo de Deus da Sta. Igreja Patriarcal
24 de Junho	Dia de São João Baptista
25 de Julho	Dia do nascimento de Princesa Maria Benedicta
12 de Outubro	Nascimento de D. Pedro Alcântara
4 de Novembro	Dia de São Carlos Borromeu
8 de Dezembro	Dia da Sta. Conceição
17 de Dezembro	Dia da nascimento da Rainha
18 de Dezembro	Dia de N. Sra. do Ó
26 de Dezembro	Primeira Oitava do Natal

Dias que são simplesmente de Gala na Corte:

1 de Janeiro	Dia de Anno Bom
21 de Março	Dia de São Bento
29 de Março	Páscoa
22 de Abril	Nascimento da Infanta D. Maria Francisca
29 de Abril	Nascimento da Princesa Maria Teresa
8 de Maio	Dia do casamento do Príncipe Regente
Dia 13 de Maio	Dia da aclamação de D. Maria I (e também grande Gala pelo nasc. Príncipe Regente)
19 de Maio	Aniversário da Infanta Maria Isabel
28 de Maio	Procissão do Corpo de Deus da Cidade
31 de Maio	Procissão Corpo de Deus da Real Capela de Queluz
5 de Junho	Festa do Santíssimo Coração de Jesus
28 de Junho	Nascimento do Infante D. Pedro Carlos
29 de Junho	Dia de São Pedro
4 de Julho	Dia de Santa Isabel e nascimento da Infanta D. Isabel Maria
25 de Julho	Aniversário de D. Maria da Assumpção e da princesa Maria Francisca Benedicta
26 de Julho	Dia de Sta. Anna

29 de Setembro	Dia de São Miguel
4 de Outubro	Dia de São Francisco
7 de Outubro	Aniversário da Infanta D. Maria Anna de 71 annos
15 de Outubro	Dia de Santa Teresa
19 de Outubro	Dia de São Pedro Alcântara
26 de Outubro	Dia do nascimento do Infante D. Miguel
1 de Dezembro	Dia da aclamação de D. João IV
25 de Dezembro	Dia de Natal
31 de Dezembro	Dia de São Silvestre

Novos nascimentos e novos casamentos iam fazendo crescer o calendário oficial ao longo dos anos. Os enlaces mais importantes da monarquia portuguesa celebrados na segunda metade do século XVIII foram o da Princesa do Brasil, D. Maria com o seu tio paterno, o Infante D. Pedro (6 de Junho de 1760); o do Príncipe da Beira, D. José, com a sua tia, a Infanta D. Maria Francisca Benedicta (21 de Janeiro de 1777); e a dupla aliança matrimonial de 1785 entre as famílias reinantes portuguesa e espanhola, que ficou conhecida pela “Troca das Infantas”: a Infanta de Espanha, D. Carlota Joaquina de Borbón, casou com o Infante português D. João (futuro D. João VI) e a irmã deste, D. Mariana Vitória Josefa de Bragança, desposou o irmão da primeira, D. Gabriel Antonio de Borbón (12 de Abril de 1785).

Tal como já tinha acontecido com o duplo casamento de 1729 (entre D. Maria Bárbara e D. Fernando, príncipe das Astúrias e herdeiro da coroa Espanhola; e D. José e D. Mariana Vitória, irmã do futuro rei de Espanha) ¹¹¹, as duas bodas de 1785 assumiram especial significado na estratégia de consolidação diplomática e geopolítica das duas dinastias. Foram objecto de festejos simultâneos em ambos os países, traduzidos nos dois casos por repetidas execuções festivas do *Te Deum* e pela apresentação de concertos e serenatas, tanto em Lisboa e Madrid como nas várias escalas da viagem que conduziu cada uma das Infantas ao seu novo país. Particularmente importantes foram as celebrações que tiveram lugar em Vila Viçosa, com a presença de toda a família real portuguesa acompanhada pelos músicos da Capela Real e da Patriarcal (ver Cap. I.2.1.5.). Os relatos da cerimónia são abundantes, desde as dezenas de notícias na *Gazeta de Lisboa* a numerosos folhetos impressos (como a *Notícia das Solemnes e Magnificas Funções... do casamento de D. Marianna Victoria e D. Gabriel...*), passando pelas

¹¹¹ Sobre as duplas alianças matrimoniais de 1729 e 1785 e as respectivas cerimónias e festejos ver, por exemplo, o Catálogo *Arte Efêmera em Portugal* (2000: 175-215), incluindo o artigo de José Manuel Tendim “O triunfo da Festa Barroca: A Troca das Princesas”.

Memorias Históricas de los Desposórios, viages, entregas y respectivas funciones de las Reales Bodas de las Sereníssimas Infantas de España y Portugal, escritas em 1786 por Don Bernardino Herrera (Cf. NeryVE).

Os enlaces foram efectuados por procuração, sendo o infante D. João representado no acto nupcial em Madrid pelo monarca espanhol e o infante D. Gabriel pelo seu sogro, o rei consorte D. Pedro III, no casamento com D. Mariana Victória realizado na Capela Real da Ajuda no dia 12 de Abril. A *Gazeta de Lisboa* de 30 de Abril de 1785 menciona a interpretação do *Te Deum* “pela Música da Capela Real” no final da cerimónia religiosa e a serenata apresentada no salão da música (*L’Iminei de Delfo*, de António Leal Moreira), bem como as magníficas festas promovidas pelo embaixador espanhol no Palácio do Rossio, onde os “Musicos mais célebres da Capella Real, acompanhados por uma orquestra numerosa e escolhida dos melhores Professores” interpretaram o drama “Desposorios d’Hercules e Hebe” (*Le nozze d’Ercole e d’Ebe*), de Jerónimo Francisco de Lima. Seguiu-se um banquete e um baile que durou até às 7h da manhã.

Por outro lado, os falecimentos reais conduziam também a modificações da estrutura do calendário cortesão, sendo os aniversários da morte dos monarcas e de outros membros importantes da realeza igualmente assinalados anualmente com Missa e com o Ofício de Defunctos nas igrejas onde estavam sepultados, envolvendo os cantores da Capela Real e da Patriarcal.

As exéquias de D. João V, falecido em 31 de Julho de 1750, são um exemplo privilegiado das pompas fúnebres na história da monarquia portuguesa. As exéquias reais foram objecto de particular ênfase pelo menos desde o reinado de D. João III, mas seriam os funerais joaninos a atingir o ponto mais alto deste género de cerimónia, constituída pelo rito principal da quebra dos escudos, realizado em Lisboa e por todas as cidades e vilas de Portugal e do seu império, bem como pela construção de monumentos alusivos à memória do monarca falecido, tendo-se publicado dezenas ou mesmo centenas de folhetos impressos alusivos (Curto 1991: 263).

Após um imponente serviço litúrgico na Patriarcal, onde os Músicos Italianos cantaram Matinas e Laudes do Ofício de Defunctos e se celebrou pontificalmente a Missa, seguida das Absoluções e Responsórios, o cortejo fúnebre saiu da Capela Real e

Patriarcal do Paço da Ribeira para se dirigir à Igreja de São Vicente de Fora. Segundo Fr. Cláudio da Conceição (1827: 131-140), os Cantores, Capellães, Clérigos Beneficiados e Cónegos da Sancta Basilica Patriarchal totalizavam 140 pessoas. À entrada de São Vicente de Fora “estava a Comunidade dos Conegos Regrantes em duas alas à porta da Igreja e no tempo, que entrarão os Irmãos da Misericórdia com o Real corpo (...) principiou à porta da mesma Igreja a Basilica Patriarchal o primeiro Responso, a que se seguiu o segundo cantado pela Capella Patriarchal, composta de Principaes, Prelados, Monsenhores, Mestre de Cerimonias, e Musicos Italianos” (idem: 140).

Embora menos imponentes do que as de D. João V, as exéquias reais seguiram um ritual idêntico ao longo da segunda metade do século XVIII, mesmo que variassem os locais e espaços de culto como no caso das Rainhas D. Maria Ana de Áustria (falecida em 1754 e sepultada no Mosteiro de S. João Nepomuceno, dos Carmelitas Descalços Alemães, por ela fundado) e D. Mariana Victória, falecida em 1781 e sepultada na Igreja do Convento de São Francisco de Paula, congregação a quem sempre devotou protecção. Em 1780 as relíquias da primeira foram colocadas num sumptuoso mausoléu na Igreja de São João Nepomuceno, tendo-se convidado toda a corte a assistir no dia seguinte (28 de Julho) às Matinas de Defunctos interpretadas pelo corpo da Patriarcal¹¹² Alguns meses depois, em Janeiro de 1781, a *Gazeta de Lisboa* dá notícia do funeral de D. Mariana Victória no Convento de São Francisco de Paula: “depois de se cantar alli o primeiro Responsório pellos Capellães da Patriarcal, os Grandes do Reino pegarão no caixão, e o conduziram a huma segunda tarima, e se cantou outro Responsório pela Musica da Patriarcal com assistência do Eminentíssimo Cardial Patriarca, Príncipes e Prelados”¹¹³.

Mas cada novo grande acontecimento não ficava confinado à Casa Real ou às instituições eclesiásticas que dela dependiam directamente. O Estado e/ou as autoridades eclesiásticas emitiam frequentemente documentos ou avisos com ordens para prestar homenagens solenes ou para festejar se o sucedido justificasse o júbilo. Assim, as exéquias ou os festejos a propósito de nascimentos e casamentos reais multiplicavam-se pelas várias províncias do reino, tendo normalmente direito a notícias na imprensa e, no

¹¹² *Gazeta de Lisboa*, 1 de Agosto de 1780 [Num. 31].

¹¹³ *Gazeta de Lisboa*, 19 de Janeiro de 1781 [Supl. Num.3].

caso dos mais relevantes e sumptuosos, a folhetos impressos que pretendiam perpetuar a memória dessas faustosas celebrações e glorificar o poder.

Os acontecimentos públicos de maior aparato eram grandes ocasiões para a manifestação da festa barroca em todo o seu esplendor, para a novidade, a invenção e o artifício. Não se tratava de uma manifestação espontânea, mas de uma encenação cuidadosamente preparada e sistematizada. A festa religiosa setecentista era um exercício organizado do poder, onde tudo tinha o seu lugar e momentos próprios pré-determinados. A encenação que envolvia todas as celebrações, sobretudo as promovidas pela família real ou aquelas que esta honrava com a sua presença, eram cuidadosamente elaboradas, repetindo-se um ritual com parâmetros conhecidos. Nessas manifestações todos os segmentos da sociedade e todos os espaços deviam participar. Embora de matriz rígida, a festa era multiforme e plural. Estendia-se para fora do Paço ou da Igreja e chegava à rua, mobilizava todas as classes sociais como participantes mais ou menos activos e comportava no seu seio elementos sagrados e profanos.

Os festejos na província e nas colónias, por ordem real ou eclesiástica, mas também por iniciativa individual, tinham habitualmente a duração de três dias (*Tríduo*) e incluíam luminárias, salvas, repiques, Missa, sermão, *Te Deum* e procissão. A estes elementos juntavam-se depois muitos outros conforme a ocasião e as posses dos agentes promotores, desde os cortejos com carros alegóricos ricamente adornados, eventos musicais e teatrais, touradas, cavalcadas, bailes e outros divertimentos informais.

Sendo impossível tratar de forma exaustiva todas as tipologias de cerimónias e festas relacionadas com as efemérides da corte em Portugal e das suas ramificações no tecido social entre meados do século XVIII e a partida da família real para o Brasil, centramo-nos de seguida em três domínios, que mostram diferentes perfis de acontecimentos: os nascimentos e baptizados da monarquia, a aclamação de D. Maria I e o *Te Deum* de acção de graças do Dia de São Silvestre.

5.1. Nascimentos e Baptizados Reais

O nascimento do Príncipe da Beira, D. José, primogénito do casal formado pela futura D. Maria I e pelo Infante D. Pedro, em 1761, foi um dos grandes acontecimentos

da monarquia na segunda metade do século XVIII, devido às expectativas colocadas neste possível herdeiro do trono que haveria de vir a falecer em 1788. Vários folhetos coevos dão conta deste acontecimento, que o cronista Fr. Cláudio da Conceição também recordaria nos inícios do século XIX no *Gabinete Histórico*. As descrições históricas deste acontecimento correspondem ao figurino habitual da época, descrevendo com requintes de pormenor aspectos cerimoniais e hierárquicos, assim como a dimensão visual, mas proporcionando apenas referências vagas ou muito sumárias no que diz respeito à música. Normalmente limitavam-se a referir de passagem o canto do *Te Deum* no final do Baptizado e as “admiráveis synfonias” que se ouviram à noite na cidade.

Sabemos, contudo, que o Baptizado do Príncipe D. José foi objecto de um avultado investimento musical envolvendo as principais estruturas musicais da corte, que começavam nesta altura a recuperar o seu brilho após a catástrofe de 1755¹¹⁴. Uma das primeiras listas de músicos da Capela Real e da Patriarcal que se conhece depois do Terramoto diz precisamente respeito à actuação no Baptizado do Príncipe D. Jozé de 46 cantores italianos (Cf. Brito 1989: 35-36). David Perez compôs uma imponente Missa para a cerimónia, destinada a dois sopranos solistas, coro duplo (a 8 vozes) e orquestra da qual subsistem cópias em diversas bibliotecas europeias, nomeadamente em Itália, na Alemanha e em Inglaterra. O manuscrito autógrafo encontra-se na Biblioteca da Ajuda

115

¹¹⁴ “No dia Sexta feira 21 de Agosto [de 1761], pelas onze horas da noite, nasceo o Principe D. José, filho da Princeza do Brasil, e depois Senhora D. Maria I, e do seu Esposo, e Tio o Senhor D. Pedro. Este faustíssimo successo se annunciou ao povo com os repiques de sinos de todas as Igrejas da Cidade, e que immediatamente apareceo illuminada em quasi todos os Bairros” (...)

“No dia 28, em outra Sexta feira foi o seu Baptismo na Real Capella de Nossa Senhora d’ Ajuda: o Eminentíssimo Cardeal Patriarcha Saldanha, assistido de todos os Principaes, Prelados, e Ministros da Santa Igreja Patriarchal, e acompanhado do Reitor, e mais Clero da mesma Real Capella, esperava à porta da Igreja suas Majestades, e Altezas: El Rei, a Rainha, e suas Altezas baixarão pelas quatro horas da tarde á Capella Real precedidos da Côrte: marcharão diante os Ministros, a Nobreza, os Officiaes da Casa Real de Sua Majestade, os Titulos, e Grandes do Reino. Seguião-se os Serenissimos Senhores Infantes D. Pedro, e D. Manuel: depois o Serenissimo Príncipe da Beira, levado pelo Senhor D. João Mordomo Mor da Rainha, acompanhado de Suas Majestades debaixo do Palio, em que pegavão os Grandes do Reino (...)”

“Acabadas as cerimonias do Baptismo, cantarão os Musicos o Himno Eucharistico [*Te Deum*], e suas Majestades, e Altezas se retirarão ao Paço com o mesmo acompanhamento. À noite depois das salvas costumadas se illuminou a Cidade; e além das magnificas decorações das quatro primeiras noites, houverão vários fogos de artificio, admiraveis synfonias, e outras muitas públicas demonstrações de alegria.” (Conceição 1830 XV: 227-231).

¹¹⁵ P-La, 44-XV-54.

Como era habitual nestas ocasiões, o Rei deu ordens para que o nascimento fosse celebrado em todo o Reino, incluindo ao seu Ministro, o Marquês de Pombal, “determinandolle que nas terras em que elle fosse Donatário o fizesse patente para se proceder às mais vivas demonstrações de júbilo, e alegria”. Segundo um manuscrito da colecção Pombalina¹¹⁶, Sebastião Carvalho e Mello “mandou logo que esta villa [Pombal] se iluminasse por tres nottes sucessivas, com repiques de sinos, e rogou a Collegiada de São Martinho (...) a realização de hum *Te Deum Laudamus*, em acção de graças”. Outros momentos da festa incluíram a colocação no dia 2 de Setembro de um mastro com a inscrição “Viva o Príncipe da Beira”, assinalada com a presença de um “carro decentemente ornado em que era conduzida a Muzica que constava de zabumba, flautas, rabecas e outros instrumentos, que compunhão huma bem armonioza e sonora orquestra”; corridas de touros a 27 de Setembro e uma “vistosa Comedia” num “aparatoso teatro” à noite, seguida de danças e fogo de artifício. No dia 29 representou-se outra comédia logo de manhã; houve “Vésperas e missa cantada a Muzica”, vinda de Leiria; “uma lustroza porção com ornato das ginelas e ruas por onde passar”; e *Te Deum Laudamus* a toque e som de Muzica. No dia 30 voltou a haver comédias, touros e diversas danças¹¹⁷.

D. Maria I e D. Pedro III tiveram mais cinco filhos, entre os quais o futuro Príncipe Regente e Rei D. João VI, cujos nascimentos foram assinalados com toda pompa, mas no âmbito dos ciclos de vida da monarquia foram sempre, por razões óbvias, os primogénitos a protagonizar as maiores celebrações. Deste modo, os outros grandes Baptizados reais da segunda metade do século XVIII foram os da Princesa D. Maria Teresa em 1793, filha de D. João e D. Carlota Joaquina, e o do Infante D. António em 1795. É também para a última década de setecentos que dispomos de testemunhos e indicações mais relevantes em relação ao conteúdo das práticas musicais.

O minucioso relato de Inácio de Sousa e Menezes publicado em 1793 sob o título *Memórias Históricas dos applausos com que a corte, e cidade de Lisboa celebrou o nascimento, e baptismo da Sereníssima Senhora Princesa da Beira*, constituiu um contributo fundamental na transmissão à posteridade dos faustosos festejos, mas o mestre

¹¹⁶ P-Ln, Pba 721, *Relação das Festas que o Marquês de Pombal mandou fazer no nascimento do Príncipe da Beira*, fl. 78-82.

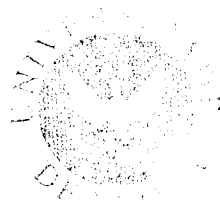
¹¹⁷ Idem.

de cerimónias da Patriarcal Francisco Braga Lage fornece também no seu *Diário* alguns importantes detalhes sobre os modelos performativos na Capela Real e Patriarcal nesta ocasião que não encontramos em descrições mais generalistas, centradas na dimensão visual e cénica e nos louvores ao poder instituído.

Ainda em 1792, Braga Lage (1817: 46) dá conta da visita de D. João e D. Carlota a Mafra com o objectivo de render graças a Santo António e São Francisco pela “gravidação” da Princesa. Assistiram à Missa e ao *Te Deum* cantado pelos frades arrábidos e depois do jantar regressaram a Queluz. Pelo mesmo motivo, cantou-se a 15 de Outubro uma Missa Pontifical na Capela de Queluz, expondo-se o Santíssimo todo o dia e um *Te Deum* de Acção de Graças da parte da tarde, com assistência dos fidalgos. Por seu turno, Inácio de Sousa e Menezes (1793: 9) refere que na Patriarcal, na Basílica de Santa Maria Maior, em todas as paróquias e comunidades seculares e regulares se fizeram Preces três dias sucessivos, as quais se repetiram a 19, 20 e 21 de Janeiro.

A Princesa D. Maria Teresa nasceu às 6h45 do dia 29 de Abril de 1793. Segundo Braga Lage (1817: 68), às cinco horas da tarde o nascimento foi anunciado com um *Te Deum* na Capela Real e Patriarcal da Ajuda: “Vierão esperar S. Ema. à Basílica com música de *Ecce Sacerdos* (...) entoou um Monsenhor Subdiácono *Te Deum* a S. Ema., este o cantou e continuarão os Musicos da Capella acompanhados de rabeções e instrumentos de vento durante vinte e sete minutos sendo de composição nova de Mestre João Cordeiro.” O Príncipe D. João assistiu “em Trono e SS. Altezas na Tribuna, estando na Igreja a corte” (idem: 68). Nos dias 4 e 5 de Maio prosseguiram as celebrações, sendo o baptizado no dia 6. Dia 4 houve “Vésperas de Muzica com rabeções” e no dia 5 “Missa e *Te Deum*, cantado pelos Muzicos da Capela acompanhado por rabeções, timbales e instrumentos de vento”. O Príncipe Regente foi assistir “à Missa referida em corte com todo o luzimento e esta foi de composição de João Cordeiro e o *Te Deum* de David Perez”, sendo este último o mesmo que se cantou na aclamação da Rainha D. Maria I” (idem: 69v-70).

Encontramos aqui de novo o registo de algumas práticas interpretativas e de composição musical já apontadas no Cap. IV.3., nomeadamente a criação de obras religiosas, e sobretudo do *Te Deum*, com uma instrumentação formada por cordas graves e sopros, muitas vezes também com órgão e percussão, em cerimónias formais “de corte”



em que se proclamava ou glorificava o poder real, tradicionalmente associado às fanfarras de instrumentos de sopro. Efectivamente, o *Te Deum* a oito vozes que Perez escreveu para a aclamação de D. Maria I corresponde a esse modelo já que não possui violinos nem violas ¹¹⁸. A Missa de João Cordeiro da Silva composta para esta ocasião é muito provavelmente a que se encontra no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa: *Messa a 5 Voci Due Soprani, Alto, Tenore, e Basso. Con Oboé, Flauti, Violoncelli, Corni, Trombe, Fagotti, Timpani, e Basso. Del Sigr. Giovanni Cordeiro S^a. L'anno 1793* ¹¹⁹. Como se disse anteriormente, não se trata de um procedimento sistemático, mas verifica-se vezes suficientes para que se possa falar de uma tradição específica. Quanto ao *Te Deum* de encerramento do Baptizado, este contava normalmente com uma orquestra completa. É provável que o *Te Deum* a cinco vozes concertantes e orquestra, de José Joaquim dos Santos, tenha sido composto para o Baptizado de D. Maria Teresa, já que data de 1793 e possui uma orquestração generosa, com flauta, oboés I e II, trompetes I e II, trompas I e II, violinos I e II, violas, violoncelos e contrabaixo e tímpanos ¹²⁰.

A intervenção dos instrumentistas da Banda das Reais Cavalariças e da antiga Charamela Real no início da cerimónia é descrita por Menezes (1793: 18-20): “Principiou a função na Sala dos Tudescos porque nella se dispoz o primeiro concerto, e se armou de tapeçaria, cortinas de damasco carmezim com sanefas de veludo, e suas guarnições de oiro” (...) Constava aquelle concerto de Clarins e Atabales”. No pátio entre a Capela e a Porta do Paço realizou-se um “segundo concerto de Clarins e Atabales” e no Átrio da Capela (tendo-se fechado o passadiço para o Paço) “se arrumou o terceiro concerto que era de Atabales, Charamelas, e outros instrumentos, que desde antigos tempos da Monarchia concorreram sempre a celebrar semelhantes funções, e por isso se conservam.” O cronista acrescenta que “o Vulgo lhes chama *Bacchas*; e se pozeram neste lugar por nam caberem dentro, debaixo da Tribuna Real, conforme o Antigo costume da Capela.”

Como era habitual nas funções de Capela, os Principais distribuíam-se por duas Quadraturas, uma na Capela Mor, outra no Corpo da Igreja, existindo dois tronos à

¹¹⁸ *Te Deum Laudamus Per il Felicissimo Giorno Del Aclamazione agli 13 de Majo de 1777 di David Perez. P-Lf, 165/82/D2.*

¹¹⁹ *P-Lf 206/6/E1.*

¹²⁰ *P-Lf 193/75/D6.*

entrada de cada uma delas, um para o Patriarca e outro para Suas Altezas, além da Sedia Gestatória ¹²¹ “bem defronte do Trono de S. Eminência” (idem: 22-24).

A 1 de Junho, o Príncipe João e D. Carlota foram ao Convento do Livramento oferecer a sua filha, tendo a deslocação proporcionado mais um “Te Deum de música” (Lage 1817: 71v) e no dia 13 de Junho fizeram o mesmo na Igreja de Santo António, tendo-se interpretado “Missa de Musica instrumental e *Te Deum*”.

A burguesia ascendente procurava colar-se ao aparelho estabelecido da representação artística até então característico da corte, incluindo o que se situa no domínio sacro. O modelo de celebrações do nascimento da Princesa D. Maria Teresa promovido por Anselmo da Cruz Sobral (abastado comerciante e capitalista de Lisboa e um dos financiadores da construção do Teatro Real de S. Carlos) é bem ilustrativo desse facto, seguindo os procedimentos que normalmente tinham lugar na corte, tanto no plano sacro como profano. Assim, na função religiosa que promoveu na Igreja de Santa Isabel foram dispostos dois grandes coretos, um de cada lado, para a música, da qual fazia parte um *Te Deum* composto propositadamente para esta função por António Leal Moreira. O Mestre do Seminário da Patriarcal foi também o autor da *Serenata Il Natale Augusto*, para a qual Anselmo da Cruz Sobral convidou a Corte, depois de armadas dozes casas do seu Palácio com ornamentos próprios. Esta constitui uma das poucas ocasiões, nas quais Luísa Todí cantou em Lisboa, apresentando-se em conjunto com os cantores da Real Capela Patriarcal Valeriano Violani, Franceso Angellelli, Giuseppe Forlivesi, Ansano Ferracuti e António Puzzi (Menezes 1793: 62-63; 66) e contrariando assim a tradição dos elencos inteiramente masculinos que vigorava nos teatros de corte.

Luísa Todí actuou também no faustoso Tríduo da Real Casa Pia do Castelo organizado pelo Intendente Pina Manique, onde se conjugaram todos os elementos da festa civil e religiosa. Nesta celebração em honra do nascimento da Princesa D. Maria

¹²¹ Prerrogativa do Patriarca de Lisboa, a Sedia Gestatória era uma cadeira de alto espaldar, braços e supedâneo, concebida para ser transportada em braços, forrada de veludo carmesim debruado de galões e franjas dourados, tendo nas costas bordada a pomba do Espírito Santo e as insígnias do Patriarcado. Mas em Lisboa era usada simplesmente como cadeira fixa. Escreve Menezes (1793: 24): “Não me consta que algum Príncipe use de Sede Gestatória, depois do Summo Pontífice de Roma, se nam em Lisboa o Eminentíssimo Senhor Cardeal Patriarca; porque sendo esta cathedral uma fiel representaçam da de Roma, quiz o Senhor Rey D. João V, de gloriosa memória, que em nenhuma circumstancia, por pequena que fosse lhe ficasse dissemelhante.”

Teresa encontramos também uma súmula das diferentes práticas musicais da época e uma clara estratégia de afirmação social, que conjugava a tradição com os aspectos mais cosmopolitas, o prestígio advindo da participação de elementos das estruturas musicais da corte e as novas práticas de sociabilidade urbana. O Intendente conseguiu que os Músicos da Banda Real solenizassem a função e que na Casa Pia do Castelo se evocassem espaços da residência real como a Sala das Serenatas. Segundo Menezes (1793: 94), na escadaria havia música dos Regimentos e “no alto da mesma [escada] se via a primeira sala, e nella crescia a grandeza que se ostentava em toda a escada com quatro ternos de Timbaleiros, e sua própria Musica; vestidos com as fardas ricas, de pano encarnado, e agaloadas de oiro; e vindos por Mercê muito particular; pois nam tocam nem servem senam em funções da Capela e Caza Real”.

O Tríduo decorreu nos dias 14, 15 e 16 de Abril, consistindo, entre muitas outras coisas, em “dar esmolos a todos os pobres desta Corte; em dotar e cazar Orfans; e em juntar os Príncipes da Igreja, os Grandes da Corte, os Maiores da Religiam, e do Povo, com todos os mais, que tem servido a Pátria em Acçam de Graças a Deos Nosso Senhor pelo felicíssimo parto da Sereníssima Princesa do Brazil” (Menezes 1793: 100). O *Te Deum* teve grande número de instrumentos e vozes, sendo com “música nova que o Senhor Intendente mandou vir de Roma para esta mesma função; como também a que servio ao divertimento da noite, e às Missas dos dois seguintes dias” (idem: 103).

Ao som de “uma preciosa Symphonia”, passou-se depois à sala da Serenata para ouvir a Oratória *La Preghiera Exaudita*, com libreto de Joam Gerardo de Rossi (director em Roma da Academia Portuguesa de Belas Artes) e música de Joam Cavi (mestre de capela na Real Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma). A interpretação foi de Luísa Todi ¹²², Giovanni Gelati, Giuseppe Capranica, Giuseppe Martini, Giuseppe Forliverzi e Antonio Puzzi.

¹²² O comentário do cronista ao desempenho de Luísa Todi centra-se mais no prestígio que o seu talento e a sua fama internacional poderiam trazer a tal função do que na interpretação propriamente dita e nas suas qualidades ou características vocais: “Logrou particular attençam a Senhora Todi; a qual sendo natural de Lisboa, dotada pela natureza de um dom de cantar admirável, passou aos Paizes Estrangeiros, aonde se adiantou e aperfeiçoou n’aquella prenda: os grandes progressos que lá fazia, obrigavam a Fama a fomentar na Pátria a mais viva saudade d’aquella Celebre Portugueza; athé que finalmente voltou a esta Cidade, cantou nesta funçam, e satisfez completamente aos grandes dezejões, e maiores empenhos que havia de a ouvir” (Menezes 1793: 103).

No final do primeiro acto da Oratória “tocou Mr. Marechal no Piano forte uma bella Sonata, que sua Madame acompanhou na Harpa” e enquanto se dirigiam ao banquete, interpretou “a Muzica uma escolhida marcha”. No fim da ceia os convidados voltaram à Sala da Serenata, “princiando a Musica a tocar um gracioso Minuete”. No segundo dia do Triduo celebrou-se Missa Pontifical e Votiva de Nossa Senhora, cantada por “dois completos Coros de Musica, mandada compor e vir de Roma”; depois do jantar, tomou-se café na sala da Serenata e procedeu-se a um passeio no bosque, “aonde estava tocando a Musica de dois Regimentos”. No regresso à “Sala das Serenatas” foram recitadas obras poéticas (Menezes: 106).

A *Memória Histórica* de Inácio de Sousa e Menezes (1793: 126) descreve ainda as “Festas na Real Praça do Comércio, também organizadas e oferecidas à Cidade por Pina Manique (idem: 126ss). Tiveram lugar a 11 de Agosto e compreenderam grandes architecturas efémeras, carros triunfais e 27 danças folclóricas, dezanove de homens e oito de mulheres, nas quais participaram ao todo 312 pessoas. Estas danças “consistiam em certas voltas, meneyos e tregeitos, ao som e compasso de tambor, gayta de foles, pífaros, frautas, pandeiros, castanholas, e também suas violas e rebecas”. É elogiada a sua dificuldade e a muita prática necessária para as executar, bem como a “novidade destes feitos na Corte.” Depois do espectáculo para impressionar a corte e a nobreza, Pina Manique procurava afirmar-se perante toda a população da cidade. A todos estes festejos há ainda a acrescentar esplendorosos fogos de artifício.

Dois anos mais tarde, em 1795, o Baptizado do Infante D. António foi igualmente festejado com grande fausto e pompa, já que este poderia vir a ser o futuro herdeiro do trono, o que não chegou a suceder uma vez que a sua curta vida durou apenas seis anos. Tendo a Real Barraca ardido em 1794, desta vez as cerimónias realizaram-se em Queluz, sendo descritas num manuscrito primorosamente escrito e ilustrado existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Em 1935 Artur da Motta Alves chamou a atenção para esta fonte na publicação *Uma festa no palácio de Queluz em 1795* e, mais recentemente, este importante documento viria a ser objecto de uma bela publicação por Isabel Mayer Godinho Mendonça (2005).

Segundo o autor do códice da Biblioteca do Rio de Janeiro, foi Manuel Caetano de Sousa o responsável pela adaptação do espaço disponível, dentro e fora do palácio, às

necessidades do cerimonial com a prévia aprovação do Beneficiado José Rebelo Seabra, inspector e mestre de cerimónias da Patriarcal. Foi assim recriada a Santa Igreja Patriarcal nas duas grandes salas contíguas do palácio, conhecidas hoje como Sala do Trono e Sala da Música nas imediações da Capela do Palácio, servindo a primeira de nave e a segunda de capela Mor (Cf. Mendonça 2005: 17-18). Na planta que acompanha o códice (idem: 22) pode perceber-se o lugar dos músicos: o primeiro terno de Timbaleiros Reais ficou na Sala dos Archeiros e o segundo e terceiro ao longo da colonata ¹²³ que dava acesso ao átrio da entrada. Neste último espaço estavam os Timbaleiros mais antigos que tocavam “Charamelas, Atabales e Sacabuxas”, conforme se indica na legenda da planta. O “Coreto da Musica Vocal e Instrumental” ficava na “Capela Mor”, ao lado da Quadratura e em frente ao trono de Suas Altezas.

A propósito do nascimento do Infante D. António, a 21 de Março de 1795, Braga Lage refere que no dia 22 à tarde, em Queluz, se interpretou “um *Te Deum* de música instrumental e não de corte porque S. Alteza assistiu em Tribuna suposto concorressem os Grandes, os Prelados a ella, etc.” (Lage 1817: 96v). O *Te Deum* do Baptizado foi da autoria de Marcos Portugal (*Te Deum* Dó M, RA 149, 04.07), tendo a seguinte constituição vocal e instrumental: soprano, alto e tenor solistas, coro a quatro vezes *concertato*, violinos I e II, viola, baixo, oboés I e II, trompetes I e II (*trombe e trombe lunghe*), trompas I e II, fagotes I e II e tímpanos. No Arquivo da Casa Real, guarda-se a convocatória aos instrumentistas que executaram a obra sob a direcção do compositor ¹²⁴.

Em Abril de 1797, por ocasião do nascimento da Infanta Maria Isabel, houve “*Te Deum* de tarde na Capela de Queluz, com corte e tribuna”, sendo “a Missa e *Te Deum* de instrumentos, fagotes, rabcões e órgão e timbales” com música de João Cordeiro (Lage

¹²³ A colonata, iluminada por lamparinas, contornava as fachadas norte e leste do Palácio de Queluz, entre as três salas contíguas em madeira, onde se iniciou o cortejo baptismal, e o átrio da porta férrea que dava acesso às salas onde se realizou a cerimónia (reproduções em Mendonça 2005: 24-27).

¹²⁴ De acordo com uma convocatória que se guarda no Arquivo da Casa Real (*P-Lant*, Casa Real, Cx. 3172), o *Te Deum* Dó M (04.07) foi interpretado pelos seguintes instrumentistas da Orquestra da Real Câmara: Estanislao Borges, Pedro Rummi, Antonio Ronzzi, João L’Graz, José Palomino, Ignacio Valentim, Jozé Maria L’Forte e Fernando Luiz Pinck (foi João António Printz) (violinos); Antonio Bento da Costa e João Baptista Avondano (violeatas); Fernando Biancardi e Saverio Pietragrua (violoncelos), Miguel Jordão e Felipe Marselli (contrabaixos); Antonio Heredia e Francisco Xavier Bomtempo (oboés); Nicolao Heredia e Paulo de Torres (fagotes); André Lenzi e Vicente Capellini (clarins); Antonio Jozé Balyek e Saverio Romano (trompas); e João Baptista Reispacker (timbales). A direcção foi de Marcos Portugal.

1817-126). Quanto ao Baptismo da referida Infanta, teve “*Te Deum* de instrumentos”, mas o mestre de cerimónias da Patriarcal não menciona o autor da música. No ano seguinte, por ocasião do nascimento do Infante D. Pedro de Alcântara (ocorrido a 12 de Outubro de 1798 em Queluz) “cantou S. Ema. o *Te Deum* que foi respondido pelos Muzicos acompanhados de órgão, rabeções e fagotes, sendo da composição de Perez, e a Missa de Marcos.” (Idem: 144). Quanto ao *Te Deum* do baptizado, foi novamente da autoria de Marcos Portugal, que foi igualmente o criador dos *Te Deum* que concluíram as cerimónias de baptismo de D. Miguel (1802) e de D. Ana de Jesus (1806). Como este último (RA 151) se realizou em Mafra, a 18 de Janeiro de 1807, a composição obedece à prática musical específica desenvolvida na Basílica, contando com um efectivo constituído por dois tenores e três baixos solistas, coro formado por tenor e três baixos *concertati*, mais quatro baixos (para os ecos) e cinco órgãos. Quanto ao *Te Deum* de 1802 (04.08 Ré Maior), na opinião de Braga Lage (1817: 240v) de “composição gostozissima”, trata-se da mais internacional das obras religiosas de Marcos Portugal ¹²⁵. Foi cantada e tocada total ou parcialmente no Brasil, Espanha, França, Inglaterra e talvez Estados Unidos da América, tornando-se obra paradigmática em Portugal, e mantendo-se em repertório durante mais de um século (Marques 2009: 617).

5.2. A aclamação de D. Maria I

Para a aclamação de D. Maria I, que se realizou a 13 de Maio de 1777, David Perez compôs um *Te Deum* que o próprio dirigiu numa sumptuosa cerimónia no antigo Terreiro do Paço, primeiro acto público da nova soberana que se apresentava ao povo da capital rodeada de uma monumental encenação barroca. Depois da inauguração da Estátua Equestre de D. José em 1775, esta foi certamente a cerimónia de maior impacto público em que o compositor esteve envolvido nos últimos anos da sua vida, já que viria a falecer em 30 de Outubro de 1778 ¹²⁶.

¹²⁵ Sobre as versões do *Te Deum* de Marcos Portugal e as restantes peças da cerimónia de acção de graças ver o *Catálogo da Obra Religiosa de Marcos Portugal*, de António Jorge Marques (2009: 583-628).

¹²⁶ Como recorda Diogo Ramada Curto (1991:264) “a ‘Estátua Colossal Equestre’, como diz um dos impressos publicados na altura da sua inauguração, participa de uma concepção urbana fundada no modelo clássico da praça e dos edifícios públicos de carácter civil” e portanto de “sentido alheio aos programas eclesiásticos, postos ao serviço da monarquia”. Mas tal não implicava que não se tirasse partido das

A nova rainha, trazendo de regresso à corte uma facção da nobreza que fora afastada por Pombal, devia neste seu primeiro acto público apresentar-se com todo o poder da encenação. Curiosamente, como afirma José Castel-Branco Pereira (2000: 281), “o espectáculo ia desenvolver-se à curta distância de menos de dois anos no local onde o Marquês investira num programa sobrecarregado de festas, pretendendo coroar a sua acção pelo descerramento por ele próprio da estátua equestre de D. José que, com a família assistia ‘incógnito’ ao acto, por detrás de uma janela.” De facto, uma alternativa à localização do “teatro” desse acto fundamental da instituição real portuguesa jamais teria o mesmo impacto e o mesmo valor simbólico e retórico. Impunha-se pois que a sumptuosa “varanda” para a aclamação da rainha ocupasse o lugar onde se haviam levantado os anteriores aparatos efémeros construídos para os monarcas seus antecessores, sempre encostados ao Paço Real da Ribeira, destruído pelo Terramoto. De resto, tal como hoje, a Real Praça do Comércio, continuava a designar-se correntemente como Terreiro do Paço.

A nova Praça do Comércio encontrava-se ainda em obras após o Terramoto, tendo-se construído para a aclamação de D. Maria I o mais grandioso edifício efémero da Lisboa setecentista, do qual nos ficou um belíssimo desenho de Joaquim Carneiro da Silva ¹²⁷. Projectado por Mateus Vicente de Oliveira (arquitecto da Casa do Infantado), custou a avultada quantia de 56 contos. Tratava-se de uma varanda de 27 vãos com cerca de 100 metros de comprimento, 10 de largura e 11 de altura, com a Tribuna Real ao centro, ricamente ornamentada com figuras alegóricas e revestida no interior a veludo, seda e damasco. A este verdadeiro cenário teatral, cujo impacto seria complementado por cortejos, danças, fogos de artifício e corridas de touros durante vários dias, não podia faltar a representação sonora do poder real a cargo das diferentes estruturas musicais da corte, cada uma delas com funções precisas associadas aos vários rituais de natureza política e religiosa.

estruturas musicais da realeza e dos seus músicos, contratando-os para o efeito. Nas comemorações não faltaram os “timbales, clarins, e boés da Casa Real, com os Reis de Armas, Aautos, Passavantes”; uma Serenata italiana, intitulada *L'Eroé Coronado*, de David Perez; ou o drama *O Monumento Imortal*, “que ordenou o Bacharel Theotónio Gomes de Carvalho, e pôz em musica João de Sousa” (Conceição 1831: 234-284). As despesas com a orquestra ascenderam à avultada quantia de 3636\$220 e David Perez recebeu como gratificação uma Jóia no valor de 412\$800 reis.

¹²⁷ Uma reprodução encontra-se publicada no Catálogo da Exposição *Arte Efémera em Portugal* (2000: 292-293), que decorreu na Gulbenkian em 2000-2001.

Para a Missa da manhã e para o *Te Deum* da tarde, após a aclamação “se mandou construir de madeira no mesmo sítio a Real Capella Patriarcal”, escreve-se no *Auto da Levantamento e Juramento que os grandes fizerão à muito alta e poderosa Rainha fidelíssima D. Maria I*¹²⁸. Na missa da manhã “a nova música foi composição de António Leal Moreira”, sendo de David Perez a “harmoniosa e destrissima sonata” que se tocou de tarde depois da Acção de Graças. De acordo com a convocatória aos músicos que se guarda na Torre do Tombo, Perez dirigiu 37 instrumentistas e 24 cantores da Capela Real ao longo da cerimónia, mas cada uma das suas componentes exigia diferentes efectivos. No mesmo documento pede-se a Epifanio e a Nicola Lo Forte para levarem “mais dous clarins os melhores que se acharem”, fazendo-se o mesmo pedido a André Lenzi e Federico Herffort em relação à trompas e a João Pedro Thomas em relação aos Timbales.

P-Lant, Casa Real, Cx. 3102

Maio de 1777

Sua Majestade he servida que os Muzicos abaixo declarados se achem amanha terça feira em que se contam 13 do corrente, pelas quatro horas da tarde na Real Capella da Praça do Commercio, a ordem de Mestre David Perez

Nossa Senhora da Ajuda 30 de Abril de 1777

[12 *Violinos*]

André Marra

João Valentim Felner

Henrique Jozé Felner

Gonçalo Auzier

José Mazza

Estanislao Borges

Jozé Palomino

Jeronimo Nonnini

Fernando Luiz Pinck

João Baptista Avondano

Ignacio Xavier Felner

Francisco Xavier Ramos de Figueiredo

[*Oboés*]

Francisco Xavier Bomtempo

João Heredia

¹²⁸ *AUTO DO LEVANTAMENTO E JURAMENTO, que os grandes, titulos seculares, ecclesiásticos e mais pessoas, que se acharão presentes fizerão á muito alta, muito poderosa Rainha Fidelissima a Senhora D. Maria I...Na tarde do dia 13 de Maio. Anno de 1777.* Lisboa: Na Régia Officina Typográfica, anno de MDCCLXXX. Uma transcrição deste documento encontra-se publicada como Apêndice à biografia de D. Maria I, da autoria de Luís de Oliveira Ramos (2006: 237-262).

[Flautas]

António Rodil
Antonio Heredia

[Violas]

António Bento da Costa
Antonio de Freitas da Silva

[Fagotes]

Nicolao Heredia
João Pedro Manesqui

[Violoncelos]

Fernando Biancardi
João Baptista André [Avondano]

[Contrabaixos]

Miguel Jordão
Fillipe Marcelli
Francisco Moro
Bartholomeu Sabatini

[Clarins]

Nicola Lo Forte*
Epifanio Lo Forte *
*Terá a seu cargo levar consigo mais dous clarins os melhores que se acharem

[Trompas]

André Lenzi **
Federico Herffortt **
**Terá a seu cargo levar consigo mais duas trompas as melhores que se acharem

[Percussão]

João Pedro Thomas, tera a seu cargo mandar dous Timbaleiros os melhores

[Vozes]

João Marchetti [?]
Ansano Ferracuti [A]

Pascoal Marchetti [?]
Fedele Venturi [S]

Jozé Orti [S]
Jozé Marrochino [A]

João Ripa [S]
Giuliano Giusti [S]

Antonio Mazziotti [A]
Miguel Mazziotti [T]

Lourenço Giorgetti [T]
João Leonardi [B]

Luiz Torriani [T]
Fellippe Cappellani [T]

João Baptista Ceccoli [T]
Jozé Romanini [S]

Antonio Tomiatti [T]
Loretto Franchi [T]

Taddeo Puzzi [B]
Inocentio Schettini [B]

Joaquim Pecorari [B]
Camillo Pecorari [B]

Luca Mana [B]
Ambrosio Pecorari [B]

Mas este efectivo não actuou na totalidade em todas as peças musicais. O *Te Deum* da aclamação, composto por David Perez, corresponde precisamente ao modelo do “Te Deum de corte” referido nos capítulos anteriores, caracterizado pela instrumentação com sopros e cordas graves, prescindindo de violinos e violas. Este tipo de peças ter-se-á desenvolvido a partir da tradição secular da associação dos instrumentos de sopro (patentes nas antigas Charamelas Reais, que na corte portuguesa mantinham ainda presença em paralelo com a mais moderna Banda das Reais Cavalariças) à representação sonora do poder. Transpunha-se e actualizava-se assim para a linguagem musical setecentista e para a formação da Real Câmara e das vozes da Capela Real e da Patriarcal um tópico cujo significado retórico se alicerçava numa herança de vários séculos, mesmo que depois fosse revestido com os traços estilísticos do repertório do século XVIII.

A partitura do *Te Deum*, de Perez, que se guarda no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa, revela uma obra de carácter festivo, com partes concertantes e de “ripieno” para as trompas (*trombe da caccia*) e os trompetes (*trompe lunghe*) e violoncelos “obbligati” bem típica do cerimonial do Antigo Regime numa situação desta natureza, que justifica o pedido de reforços anotado no documento. Quanto aos dois coros a quatro “concertati” que a partitura solicita, o número de cantores indicia uma execução com dois coros de 12 elementos, com três cantores por naipe nos *Ripieni*.

O *Auto do Levantamento e Juramento que os grandes, titulos seculares, ecclesiásticos e mais pessoas (...) fizerão á Rainha Fidelissima a Senhora D. Maria I* permite reconstituir a cerimónia passo a passo e encontrar o lugar da música nas suas

várias etapas. Como se disse no Cap. I.1.7., a descrição é também particularmente elucidativa no que diz respeito à recriação numa arquitectura efémera do espaço interior da Capela Real, incluindo não só os aspectos decorativos, mas também o lugar dos músicos. A seguir à tribuna da Rainha Mãe “seguiu-se depois o coreto dos instrumentos: em correspondência no lado da Epístola se via o grande Coro dos Musicos da Capella, e no meio deste se poz o órgão, e estante com o Livro de Cantochão” e “na banda do Sul se formou huma torre, na qual se suspenderão os grandes sinos, que antigamente servião de relógio, para solemnizar esta função com harmoniosos repiques” (p. 18).

A Missa do Espírito Santo começou às 10 horas, tendo nova música composta por Antonio Leal Moreira. Depois da cerimónias sacras no interior da “Capela Patriarcal” (ou, se quisermos, da sua réplica) a Rainha entrou na Varanda e “se ouvirão tocar os antigos instrumentos dos Menistres, Charamelas, e Trombetas, a que correspondião com harmoniosas Sonatas os Timbales e Clarins com seu riquíssimo uniforme: e os Regimentos que estavam formados na Praça, fizeram as devidas continencias, e os soldados permaneceram, em quanto durou a função, com as armas apresentadas” (p. 32). Tal como nos baptizados reais, encontramos aqui mais uma vez a presença dos dois agrupamentos de sopros e percussão que solenizavam os actos oficiais da monarquia: os instrumentos da antiga Charamela Real (também designados por “Vacas”, “Vaquetas” ou “Bacchas”) e a Banda das Reais Cavalariças ou talvez mesmo os instrumentistas de sopro da Orquestra da Real Câmara. Os Timbales, Clarins, Charamelas e Trombetas soam outra vez depois da aclamação e juramento (p. 83).

A próxima menção à música do relato surge a propósito do cortejo processional com a Cruz Patriarcal e a Sagrada Relíquia do Santo Lenho:

“O Principal Deão voltando a receber a sagrada Relíquia da mão do Diacono, se meteo debaixo do Pallio; e ancaminhando-se a procissão para o Altar Mor, principiarão os Muzicos no seu Coreto o Hymno *Te Deum laudamus*, que prosseguiram acompanhados de muitos, e destrissimos instrumentos, governando a cantoria, de que era compositor, o insigne Professor David Perez, Mestre de Suas Majestades” (...)

A Rainha Nossa Senhora, e El Rei Nosso Senhor ajoelharão sobre o genuflexório posto no plano do prebyterio diante dos degraos do Altar; ao seu lado direito as Sereníssimas Senhoras Princeza, e Infanta D. Maria Anna; ao lado esquerdo ajoelhou o Serenissimo Príncipe, seguindo-se depois a Senhora Infanta Dona Mariana Victoria: com esta precedência estiveram enquanto se cantou o *Te Deum laudamus*, e se deo a Benção com a sagrada Relíquia; (...)

Os Musicos prosseguirão o Canto do Hymno; e quando cantarão o Verso *Te ergo quaesumus*, ajoelhou o Principal Deão entre os seus Ministros no infimo degrao lateral da parte da Epístola, e quantos se achavão no corpo da Capella: levantando-se no fim do dito Verso o dito Principal, subio ao terceiro degrao da mesma parte entre os dous Assistentes voltado para o lado do Evangelho, no fim do Hymno cantou o Verso *Firmetur manus tua*, e Oração *Deus, qui victricis Moysis manus in oratione firmasti*, pelo livro posto sobre a estante de prata sobredourada.

Cantado este Verso, e Oração, o mesmo Deão reverenciando a Suas Majestades, chegou ao meio do Altar; e feita a inclinação à Santa Relíquia, com a Cruz deo a triplicada Benção Pontifical: então o Senhor Infante, Condestável, abateo o estoque; e o mesmo praticou o Conde Alferes mor abatendo a Bandeira Real (...)

E reposta no Throneto a Cruz do Santo Lenho, feitas as devidas reverencias, desceo com os seus Assistentes o dito Deão, e no plano da parte da Epístola saudou descoberto Suas Majestades, e estas se apartarão com o mesmo acompanhamento, a quem seguirão os Principaes em capa, e a Prelatura nos seus lugares; e deste modo forão para a sala do Docel, rompendo o silencio, e recreando os assitentes uma harmoniosa, e destrissima Sonata composta pelo mesmo Mestre David Perez” (pp. 89-92).

As comemorações da subida ao trono da nova soberana teriam ainda outros pontos altos, com destaque para as pomposas festas organizadas pelo Senado da Câmara, descritas no *Applauso Festivo dedicado à feliz aclamação da Rainha Fidelissima D. Maria I Nossa Senhora pelo Senado da Câmara da cidade de Lisboa e relação individual da festividade de três dias de combate de touros, com exacta descrição da Praça, Entradas, Danças, Carros, e todo o sucedido neste festejo. Por J.J.M. de M.* (Lisboa: Na Officina de Francisco Borges de Souza, 1778). Agora no foro profano e num sentido alheio aos programas eclesiásticos postos ao serviço da monarquia, este relato contém menções à participação de um número extraordinário de instrumentistas, que desfilaram no cortejo acompanhando as danças.

Embora fazendo um desvio em relação ao objecto principal do presente trabalho — centrado no sistema produtivo da música sacra sustentado pela Coroa e nas suas multifacetadas funções e ramificações —, vale a pena referir que a maior parte das danças contava com o apoio de grupos de seis a nove instrumentistas, mas na apoteose final dos festejos, a 19 de Julho, “as Danças vierão precedidas de hum armoniozo conjunto de 70 Instrumentos, em que havia Rabecoens, Rabecas, Trompas, Clarins, e Fagotes, todos com diversas máscaras de seda” (p. 27). Depois de os grupos de dançarinos se exibirem em frente à tribuna real (os quais apresentaram as Danças da Aurora, dos Pescadores, de carácter Chinês e de carácter Francês, das Colarejas, das

Ortelôas, das Peixeiras, das Pretas e dos Pretos) entraram “os Carros Triunfais a fazer os seus giros” e “se admirou nesta Festividade em huma Praça 4 belissimos e magestosos Carros, formados com risco de bom gosto, e bem adornados, e 477 figuras de homens, e mulheres, vestidas com riqueza, variedade, e agradáveis invenções, em que havia 102 Instrumentistas, o que tudo causava huma grande alegria aos Expectadores.” Desconhece-se porém de onde vinha esta imensa quantidade de executantes e se alguns pertenciam porventura à Casa Real, assim como o repertório que acompanhava tão colorida e exuberante exibição.

5.3. O *Te Deum* de acção de graças do Dia de São Silvestre

A tradição de cantar o *Te Deum* no dia 31 de Dezembro como Acção de Graças pelo ano terminado foi ao longo de várias décadas uma das cerimónias litúrgico-musicais mais imponentes da Lisboa setecentista, dando origem a um conjunto de obras musicais de carácter festivo que recorriam a grandes efectivos vocais e instrumentais e à policoralidade. Este costume era inicialmente praticado pelos Jesuítas, realizando-se em Lisboa na Igreja de São Roque. Na sequência da promoção da Capela Real a Patriarcal em 1716, D. João V determinou em 1718 que esta cerimónia fosse celebrada à maneira de Roma, correndo as despesas adicionais por conta do Patriarca, previamente subvencionado pelo monarca. O Cónego Lázaro Leitão Aranha encarregou-se da organização e o carmelita Frei Antão de Santo Elias da composição de um *Te Deum* “a quatro coros com diversos instrumentos”¹²⁹. Conforme recorda João Pedro d’Alvarenga (2008: 52) no Apêndice que dedica a esta cerimónia no seu ensaio sobre o período português de Domenico Scarlatti, “o esplendor do cerimonial e a presença do Rei, acompanhado pela Rainha e pelos Infantes no coro alto face ao Altar Mor, dominando os coretos laterais dos dignitários eclesiásticos e do corpo diplomático que aos seus pés enchia a Igreja de São Roque profusamente iluminada e decorada, conferiam à função um

¹²⁹ Segundo o relato do Núncio em Lisboa, “La Musica fù la migliore, che qui possa farsi, e con la quantità possibile d'Istrumenti, e Trombe, corrispondendo alternatiuam *en te* al Coro de' musici allora dodici Truppe, ad un tempo, di Frati di uarie Religioni, e di Giouanetti studenti cantori, sparsi trà il Popolo della Chiesa, li Frati trà li huomini, e li Giouanetti trà le Donne, regolasi ciascheduno dal suo Maestro di Cappella”. Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Portogallo, vol. 75, ff. 4-5, 3 de Janeiro, 1719 (Cf. Doderer e Fernandes 1993).

óbvio significado alegórico de apoteose dos poderes secular e espiritual simbolicamente unidos no monarca.”

As técnicas policorais do Barroco colossal romano parecem ter continuado a dominar as obras dos anos seguintes em cerimónias cada vez mais brilhantes a avaliar pelos relatos da época. A *Gazeta de Lisboa Ocidental* de 4 de Janeiro de 1720 noticiava assim este evento:

“Domingo se cantou o *Te Deum* na Igreja de S. Roque da Casa professa da Companhia de Jesus, segundo o louvavel costume desta Religiaõ. Corrêraõ todas as grandes despezas desta piissima, & magnifica acção por conta do Senhor Patriarca [...] A solfa foy composição do Padre Mestre Christovaõ da Fonseca da Companhia de Jesus, assistente na mesma Casa Professa de S. Roque, a quinze Coros, divididos em cinco Coretos, aonde estavaõ os melhores Musicos, & instrumentos que havia (...)”

Foi neste contexto que em 1734 surgiu o impressionante *Te Deum* de António Teixeira para cinco coros, oito cantores solistas e orquestra ¹³⁰, ou o *Te Deum* a quatro coros de Domenico Scarlatti, mencionado na *Gazeta de Lisboa* de 1 de Janeiro de 1721 ¹³¹, cuja partitura se perdeu. Na entrada que dedica a Carlos Seixas na *Biblioteca Lusitana*, Barbosa de Machado refere também um *Te Deum* a quatro coros escrito por Carlos Seixas que se destinaria certamente à tradicional cerimónia do final do ano.

D. José prosseguiu esta tradição na segunda metade do século XVIII, continuando os principais compositores ligados à Casa Real e à Patriarcal a compor música para esta ocasião. Assim, em 1752, o *Te Deum* foi da autoria de João Rodrigues Esteves, merecendo os melhores elogios do redactor da *Gazeta de Lisboa*:

“No ultimo dia do ano passado ordenou o Eminentíssimo e Reverendíssimo Senhor cardeal patriarca (...) se dessem publicamente graças a Deos Nosso Senhor por todas as mercês e benefícios, que no decurso dele fez a todo este Reino (...) Esta pública acção de graças se fez na Igreja de São Roque, da Casa Professa dos Padres da Companhia de Jesus, cantando nela os melhores cantores da Santa Igreja de Lisboa, e da corte, acompanhados de todo o género de instrumentos, o Hymno *Te Deum Laudamus*, por huma nova disposição da solfa, composta pelo insigne Joam Rodrigues Esteves, compositor da mesma Santa Igreja Patriarcal, e Mestre do seu Seminário, que por ordem

¹³⁰ Uma cópia setecentista da partitura guarda-se no Cartório da Igreja de Nossa Senhora do Loreto em Lisboa.

¹³¹ “Hontem ultimo dia do anno de 1721, se cantou na Igreja de S. Roque desta Cidade (...) o Hymno *Te Deum laudamus*, elegantemente composto em solfa, & repartido por varios coros de Musica, pelo famoso compositor Domingos Escarlati” (...). *Gazeta de Lisboa Occidental*, 1 de Janeiro de 1722.

do Fidelissimo Rey D. Joam V de feliz recordação assistiu muitos anos na corte de Roma; e que havendo já feito outra composição musica do mesmo Hymno, nesta parece que se excedeu a si mesmo, tanto na Ciencia, como no bom gosto.”¹³²

Após a expulsão dos jesuítas pelo Marquês de Pombal e da entrega da Igreja de S. Roque à Misericórdia, o *Te Deum* do dia de São Silvestre passou a realizar-se na Capela Real da Ajuda. O espaço era mais exíguo e o gosto musical tinha mudado em direcção aos estilos do pós-barroco mas o fausto da cerimónia, à qual continuavam a assistir a corte, os Grandes do reino e o corpo diplomático, continuou a ser a nota dominante. A preferência pelas texturas policorais, decorrentes da própria organização do texto litúrgico, manteve-se nas obras da segunda metade do século XVIII, mas agora com a distribuição preferencial em dois coros e duas orquestras, para além de um número variável de solistas. Foi para os últimos dias dos anos de 1769, 1789 e 1792 que João de Sousa Carvalho compôs os seus três grandes *Te Deum*, para dois coros, solistas e orquestra¹³³.

Esta tipologia manteve-se até à partida da corte para o Brasil em 1807. Além das já referidas obras de João de Sousa Carvalho, guardam-se na Biblioteca Nacional exemplares do *Te Deum* a dois coros destinados ao Dia de São Silvestre, da autoria de compositores como Luciano Xavier dos Santos (1764), Fr. José de Santo António (1767), Jerónimo Francisco de Lima, Brás Francisco de Lima (1782), António Leal Moreira (1786), António da Silva Gomes e Oliveira (1795), Marcos Portugal (1800) e Giuseppe Totti (1802)¹³⁴.

No seu *Diário*, o Marques de Bombelles conta que assistiu à cerimónia de Acção de Graças pelo ano de 1786 na Capela Real da Ajuda, não se coibindo de fazer vários comentários críticos à corte portuguesa e à interpretação musical. A composição, cujo

¹³² *Gazeta de Lisboa*, 1-1-1752 (Suplemento Num. 52, 1039-1040).

¹³³ *P-Ln* MM 384, MM 349 e MM 2305 (1769); MM 350, MM 2309 e MM 4950 (1789); MM 351, MM 2306 e MM 4951 (1792).

¹³⁴ Respectivamente com as cotas *P-Ln* MM 4955 (Luciano Xavier dos Santos); MM 4956 (Fr. José de Santo António); MM 138//33 (Jerónimo Francisco de Lima); MM 2308 e MM 4953 (Brás Francisco de Lima); MM 346 e MM 2311 (António Leal Moreira); MM 277 (António da Silva Gomes e Oliveira), incompleto; MM 2310 e MM 4954 (Marcos Portugal); MM 2313 e FCR 216//74 (autógrafo), MM 2313 e MM 4958 (Giuseppe Totti).

autor não menciona (mas que poderá ter sido de António Leal Moreira, já que existe uma versão do *Te Deum* deste autor datada de 1786), foi porém do seu agrado.

“En sortant de table, nous avons été au palais de l'Ajuda pour assister au *Te Deum* chanté en action de grâces des faveurs répandus par Dieu sur le royaume du Portugal dans le cours de l'année 1786. On peut mettre en ligne de compte la mort de l'imbécile roi dont la Reine respectait trop les sottises fantaisies.

La musique de la patriarcale est la même qui, dans les solennités, exécute les motets à la chapelle de la Reine. Cette musique est très bonne mais aussi coûte-t-elle plus de cent mille écus par an. Certainement pour une somme aussi considérable, on pourrait avoir beaucoup mieux encore, surtout en chanteurs. Il ya un soprano nommé Ferracuti dont tout Lisbonne raffole qui, au grè des étrangers accoutumés à entendre de bons chanteurs, est un des plus tristes miauleurs qu'il soit possible de rencontrer.

Le *Te Deum* exécuté ce soir est de la composition d'un jeune Portugais; l'ensemble de ce morceau, comme ses détails, font honneur au talent de l'auteur. La chapelle de la Reine, quoique très petite, est mieux en proportion que le reste de son palais. Le galon d'or sur du damas cramoisi y brille de toute part. Pour la même dépense on aurait pu se livrer à un genre d'ornement de meilleur goût et plus solide. Comme le patriarche n'est pas encore sacré, il a officié en qualité de principal. Sans cela il choisit dans sa patriarcale celui des principaux qu'il aime le mieux pour le charger de donner à la cour la bénédiction du St. Sacrement après que le *Te Deum* est chanté. Ce *Te Deum* et toute la dépense qu'il occasionne sont aux frais du patriarche qui donne ainsi les étrennes à la Reine. Sa Majesté est dans une tribune avec les princesses de la famille royale. Le prince du Brésil et son frère sont dans une tribune attenante mais n'entrent ni ne sortent par la même porte par où passent la Reine et les princesses. En revenant de l'Ajuda, nous sommes retournés chez M. de Vismes où la jeunesse et ceux qui en conservent le goût ont dansé jusqu'à minuit” (Bombelles 1979: 73, 31-12-1786; NeryVE).

A estrutura musical do “Grande *Te Deum*” do Dia de São Silvestre compunha-se por uma secção introdutória formada pela Sinfonia e pelo *O salutaris hostia*, à qual se seguia o *Te Deum* propriamente dito, e por uma secção conclusiva com o *Tantum ergo* (últimos dois versículos do hino *Pange lingua*). A partir dos testemunhos que o mestre de cerimónias da Patriarcal Francisco Braga Lage dá no seu *Diário* sabemos que a Sinfonia também era tocada no final e que no início poderia ser substituída pela intervenção das trombetas e timbales da Banda Real. Normalmente o Patriarca era recebido à porta da igreja com a antífona *Ecce Sacerdos*, da qual se podia prescindir em caso de haver Sinfonia. Estas indicações extraem-se do relato da cerimónia do Dia de São Silvestre de 1793, no qual foi interpretado o terceiro o grande *Te Deum* de Sousa Carvalho. A estreia da obra tinha sido realizada no ano anterior, não na Capela Real da Ajuda como era

habitual (talvez porque esta ainda estivesse a sofrer obras de ampliação para melhor alojar a Patriarcal), mas no Convento de Belém (Jerónimos).

“A 29 [de Dezembro] Sábado [de 1792] houve uma prova de um *Te Deum*, que se havia de cantar no Dia de S. Silvestre no Convento de Bellem, o qual se executou na segunda Salla dos Paramentos do Patriarca dentro da Patriarcal e a composição foi de Mestre João de Sousa.

S. Ema. por causa do *Te Deum* não veio assitir a Vésperas da Circuncisão e foy logo para o Convento de Bellém, e S.A.A: que depois das Vesperas de Capella partyiram em carruagens assistindo ao dito *Te Deum* que se acabou depois de muito noutte e foi capitulado pelo Principal Deão e Conegos assitencia S. Ema convidou” (Lage 1817: 52).

É porém da cerimónia de 1793, já na Capela Real e Patriarcal da Ajuda, que Braga Lage nos oferece a descrição mais rica e detalhada. Como era habitual, a família real assistia na tribuna e Braga Lage nota a falta de D. Maria I, a quem os distúrbios mentais impediam de aparecer em público.

“Se fizerão dous Coretos encostados às Capelas do Santissimo e do Santo Christo, tanto que ficava boa exposição para a serventia apondo-se o Tabernáculo na manhã deste dia na Capela abaixo da porta do Evangelho entre a de Basilica aonde costumam colocar (...) a Capela se armou como de primeira Classe e segunda Ordem e assim Igreja com castiçaes de seis cada, banquetas e duas toxearas em cada capella, e depois de Vésperas no intervalo que houve que foy grande se puzerão outras duas toxearas em comprimento e não em largura (...) A armação não foy a de damasco de ouro.”

(...)

“Depois de Completas a que também assitirão S. Altezas foram para o Paço (e foi S. Eminencia aquando se ordenou o principio do *Te Deum* eram seis horas e tres quartos da noutte. Ordenou-se que o Colegio de Monsenhores viessem paramentados como quando vem celebrar, não vindo Penitencieiros e somente o Crucifero paramentado e dous Monsenhores Acólitos com castiçaes com vellas brancas assim se observou vindo a Basilica esperar a S. Ema. não havendo *Ecce Sacerdos* nem atabales, nem órgão que suprio a primeira Sinfonia da Muzica, e na retirada outra semelhante. Seguindo-se na ordem costumada pegarão doze escudeiros de S. Ema. em doze tochas que não somente acompanharão o Colegio a S. Ema. mas substituirão na Capella como em Matinas a todo o *Te Deum*, e por esta razão se fizerao o resto dellas: foi assim que se prosseguio os Capelães de S. Ema., Monsenhores, Acolitos e Subditos, Cruz entre os castiçaes e Virgas Rubras, vindo somente a mitra de lhama de ouro na tyteira: Monsenhores mitrados de pluviaes e mitras, principais nas sua Jerarquias, Nobres de S. Ema. na forma do costume entre Principais Diáconos de Pluvial branco conforme dia de segunda ordem e mitra preciosa e cauda nobre as fimbrias Protonotários e dos lados bordando Maceiros, assim caminhou a Capella Mor que junto do [...] ajoelhou sem mitra em almofada athe se acabar a Sinfonia, e entrando o Monsenhor Sacrista de cota e Estola subio ao lado do Evangelho que colocou a Custódia no Throno depois de a ter tirado do Tabernáculo o

Principal primeiro Diácono e levado ante o Angulo do Altar da parte do Evangelho. S. Ema. imediatamente fez Thuribulo pelo Ministério do Presbítero Patriarcal e incensou o Sacramento enquanto os Músicos cantavam “O Salutaris Hostia”, depois se levantou e para entoado o *Te Deum* por um Monsenhor Subdiácono da parte da Epístola chegou o dito a candella a S. Eminencia o entoou e pé permanecendo até o *Te Ergo* que ajoelhou na mesma almofada diante do Altar, e no fim cantou as Preces e Orações do costume. Os Muzicos prosseguirão *Te Deum* que levou cinco quartos [de hora] instrumental e de composição de Mestre João de Sousa da Camera Real.

Depois o *Tantum Ergo* que ouvirão S. Ema. e todos de joelhos e no “Genitori” fez S. Ema. o Thuribulo da mesma forma e incensou o Sacramento, cantando depois a Oração, e conclusão breve: Recebeu o veo de hombros e da mesma forma tirou a Custódia o Monsenhor Sacrista que foi buscar o patriarcal Diacono colocando-a sobre o corporal, S. Ema. subiu e deu a última benção ao Povo e descendo tirando o veo de hombras, subiu o Patriarcal Diacono que assitiu no Tabernáculo (...).

Enquanto se deitou a benção tudo esteve sem toque excepto de repique dos sinos e logo depois se principiou a segunda Sinfonia. (...)

Retiraram-se da mesma forma paramentados para a câmara dos paramentos como tinham vindo os principais... (...)

S.S. Altezas assitirão de Tribuna com muito luzimento e riqueza vindo também a Princeza de oito meses trazida pela Camareira Mor, e o Sr, Infante D. Pedro Carlos e somente S. Majestade por molesta he que não apareceu, acabou-se tudo as oito e meya” (Lage 1817: 81v-82v).

Nos anos seguintes, o mestre de cerimónias continua a fornecer indicações em relação ao *Te Deum* do Dia de São Silvestre. Por exemplo em 1795 refere que “o *Te Deum* foi novo de António da Silva e somente levou hora e meya e outra meya hora no mays como *O salutaris*, *Tantum Ergo* e Sinfonias” (Lage 1817: 110v) e em 1800 emite opinião sobre o novo *Te Deum* de Marcos Portugal que considera “muito armoniozo” (idem: 204v). Nesta ocasião, o célebre *castrato* Crescentini veio cantar à Capela Real da Ajuda por solicitação da princesa Maria Francisca Benedicta, tendo Marcos Portugal composto propositadamente para a ocasião uma nova parte solística adequada ao virtuosismo do cantor ¹³⁵:

[A Princesa Maria Francisca Benedicta] “mandou huma insinuação a S. Ema. que seria muito gostoso que a elle [*Te Deum*] viesse cantar hum Muzico que ha no Theatro de São Carlos chamado Crescentini que tem sido applaudido, S. Ema assim o fez convidando-o, e lhe deo cem moedas de presente e foi cantar ao Coreto de Cazaca entre os mais de sobrepelizes que a todos lhe dá de propina huma moeda a cada hum: e foi tanto o

¹³⁵ Informação cedida por António Jorge Marques, a quem agradecemos a gentileza.

[entusiasmo?] que a dita princesa foi assistir aos ensayo que foi na notte da antevespera do ditto *Te Deum* nas salas de S. Ema. dentro da Patriarcal” (Lage 1817: 204v).

Este *Te Deum* de Marcos Portugal voltaria a ser interpretado nos Dias de São Silvestre de 1801, 1803 e 1805. Além dos já mencionados exemplos de Sousa Carvalho e António da Silva, Braga Lage informa ainda que em 1798 e 1799 se repôs o *Te Deum* de Sousa Carvalho e que em 1802 houve uma “composição nova”. Tratava-se certamente da versão de Giuseppe Totti que voltaria a executar-se em 1804. As partituras destas obras e das restantes mencionadas neste contexto guardam-se na Biblioteca Nacional de Portugal. A versão autógrafa — *Te Deum A due Cori, con tutti di Strumenti/O.le di Giuseppe Toti/Na Chiesa Patriarcal nel giorno di S. Silvestro/1802* —, pertencente ao Fundo do Conde Redondo, inclui uma nota explicativa sobre a disposição das orquestras.

Sem dúvida uma das cerimónias que melhor ilustram a representação simbólica e ideológica do poder a partir da adopção de uma imagem moldada nos modelos sacros, o *Te Deum* do Dia de São Silvestre constituía um dos melhores exemplos do cruzamento da teatralização da liturgia com a encenação do poder. Teatro “al divino” na linha contra-reformista, a música inseria-se num ritual multifacetado onde se conjugavam várias linguagens artísticas, procedimentos rituais e um grande aparato cenográfico. A própria natureza da linguagem musical, que se revestia nesta ocasião da maior exuberância e tirava partido do potencial semântico do texto e do seu carácter dialogante através de grandes efectivos vocais e instrumentais, assumia também ela um carácter híbrido. As origens puramente litúrgicas do *Te Deum* como hino das Matinas combinavam-se assim com a grande tradição sonora de exaltação da monarquia através de processos técnicos e retóricos de grande impacto que as sucessivas gerações de compositores foram reinventando ao longo do século XVIII.

6. O cruzamento entre o sacro e o profano: sociabilidades religiosas e mundanas

No mês de Outubro de 1808, em plena Guerra Peninsular, o oficial britânico Robert Porter (1809: 63, 29-10-1808; NeryVE) escrevia numa das suas cartas enviadas de Lisboa para Inglaterra: “A strange practice this, you will think, of weighting a pious duty against an English ball!” Este comentário, relativo a uma cerimónia religiosa celebrada em honra dos aliados ingleses, como contrapartida ao baile anteriormente oferecido por estes no Teatro de São Carlos ¹³⁶, reflecte um traço dominante da mentalidade e do tipo de dinâmicas sociais que ainda vigoravam em Portugal nesta época.

Apesar do último quartel de setecentos ter sido marcado por uma considerável expansão das práticas culturais associadas aos ambientes mundanos das assembleias, academias, clubes e salões domésticos ¹³⁷, e de se verificar o surgimento de um mercado emergente no campo da música ¹³⁸, a afirmação de um espaço público de sociabilidade liberto do contexto da cerimónia litúrgica e da festa religiosa foi um fenómeno tardio em Portugal. O processo de laicização que acompanha ao longo do século XVIII o alargamento das novas práticas de sociabilidade urbana em diversos países da Europa ocidental só viria a concretizar-se plenamente no nosso país após a queda do Antigo Regime.

A cisão entre a esfera sacra e a esfera profana que caracterizou o racionalismo Iluminista continuava por fazer ou tinha uma expressão limitada a núcleos restritos, na sua maioria marcados pela acção de “estrangeirados”. Sejam de adesão maravilhada ou de distanciamento irónico (ou até mesmo sarcástico), os comentários dos viajantes estrangeiros que nos visitaram, tanto católicos como protestantes, em relação às múltiplas cerimónias religiosas que se realizavam em Lisboa nos finais do Antigo Regime

¹³⁶ “Last night we gave to the nobility and others of this place as gay a ball as our taste and liberality could bestow. The opera house was the scene of our revels; and certainly, the male and female Lisbonites shone in their brightest splendour and beauty” (Porter 1809: 35, 13-10-1808; NeryVE).

¹³⁷ Em relação à problemática das sociabilidades em Lisboa nos finais do Antigo Regime, a tese de Maria Alexandre Lousada (*Espaços de Sociabilidade em Lisboa: finais do século XVIII até 1834*, Universidade de Lisboa, 1995) e múltiplos artigos da mesma autora, dos quais se destaca “Sociabilidades mundanas em Lisboa: partidas e assembleias, c. 1760-1834” (*Penélope* 19-20, 1998, pp. 129-160) constituem referências fundamentais.

¹³⁸ Na já citada tese sobre os *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750 e 1820*, Vanda de Sá (2008: 329-376) dedica um importante capítulo a esta questão.

colocam-nos quase sempre perante uma realidade onde o sagrado e o profano se mesclam em cada momento do quotidiano.

O espaço religioso continuava a assegurar uma acumulação de práticas e funções sociais e artísticas muito mais ampla do que sucederia em outros países europeus e nas respectivas colónias ¹³⁹. Para o cidadão português, habituado a uma interacção social multifacetada proporcionada por um rico mosaico de actividades ligadas à festa religiosa, não havia a mínima contradição em retribuir um baile oferecido pelos ingleses com uma função litúrgica revestida de um brilhante aparato decorativo, cerimonial e musical. Para a mente já “racionalizada” do oficial britânico, que para além do mais tinha sido educado no seio da religião protestante, tal atitude pareceria bizarra.

Robert Porter afirma na referida carta que os *Te Deum* e as procissões sacras eram o principal interesse das vidas dos portugueses e conta em relação à cerimónia em causa que os oficiais ingleses desistiram de comparecer após o primeiro dia de celebrações — é possível que se tratasse de um tríduo ou até de um oitavário — deixando a nobreza portuguesa desapontada:

“At one of their principal places of devotion three or four sermons were preached, and several grand pieces of music performed, to invoke the canonized calendar in our behalf. Every star, riband, and brocade coat and petticoat attended, and, as it was expected that our commanders, and officers of rank, naval and military, would be present, accordingly, the first day they acceded to the general wish; but finding the orations possessed more of earth than fire, and that the music seemed more in unison with the lengthened notes of the spheres, than with their harmony, this first visit was the last of our commanders. They made their bow to the St. Cecilia and the St. Mary of the church together, to the no little disappointment of the noblesse, who gave the festival rather as a festivity to their protectors than as a religious feast. A strange practice this, you will think, of weighting a pious duty against an English ball!” (Porter 1809: 62-63, 29-10-1808; NeryVE).

Os convites para funções sacras onde a música ocupava um lugar de destaque faziam parte do dia-a-dia e estavam completamente integrados nas dinâmicas sociais. As próprias instituições religiosas não se coíbiam de recorrer a meios profanos (musicais ou outros) como formas de atracção para as suas actividades. É neste contexto que se

¹³⁹ Sobre a questão do espaço sagrado e do espaço profano na música luso-brasileira do século XVIII ver Nery (2006: 11-28). Uma visão mais geral da sociedade luso-brasileira no âmbito da história cultural e das mentalidades que vai de encontro a esta problemática é fornecida por Nelson Porto Ribeiro (2003: 11-40) no âmbito da colectânea *Alcipe e as Luzes*, publicada pela Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, em parceria com a Colibri.

enquadra a iniciativa das freiras do Convento do Sacramento, que enviam os seus músicos, com tambores e fogo de artifício a casa de William Beckford com um convite para a Festa do Coração de Jesus ¹⁴⁰. Noutra ocasião, o viajante inglês refere que após um jantar com D. Diogo de Noronha no Palácio do Marquês de Angeja os convivas se dispersaram, indo alguns ouvir uma sonata para saltério com acompanhamento de berimbau, tocada por dois anões, enquanto o próprio Beckford e o seu amigo Verdeil se dirigiram a um convento de freiras da Sabóia, em Belém, conduzidos pelo Padre Teodoro de Almeida ¹⁴¹ onde passaram “half-an-hour most delightfully in talking of music, gardens, roses, and devotion, with the *meninas*” ¹⁴² (Beckford 1834 vol. II: 82 e 85, 29-6-1787; NeryVE). Também no espaço doméstico as dimensões sacra e profana coexistiam

¹⁴⁰ “We were roused from a peaceful dish of tea by a loud hubhub in the street, and running to the balcony, found a beastly mob of old hags, children, and ragmuffins assembled, headed by half-a-dozen drummers, and as many negroes in scarlet jackets, blowing French-horns with unusual vehemence, and pointing them directly at the house. I was wondering at this Jericho fashion of besieging one's door, and drawing back to avoid being singed by a rocket which whizzed along within an inch of my nose, when one of the servants entered with a crucifix on a silver salver, and a mighty kind message from the nuns of the Convent of the Sacrament, who had sent their musicians with timbrels and fireworks, to invite us to some grand doings at their convent, in honour of the Festival of the Heart of Jesus. Really, these church parties begin to lose in my eyes great part of the charm which novelty gave them. I have had pretty nearly my fill of motets, and Kyrie eleisons, and incense, and sweetmeats, and sermons” (Beckford 1834 Vol. II: 70-71, 14-6-1787; NeryVE).

¹⁴¹ Ao contrário do que sucedia noutros conventos, conhecidos pelos elevados dotes musicais de algumas das suas religiosas, o Padre Teodoro adverte para a prática musical modesta e isenta de peças profanas das freiras que iam visitar: “Poor things,” said He, speaking of the chickens under education in this coop, “we do all we can to improve their tender minds and guileless tongues in foreign languages. (...) In music we are no great proficient. We allow no modinhas, no opera airs; a plain hymn is all you must expect here; in short, we are ill-fitted to receive such distinguished visiters, and have nothing the world would call interesting to recommend us; but then, I, their unworthy confessor, must allow that such sweet, clean consciences as I meet with in this asylum are treasures beyond all that the Indies can furnish” (Beckford 1834 Vol. II: 82-83, 29-6-1787; NeryVE).

¹⁴² Os trabalhos de Maria Antónia Lopes (1989: 53-65) e Elisa Lessa (1998) demonstram bem como os conventos femininos eram lugares de convívio, de manifestações poéticas, musicais e teatrais e até de relações amorosas. Ainda que a figura do “freirático” do tempo de D. João V estivesse quase extinta nos finais do século XVIII, as visitas aos conventos continuavam a ser frequentes, conforme documentam os relatos de viajantes estrangeiros como Beckford ou o sueco Carl Israel Ruders. As competências musicais das freiras, cujo dote podia ser substituído pelo talento e pela formação musical, eram amiúde o principal pretexto e atractivo dessas visitas. Paradoxalmente, as freiras e outras mulheres que optavam ou eram obrigadas a viver em clausura — muitas delas provenientes de camadas sociais elevadas — acabavam por ter um acesso ao convívio com o sexo oposto mais facilitado do que as que viviam cá fora. As pesquisas de Vanda de Sá (2008: 123ss) demonstram também como muitos conventos de Lisboa e arredores eram palcos privilegiados de concertos instrumentais. Um caso paradigmático é o do Convento de Santos-o-Novo, onde o ilustre flautista António Rodil se apresentou numerosas vezes na década de 1770. Deste modo, o estudo das sociabilidades e da prática musical nos finais do Antigo Regime encontra também neste domínio importante campo de pesquisa e estudo. Sobre a música nos conventos femininos nos finais do Antigo Regime ver também Cristina Fernandes (1997-98: 59-94).

naturalmente. Depois do jantar integrado na recepção ao novo Bispo do Algarve no Palácio Marialva, na qual Beckford também esteve presente, “half the family were engaged in reciting the litanies of the saints, the other in freaks and frolics, perhaps of no very edifying nature” (Beckford 1834: 40, 3-6-1787; NeryVE). O escritor britânico acrescenta ainda um sugestivo comentário à mistura de sons envolvente: “the monotonous staccato of the guitar, accompanied by the low soothing murmur of female voices singing modinhas, formed altogether a strange though not unpleasant combination of sounds”¹⁴³.

Não é por acaso que os dicionários da época atribuem à palavra “Função” um significado simultaneamente religioso e profano, definindo o termo como “festa ou festim em casa ou nos templos.” O uso deriva do sentido directo da palavra no que se refere ao cumprimento de um dever religioso ou social e aplicava-se tanto a assembleias ou partidas particulares no reduto doméstico (actividades muito em moda nos finais do século XVIII entre as classes médias por imitação da aristocracia e dos comerciantes mais prósperos), como às numerosas festas que preenchiam o calendário religioso. A terminologia “função sacra” e “função profana” é também corrente nos Manifestos da Irmandade de Santa Cecília, nos quais cada director comunicava com maior ou menor detalhe os eventos musicais realizados ao longo do ano sob a sua supervisão.

Nos Capítulos anteriores encontram-se vários exemplos de como as funções litúrgico-musicais e outras cerimónias devocionais ou comemorativas na Patriarcal e nas Capelas Reais eram pretexto para um comportamento mundano da assistência, não muito distante do que poderia ocorrer no teatro ou num salão. Se nas Capelas da Ajuda e de

¹⁴³ Na sequência da recepção ao novo Bispo do Algarve no Palácio Marialva, Beckford regista ainda outras manifestações relativas à devoção pessoal e à religiosidade popular, as quais congregavam um conjunto heterogéneo de pessoas e de classes sociais:

“I was listening to them with avidity, when a glare of flambeaus, and the noise of a splashing and dashing of water, called us upon the verandas, in time to witness a procession scarcely equalled since the days of Noah. I doubt whether his ark contained a more heterogeneous collection of animals than issued from a scalera with fifty oars, which had just landed the old Marquis of M[arialva] and his son Don José, attended by a swarm of musicians, poets, bullfighters, grooms, monks, dwarfs, and children of both sexes, fantastically dressed.

The whole party, it seems, were returned from a pilgrimage to some saint's nest or other on the opposite side of the Tagus. First jumped out a hump-backed dwarf, blowing a little squeaking trumpet three or four inches long” (Beckford 1834 vol. II: 40-41, 3-6-1787; NeryVE).

Queluz alguns acontecimentos eram reservados a uma audiência restrita formada pelas elites — sobretudo na celebração de baptizados e casamentos reais — tal não podia acontecer na Patriarcal (incluindo os períodos em que esta compartilhava o mesmo espaço com a Capela Real) já que nesse caso acumulava também as funções de catedral metropolitana. Os serviços religiosos eram públicos, mas tal não quer dizer que não se verificassem claras distinções hierárquicas e um protocolo rigoroso, pelo menos em teoria. As precedências no que diz respeito aos dignitários eclesiásticos, aos oficiais da Casa Real e à aristocracia eram estritamente regulamentadas. Os visitantes mais ilustres tinham normalmente direito a lugares em tribunas, que até podiam ser reservadas subrepticamente a troco de algum dinheiro.

Em 1779, Arthur William Costingan (possivelmente o pseudónimo do Oficial irlandês James Ferrier) terá assistido ao baptismo de um protestante convertido ao catolicismo na Capela Real da Ajuda, apadrinhado por D. Maria I e D. Pedro III. Na sua correspondência conta que o enviado inglês tinha mandado avisar antecipadamente o Sacristão principal da Capela, de quem era conhecido, para que lhes reservasse por uma “ninharia” uma pequena tribuna gradeada, quase directamente por cima do altar de onde podiam ver tudo claramente, tendo ao mesmo tempo a oportunidade de conversar uns com os outros sem serem notados (Costingan 1779; Vol. II: 120; NeryVE). Depois de descrever de forma caricata os monarcas que aparecem na tribuna da frente ¹⁴⁴ — na linha do tom dominante de uma obra que tenta denegrir ao máximo a sociedade, a Coroa e a Igreja portuguesas ¹⁴⁵ — Costigan refere que a Missa solene se iniciou assim que a Rainha apareceu, com um sermão apropriado e que a extensa duração da cerimónia lhes

¹⁴⁴ “Soon after we had taken our posts, the Royal Family appeared in their balcony, nearly opposite to where we were. The Queen is a decent, fresh-looking woman; but as for King Peter, our tawny King of Spain, with his monstrous nose, is quite an Adonis, when compared to him: He has very hard features, joined to a foolish look, and wears a very ill-combed wig, generally to one side; and though he never tastes wine, yet, to my mind, he has altogether very much the appearance of a stupid old guzzling Englishman, about two-thirds drunk” (Costingan 1779 vol. II: 120-121; NeryVE).

¹⁴⁵ Uma leitura atenta da narrativa apresentada por Costigan/Ferrier nos *Sketches of Society and Manners in Portugal* (1779) permite, contudo, descartar a componente caricatural que é fornecida da realidade portuguesa e aproveitar algumas reconstruções de ambientes locais captados com grande espírito de observação. É o caso da imagem que nos dá dos teatros de Lisboa e do Porto como espaços de intriga social intensa, descrições de vários géneros de danças, incluindo a Fofa e o Lundum, e o reconhecimento da presença constante da música no quotidiano da sociedade portuguesa, em todos os seus estratos, desde o gosto pela guitarra nas classes populares até à presença das árias italianas nos salões burgueses e à participação dos cantores da Patriarcal e da música de David Perez nos saraus promovidos pela nobreza (NeryVE).

proporcionou suficientes oportunidades para conversar e fazer observações (idem). A descrição é sempre irónica, mas o viajante parece sincero quando diz que o *Te Deum* que encerrou a cerimónia foi executado com excelentes vozes e instrumentos¹⁴⁶.

Mas se Costingan se refere ao seu próprio comportamento e ao dos seus companheiros, o Marquês de Bombelles traça um quadro mais geral do ambiente e das atitudes nas funções litúrgicas e musicais promovidas pela monarquia. Quando visita a Capela Real da Bemposta na Quinta-feira Santa de 1788, depois de um percurso por várias igrejas e conventos de Lisboa, o embaixador francês dá conta da participação dos músicos régios na orquestra e no coro, da chegada da Rainha e da família real no início das Laudes, da audição de um *Miserere* “fort bien exécuté”, bem como da decoração e de como a referida capela era o ponto de encontro das grandes Senhoras de diferentes gerações:

“La cérémonie faite, le St Sacrement est resté exposé au milieu des plus beaux vases de la Chine, couronnés d'une multitude de superbes fleurs cueillies dans les jardins de Queluz et cultivées principalement pour l'ornement du tombeau de Bemposta le jeudi saint. Malgré tout ce que ce lieu a d'imposant, il devient par le babil des dames portugaises comme le chauffoir de la Comédie Française à Paris où chaque dame, en attendant sa voiture, causa avec sa voisine et la conversation devient bientôt générale. Il était près d'onze heures lorsque nous sommes revenus à l'hôtel de France, bien rassasiés de musique et beaucoup plus fatigués qu'édifiés” (Bombelles 1979: 281, 20-3-1788; NeryVE).

Não era, contudo, apenas em aspectos exteriores que o sagrado e o profano se misturavam. A mesma combinação ou transferência de funções podia ocorrer nas próprias composições musicais. A discussão em torno de excessos inspirados pela música teatral no repertório religioso foi uma temática recorrente ao longo da segunda metade do século XVIII, ainda que marcada por uma forte dose de subjectividade e com poucos efeitos práticos. Durante o período Barroco são muitos os casos de contrafacção, ou seja

¹⁴⁶ “The Neophyte himself now appeared, where every thing was prepared for the ceremony of baptizing him: the King and Queen stood Sponsors at the font, and the eyes of these two Royal Personages filled with joy, while the Sacrament was celebrating. As soon as it was over, the Queen most graciously went up to the new-born Christian, and wiping with her handkerchief some drops of the holy water which had fallen on the collar of his shirt, she told him she hoped that would be no cause of his catching cold, as, she assured him, it was a sort of water which never did harm to any one. The whole Court now came up to him as he stood near her Majesty, and wished him joy, while a *Te Deum* was performing with excellent voices and music, to complete so august a ceremony” (Costingan 1779 Vol. II: 136; NeryVE).

da transformação de música profana em música religiosa através da aplicação de um novo texto, em latim, a uma composição pré-existente, sem que essa prática provocasse grande celeuma. Trata-se de um procedimento que podemos encontrar de Monteverdi a Bach e que tem ainda repercussões em Mozart, mas que começa a suscitar reservas à medida que as estruturas mentais e os conceitos estéticos se transformam por acção do racionalismo Iluminista.

Em Portugal esse tipo de polémica parece não encontrar um grande eco, mas emerge por vezes dos juízos emitidos pelos viajantes estrangeiros. Por outro lado, uma análise do repertório permite facilmente detetar essa contaminação do idioma profano na música sacra. Basta olhar para as numerosas passagens e árias de coloratura destinadas aos *castrati* da Capela Real e da Patriarcal, que se encontram em andamentos isolados ou inseridas na textura *concertata* das partituras sacras dos principais compositores ligados a estas instituições. Os padrões da dança e da música de salão também não são alheios ao repertório religioso português setecentista, mas uma análise dessa questão não cabe no âmbito deste trabalho, centrado nas estruturas de produção e na recepção e não nos próprios “objectos” musicais. Será contudo, uma prioridade essencial, que estes venham a ser estudados no futuro à luz desta e doutras perspectivas.

Um dos testemunhos mais vivos do carácter profano da música numa cerimónia religiosa é, mais uma vez, o de William Beckford, quando relata, com alguma graça, a festa do dia de Santo António:

“A Principal with a considerable detachment of priests from the Patriarcal officiated to the sound of lively jigs and ranting minuets, better calculated to set a parcel of water-drinkers a-dancing than to direct the motions of a pontiff and his assistants. After much indifferent vocal and instrumental music performed full gallop in the most rapid allegro, Frei João Jacinto, a famous preacher, mounted a pulpit just by the place where I knelt, lifted up hands and eyes, foamed at the mouth, and poured forth a torrent of sounding phrases in honour of St. Anthony. (...)

The sermon ended, fiddling began anew with redoubled vigour, and I, disgusted with such unseasonable levity, retired in dudgeon” (Beckford 1954: 78-80, 13-6-1787; NeryVE).

Em diversos pontos do seu diário, Beckford elogia a música de Perez e Jommelli que ouviu na Patriarcal, caracterizando-a como “sublime”, “augusta e perturbadora”. Da citação anterior — e também da documentação histórica complementar (por exemplo das

convocatórias dirigidas aos músicos que se guardam no Arquivo da Casa Real) — depreende-se que tanto o corpo eclesiástico como os músicos pertenciam à Patriarcal ou à Capela Real pelo que a radical diferença de reacção que o resultado sonoro provoca em Beckford neste caso particular merece alguma reflexão. Somos assim levados a crer que a celebração festiva de um Santo popular na sua própria igreja daria azo a uma música de carácter mais alegre e superficial, enquanto na Patriarcal permanecia o peso de uma tradição de um maior decoro e rigor litúrgico e cerimonial com repercussões directas na selecção do repertório.

Numa outra ocasião, em relação à Missa Solene no dia de Santa Cecília na Igreja dos Mártires, Beckford (1954: 274, 22-11-1787; NeryVE) mostra o seu desagrado em relação à música, composta por excertos de aberturas, introduções e cadências de árias de ópera. Poucos dias depois (idem: 279-289; 26-11-1787), no mesmo local e no âmbito de uma outra cerimónia promovida pela Irmandade de Santa Cecília — o Ofício de Defuntos em honra dos músicos falecidos — o viajante inglês tece rasgados elogios às *Matinas de Perez* e ao *Requiem* de Jommelli. O carácter da música seleccionada parece, deste modo, ter sido escolhido em função das diferentes ocasiões e do significado das cerimónias.

O impressionante número de obrigações religiosas que no Portugal setecentista substituíam, em parte, as práticas de sociabilidade laica absorveram vários aspectos dessa sociabilidade de uma forma transversal a todas as classes. A propósito da Procissão do Senhor dos Passos, o Marquês de Bombelles escreve que “les Portugais à leurs fenêtres rient et pleurent alternativement” e que “le duc de Cadaval est de toutes ces confréries et salue sous l'habit religieux les demoiselles de médiocre vertu qu'il connaît, à chaquer coin de rue” (Bombelles 1979: 120, 30-3-1787; NeryVE). O comportamento do clero não era muito diferente, já que os monges, durante as pausas que é necessário conceder aos que carregavam as imagens, aproveitavam para enviar “des signes d'amitié, parfois assez peu décents, aux femmes qui leur adressent par des gestes très expressifs une foule de petites attentions” (idem).

Da devoção pública e da festa religiosa na rua saltava-se muitas vezes directamente para o salão doméstico, mas o pretexto inicial para este acto de sociabilidade mundana tinha mais uma vez como motor inicial a festa religiosa. “Comme

le jour de la procession de carême, M. Pessoa a rassemblé chez lui une nombreuse société à laquelle il a fait entendre un concert aussi beau, aussi bon, aussi long que celui auquel j'avais déjà assisté” (idem), conta-nos ainda o embaixador francês a propósito da mesma procissão dos Passos. Estes concertos promovidos por privados, eram muitas vezes preenchidos com música religiosa, como se pode verificar através da colecção de manifestos pertencente ao Arquivo da Irmandade de Santa Cecília ¹⁴⁷. Tinha sido precisamente em casa do Senhor Pessoa ¹⁴⁸ que Bombelles havia ouvido cerca de um mês antes uma primorosa interpretação do *Stabat Mater*, de Pergolesi.

“Nous avons été finir la journée chez un négociant portugais, M. Pessoa, où nous attendaient le marquis de Pombal et la morgada d'Oliveira. Dès que nous avons été assis, on a commencé le plus beau concert qui ait été donné à Lisbonne depuis que j'y suis. Le *Stabat Mater* de Pergolèse a été rendu tant par les voix que par les instruments avec une perfection rare; une demoiselle brésilienne a joué un concert de flûte avec une justesse aussi surprenante que son goût est sûr et bon. D'autres femmes de la société de la maîtresse de la maison ont chanté des airs italiens et m'ont fait beaucoup plus de plaisir que je n'en ai à entendre les chanteuses de profession de la cour ou de la patriarcale. Mais les meilleures choses doivent avoir leur terme et si ce concert n'avait duré que la moitié du temps qu'on y a donné, il eut été ravissant” (Bombelles 1979: 100, 21-2-1787; NeryVE).

Os cantores profissionais da corte e da Patriarcal, objecto de algumas reservas da parte de Bombelles, terão ficado à margem dos saraus do Senhor Pessoa, mas alguns deles apresentavam-se também esporadicamente em salões, assembleias e concertos, o mesmo sucedendo com os instrumentistas da Real Câmara (Ver Cap. II.2.3. e II.3.1.).

¹⁴⁷ Nobres como os Condes de Redondo, de Lumiares ou de Vila Nova, os Marqueses de Belas, de Abrantes, de Castelo Melhor ou de Marialva ou a Viscondessa de Ponte de Lima, entre muitos outros, contratavam músicos para tocar e cantar em “funções” religiosas (Vésperas, Missas, Ladaínhas, Novenas, Ofícios da Semana Santa, etc.) nos seus palácios, quintas ou ermidas particulares. O mesmo sucedia com o corpo diplomático, a magistratura, os altos dignitários eclesiásticos, alguns profissionais liberais e vários negociantes (Cf. Scherpereel 1999: 37-52). Ver também nesta matéria a tese de Vanda de Sá (Op. Cit., 2008).

¹⁴⁸ No subcapítulo intitulado “As novas sociabilidades e a ‘ilusão dos salões’” do livro *O Crepúsculo dos Grandes: a casa e o património da aristocracia em Portugal (1750-1832)*, Nuno Gonçalo Monteiro (2003: 422-427) usa precisamente o exemplo do Senhor Pessoa para mostrar que “os Grandes e a primeira nobreza frequentavam os salões dos grandes comerciantes, onde ombreavam com a magistratura e os expoentes da cultura literária e musical dos finais do século do século XVIII e inícios do século XIX” mas “nem por isso se confundia minimamente o lugar de cada um.” Oriundo de uma família cristã-nova, Gaspar Pessoa Tavares era um dos mais prósperos negociantes da praça de Lisboa e as recepções em sua casa eram ótimos exemplos de práticas culturais cosmopolitas, mas as suas origens nunca foram esquecidas, de tal modo que, em 1816-17, a mãe de um fidalgo que nem sequer pertencia à primeira nobreza recusou a autorização do casamento deste com a filha do referido comerciante.

Quando Costingan visita o palácio do Marquês de Pancorvo perto da Moita — tendo atravessado o Tejo em barcas que incluíam a bordo conjuntos de música — refere que durante o jantar se ouviram “very fine pieces of David Perez's music well executed, and some charming arias by the best voices from the Patriarchal Church” (Costingan 1779 Vol. II: 380; NeryVE). Não sabemos, contudo, se as peças interpretadas pelos cantores da Patriarcal eram sacras ou profanas. Apenas que, à música de David Perez sucedeu, depois do jantar, a dança do fandango espanhol ao som da guitarra e com castanholas ¹⁴⁹.

Também Joseph Carrère, em 1796, menciona a dimensão profana da festa litúrgica, e da procissão em particular, e o facto desta servir de impulso para as sociabilidades domésticas:

“Le jour de la procession toutes les voitures sont louées; les femmes, parées de tous leurs ajustemens, se rendent dans les lieux où elle doit passer; elles remplissent les fenêtres et les balcons; elles s'y donnent en spectacle dès trois ou quatre heures auparavant: les rues sont remplies de monde; les hommes passent et repassent; ils vont et viennent; ils regardent, ils lorgnent, ils saluent, ils font des signes d'intelligence: les femmes, très-aises d'être remarquées, y répondent avec empressement.

Ces cérémonies donnent lieu à des invitations de la part des propriétaires des maisons devant lesquelles la procession doit passer; elles donnent lieu à la réunion de sociétés brillantes et nombreuses. Lorsque la procession est passée, on sert le thé à toute la compagnie; souvent on danse ensuite, et le bal se prolonge bien avant dans la nuit, même pendant le carême” (Carrère 1798: 81-82; NeryVE).

A Quaresma e a Semana Santa são temas recorrentes nos relatos dos viajantes estrangeiros, sendo unânime a opinião de que este período potenciava a interacção social e diferentes manifestações musicais, estabelecendo uma ponte directa entre as práticas do foro religioso e as vivências mundanas:

¹⁴⁹ “The windows of the apartment where the Dessert was served, were numerous, spacious, and open to the bottom, so that the floor was on a level with the ground without, on which there now appeared a company of Masks, dressed as shepherds and shepherdesses, with flowers, garlands, and all the other insignia, and dancing in a variety of figures to the music which accompany them. When they ceased, two men and as many women danced the Spanish Fandango with taste and extremely well to the guitar, with Castagnettes, in the midst of which, and to the time of the music, one of the men contrived to give a wheel into the Saloon, and placed a Crown of Myrtle, beautifully interwoven with flowers, and two billing doves suspended over it, upon Donna Lucretia's head, while one of the women did the same to Lord Freeman; this feat, which was in reality very nimbly performed, drew a hundred Viva's from the company; the Poets became more and more vociferous with their Môtés and their Glozas, and the whole were dissolved in joy and satisfaction. At last about sunset coffee appeared, neither did the time seem long to us, though Lord Freeman naturally dislikes such noisy promiscuous assemblies” (Costingan 1779 Vol. II: 381-382; NeryVE).

“Lent is here so far from being a season of penance and mortification, that since it began, we have seen more company, and in greater variety, than we did before; we attend the churches and processions, of which there is a grand one every Friday, in one part or other of the city, and we are always invited to see them at the house of some principal person in that quarter; after which, there is an elegant collation provided for the company, as well as tea, chocolate, cards, and dancing for those who chuse it; and you are sure to hear some of finest Italian airs, by some of the Ladies present; for I forgot, or rather I have not yet had time to tell you, this is quite a musical and a singing country, and there is hardly a peasant, a country girl, or a common soldier, who does not play on the Guitar, and is not provided with one of those instruments, when they have hardly a shirt to their backs, or a rag to cover their nakedness” (Costingan 1779 Vol. II: 169-170; NeryVE).

Carrère (1798: 83; NeryVE), que se queixa frequentemente da falta de divertimentos, reuniões sociais, passeios e bailes em Lisboa e chega a dizer que o Carnaval é muito triste na capital portuguesa, afirma ao invés que a Quaresma é uma época animada, ainda que o seu relato seja bastante depreciativo e preconceituoso:

“Si on ne danse point à Lisbonne en carnaval, on s’y dédommage en carême: ce tems, destiné par l’église aux privations, à l’abstinence, à la pénitence, est le tems que les Portugais, ce peuple qui veut paroître le plus religieux de l’Europe, choisit pour danser. Les processions qu’on fait alors toutes les semaines, sont le motif et l’occasion de bals assez multipliés. Le Portugais craindroit de manger de la viande, et il danse; il craindroit de manquer à une pratique extérieure de sa religion, et il se livre à la dissipation, à un plaisir bruyant et tumultueux proscrit par l’église, dans un tems consacré au recueillement, à la méditation des mystères de la passion, à le préparation nécessaire pour remplir dignement le plus saint des devoirs, le devoir paschal” (Carrère 1798: 85-86; NeryVE).

Os testemunhos da maior parte dos viajantes acerca dos bailes na Quaresma entram em contradição com o depoimento de William Hickey, datado de 1782. Este jurista inglês de 32 anos que fez escala em Lisboa no âmbito de uma viagem para a Índia, onde o esperava um cargo no sistema judicial de Bengala, escreve que “at the commencement of Lent the theatres, opera house, and every other place of public entertainment were closely shut, nay, with such rigidity was the religious season observed that not even a private dance, at the houses of any English resident, or other foreigner, was permitted” (Hickey 1918: 376-377; NeryVE). De facto, a ópera e os teatros fechavam durante a Quaresma e é possível que os estrangeiros das classes altas mantivessem o princípio de não realizar

bailes, mas o mesmo parece não se ter passado noutras camadas sociais. Por outro lado, as restrições nesta época eram maiores do que no final do século XVIII ¹⁵⁰.

Ao mesmo tempo que dá conta das normas, teoricamente rigorosas, relativas aos comportamentos e actividades consideradas profanas durante a Quaresma, Hickey surpreende-se com um curioso espectáculo de marionetas, supostamente apoiado pela corte e pelo clero, que terminava com a Virgem a dançar o fandango com o Salvador!

“After saying this it will be hardly credited, though strictly true, that under the idea of a sacred representation a kind of puppet show was countenanced and supported by the Court and churchmen, which abounded with scenes of the most offensive ribaldry if not absolute blasphemy. The story represented was the destruction of the world by the flood, with the history and proceedings of Noah, that personage appearing in *propria persona* on the stage, and there entering into terms of contract with the chief carpenter of the Royal dockyard to build the ark, in which Master Noah betrays a strong inclination to make a hard bargain with the mechanic. The dialogue throughout abounded with indecencies and the errantest balderdash stuff that ever was uttered. How so inconsistent a thing could be allowed I never was able to discover, nor the origin of it. The strange and incongruous performance concluded by the Virgin Mary, bedizened with jewels and silver ornaments, dancing a fandango with our Saviour, his head being covered with an immense full-bottomed periwig well powdered” (Hickey 1918: 377; NeryVE).

Componentes da religiosidade popular e manifestações profanas como a dança acompanhavam de perto várias celebrações religiosas, sobretudo as procissões. Em

¹⁵⁰ Em 1761 um autor anónimo referia-se ao facto de as igrejas de Lisboa terem deixado de ficar abertas toda a noite durante a Semana Santa devido aos excessos e comportamentos “indecentes” que ocorriam a pretexto das visitas aos Santos Sepulcros, o que teria conduzido a um controle mais apertado das autoridades civis e religiosas: “The case, in a few words, stands thus: Cardinal Pereira, the first Patriarch of Lisbon, had been well informed, that, on this solemn night, the Eve of Christ’s passion, more lewdness and filtheries were committed, under pretence of going from church to church, to visit the Holy Sepulchres, than on any other night of the year. This appeared, with incontestable evidence, not only from the numberless indecencies detected on the spot, at this time of public penitence and devotion, but more especially from the visible effects, nine months after, that is to say, from the vast increase of Foundling Children, then put into the wheel of the Hospital, whose ages plainly discovered, that they were begotten in the Holy Week. This profanation of Religion it was, which induced the Patriarch to abolish these nocturnal visits to Churches, wherein none are suffered to remain at present, but the Priests appointed to chaunt the Offices. No Portuguese makes the least scruple of giving this as the sole motive of the present prohibition; and, no doubt, the scandal must have risen to a most enormous height, to occasion the abolition of a custom, which had continued from time immemorial” (Anónimo 1761: 235-236; NeryVE). Este relato deve porém ser analisado com as devidas reservas, tendo em conta a intolerância religiosa e o fanatismo que demonstra na descrição da sociedade portuguesa, às qual confere uma dimensão caricatural, que é desmentida por outras fontes.

relação à Procissão de Nossa Senhora da Atalaia, Carrère (1998: 95; NeryVE) refere que “elle est remarquable par le spectacle singulier de groupes nombreux de Nègres, de Mûlatres, de Nègresses, de Mûlatresses, diversement et ridiculement déguisés, qui précèdent la procession en chantant et en dansant”. A festa de Nossa Senhora da Atalaia, em Aldeia Galega, era efectivamente um momento privilegiado para as várias dimensões da festa:

“Tous les ans on y célèbre deux grandes fêtes en l’honneur de la mère de Dieu. Plusieurs saints et saintes de Lisbonne et d’autres lieux, viennent, en grand cortège, lui faire visite. Les cérémonies sont très-pompeuses dans ces occasions. Il y a grand’messe en musique, sermons, distributions d’images de Notre Dame pour de l’argent, grand orchestre à la porte de l’église, petards, fusées, artifices, enfin une espèce de petite foire, et quelquefois un combat de taureaux. En un mot, on n’oublie rien de ce qui peut attirer un grand concours de peuple” (Ranque 1801: 109; NeryVE).

Não obstante a publicação de algumas leis de proibição de “festejos exteriores” e do controlo da polícia, os organizadores das procissões não deixavam de tentar incluir nos cortejos actividades consideradas profanas (Crespo 1990: 353). Paradoxalmente, nalguns casos as autoridades civis mostravam uma atitude bem mais rigorosa do que as entidades religiosas. Com efeito, a Igreja parece ter procurado não agredir as populações com proibições exageradas que pudessem ser contraproducentes em relação ao seu desejo de evangelização.

Num estudo apresentado à Academia das Ciências de Lisboa, António Henriques da Silveira ¹⁵¹ revolta-se contra os abusos praticados nos dias santificados. Aos olhos deste, os homens pareciam não compreender o significado inicial dos festejos optando por múltiplas actividades paralelas. Eram apontados defeitos a divertimentos como bailes, jogos, caçadas e banquetes (“instigadores do pecado da gula”); o facto de as orações, jejuns e obras piedosas que deviam integrar-se na comemoração da vida dos santos serem relegadas para segundo plano; a corrupção de costumes induzida pelas comédias; e os perigos das corridas de touros que “não só eram oportunidades de perdas de vidas humanas como afectavam a quantidade de braços para o trabalho e facilitavam a afirmação de sentimentos bárbaros” (*apud* Crespo 1990: 357-358).

¹⁵¹ “Racional discurso sobre a Agricultura e População da Província de Alem-Tejo”, in *Memórias Económicas I*, Lisboa, 1789 (*apud* Crespo 1990: 357-358).

Na já referida obra traduzida do francês sobre a polícia de Estado oferecida ao Intendente Pina Manique, *Elementos da Policia Geral de hum Estado*, de João Rosado de Villa Lobos Vasconcellos, era proposta a separação entre as festas religiosas e as festas civis, remetendo o sagrado e o profano para os seus limites próprios: “os Domingos, e as Grandes Festas da Igreja, serão destinadas ao serviço Divino, e as Festas Civis aos divertimentos públicos” (Vasconcelos 1786-87: 37-38, *apud* Crespo 1990: 366). No entanto, tal medida nunca seria concretizada em pleno. Nos finais do século XVIII assistia-se a uma tentativa de transformação da festa, mas apenas de um ponto de vista teórico. Na prática, a mudança vislumbrava-se somente nas tímidas alterações que a Igreja se via obrigada a introduzir no tradicional ciclo festivo. As condições para uma mudança mais significativa surgiram apenas por volta de 1820.

Mesmo na ausência de manifestações profanas paralelas, as vivências e aspirações mundanas dos devotos eram projectadas nas imagens que protagonizavam a procissão. Deste modo, não admira que o autor anónimo de um *Guia da Cidade de Lisboa* publicado em Londres em 1800 descreva com alguma repulsa a dramatização inerente à representação da Paixão de Cristo ao mesmo tempo que comenta a indumentária da Virgem e dos Santos como se se tratasse de um desfile de moda *avant la lettre*:

“The various stages of Christ’s passion are represented by naked figures of painted wood, in which the livid flesh and streaming wounds are just imitated well enough to excite a degree of horror. The virgin is decorated with jewels, silks and gauzes in all the elegance of the modern taste; the apostles are no less brilliant; and among the saints, it seems a contest who shall be finest. The host follows in the rear of this splendid train, which is closed by a band of soldiers, bearing their muskets with fixed bayonets, and accompanied with martial music. The most magnificent of these processions, which are repeated weekly during Lent, is that of the Corpo de Deos” (Anónimo, *The Lisbon Guide...1800: 37-38*)¹⁵².

¹⁵² O autor do *Guia* faz ainda algumas advertências aos visitantes de Lisboa que possam experimentar o mesmo tipo de sensações e de opinião em relação às manifestações da religiosidade popular. Em relação à “Procissão da Hóstia” levada aos doentes adverte os visitantes a demonstrar algum respeito aos costumes do país. “Whatever contempt he may secretly entertain for this piece of mummery, it becomes a question of prudence, whether he will take off his hat, rather than expose himself to the insults of a brutal populace. When curiosity has been once gratified by a sight of this procession, the stranger, warned by a bell of its appearance, will generally turn aside to avoid it” (Anónimo *The Lisbon Guide...1800: 36; NeryVE*).

Finalmente, a sacralização do quotidiano no Antigo Regime era também representada pelo toque dos sinos, uma presença obsessiva no espaço sonoro de Lisboa segundo o testemunho dos viajantes estrangeiros. Algumas das suas reacções são de indulgência e até de alguma simpatia perante o repicar constante, mas na maior parte dos casos, os comentários são de uma grande ironia ou mesmo mordazes, como sucede com o cirurgião militar Charles Boutflower que escreve a propósito de uma procissão fúnebre em Dezembro de 1809: “During the procession there was a general Clatter of Bells, producing the most inharmonious discord, so much that an Italian with a fine ear would have envied the Defunct his inability of hearing them” (Boutflower 1912: 25; NeryVE).

Em 1800, o tenente Robert Southey chega a mostrar-se desesperado com o barulho constante da cidade e o “dinguedonguear” dos sinos:

“Everlasting noise is another characteristic of Lisbon. Their noonday fireworks, their cannonading on every fool’s pretext, their bells to every goat in a flock and every mule in a drove, prove this; above all, their everlasting bell-ding-donging,—for bell-ringing would convey the English idea of music, and here it is only noise. A merchant, not far from my uncle’s, has a private chapel, from whence his bells annoy the whole neighbourhood. The English Hotel, till lately, was near him, and the invalids were disturbed, and of course injured, by the noise: they sent to state this, and request that he would have the goodness to dispense with the bell-ringing; he returned for answer, that the Prince had given him leave to have a private chapel, and his bells should ring in spite of any body! I would have this fellow hung up by the heels, as a clapper to Great Tom of Lincoln, and punish him in kind” (Southey 1850 vol. II: 81-82, 6-6-1800; NeryVE).

Assinalando o passar do tempo e as múltiplas cerimónias religiosas ao longo do dia, invocando a protecção divina ou soando como júbilo ou alarme perante os mais diversos acontecimentos, os sinos afirmavam em alto e bom som o carácter católico de Lisboa e do Reino. Conforme nota Rui Vieira Nery (2008: 25-26), esta era “a capital da ‘Majestade Fidelíssima’ dos Reis de Portugal”, marcada na sua vida quotidiana “por uma visão do mundo totalitariamente cristã, assente num saber revelado de que derivam, em última análise, o poder instituído, a hierarquia social estabelecida, os códigos morais vigentes e tudo o mais que se considera incluído numa ordem natural das coisas.” Louvar a Deus permanentemente através desta forma sonora ostensiva era reafirmar o pacto com o Criador que garante a legitimidade e a perenidade do sistema sobre o qual se organizava a vida da cidade.

Na sua diversidade, os sinos e carrilhões de Lisboa espelhavam múltiplas componentes da sociedade e das suas estruturas bem como as várias tendências, por vezes contraditórias, que marcaram o panorama sócio-cultural em transformação do século XVIII e das primeiras décadas do século XIX. Não é pois de estranhar que os sinos da Patriarcal de D. João V se encontrassem meticulosamente hierarquizados, correspondendo a um prolongamento directo dos diferentes estatutos dos membros da Casa Real e da corte eclesiástica da Santa Igreja de Lisboa e estabelecendo igualmente um código na seriação do grau de solenidade das cerimónias. A questão dos sinos é de tal forma importante que deu origem a extensos e meticulosos tratados e ao registo do seu uso em diários anuais. António Rodrigues Lage tenta recuperar essa memória, perturbada por acontecimentos como o Terramoto de 1755 e o incêndio da Patriarcal da Cotovia em 1769, numa preciosa obra manuscrita de 1769 dedicada ao Mestre de Cerimónias da Patriarcal Victorino Carlos Martins que se guarda na Biblioteca Nacional de Portugal, já anteriormente citada: *Altissonancia Sacra Restaurada, e Relaçam armonica do Methodo e Regulaçam com que as vozes dos Sinos das duas Famosas Torres do Relógio, e Ordinária, regiam o governo, e Funçõens constituídas em a S. IGREJA PATRIARCHAL Lisbonense*¹⁵³. Também João Baptista de Castro (1763: 186) se preocupa em descrever com detalhe as características e funções dos sinos, assunto que é retomado na última década do século XVIII por Manuel Teixeira de Torres no *Additamento ao Codigo da Sta. Igreja de Lisboa e Progreso da Capella Real, até o fim do anno de 1796*:

“Até se guarneceo a Torre da Igreja [Patriarcal] com avultados, e harmoniosos sinos, a fim de que todos soubessem pelos diferenetes toques, não só as horas da pública Oração, com que Deos diariamente se honra; mas ainda conhecessem as distintas Festividades e Ritos que pello anno com a mais escrupuloza Liturgia se observava na Real Capella. Constava a referida Torre de dous andares de sineiras: o primeyro tinha dous em cada lado, em que havia 8 sinos: no segundo andar havia quatro sineiras; porem o sino grande tomava todo o vão do meyo de sorte , que se via por todas as quatro partes, e se sustinha em madeiras, que não tocavão nas paredes da torre. O primeiro Sino era de 800 arrobas; e tocava nas festas de 1ª Classe, e nas Exéquias de Pessoas Reais, Patriarcas, Cardeais e Principais. O segundo tinha de peso 152 arrobas: tocava nos dias de 2ª Classe, e dobrava aos Fidalgos Titulares, Monsenhores, e Conegos. O terceiro era de 110 arrobas; e tocava nas Exéquias dos Beneficiados. O quarto tinha 87 arrobas; e tocava pellos Capellaens. O

¹⁵³ P-Ln, M.M. 5999.

quinto, 77 arrobas tocava pelos Sacristas. O sexto 35 arrobas: o septimo 29 arrobas: o outavo 25 arrobas: o nono 22 arrobas: e a garrida 2 arrobas.

A Torre do relógio era separada, e em frente da Capella Real. O sino das horas tem 331 arrobas: o sino das meyas horas, 272 arrobas: e o sino dos quartos, 100 arrobas e 8 arrates. Tocavam somente nos dias seguintes: Dia de Reys, S. Vicente, Sabbado de Alleluya, Domingo de Paschoa, Sabbado e Domingo do Espírito Santo, Corpo de Deos só a Procissão, Conceição e Natal” (Torres 1796: 116-117).

Pouco depois da Patriarcal ter sido transferida para a Capela da Ajuda, investiu-se também numa nova torre, projectada pelo architecto Manuel Caetano de Sousa, e em novos sinos, os quais deviam estar à altura da grandeza da Igreja. Desta vez, a sua hierarquia está relacionada com alguns dos Santos de maior devoção da monarquia e do Reino, surgindo numa tabela que contém o peso correspondente, em arrobas, apresentada por Manuel Teixeira de Torres ¹⁵⁴. Os diferentes tamanhos remetem para a variedade de *pitch*, do mais grave ao mais agudo, formando provavelmente uma escala. O conjunto incluía 8 sinos novos e 3 sinos de relógio que tocaram pela primeira vez no nascimento da Princesa da Beira, D. Maria Teresa, a 29 de Abril de 1793. O relógio, feito pelo Mestre João da Silva Mafra, apenas começaria a trabalhar em 1796.

Mas tal como as manifestações profanas acompanhavam muitas vezes as procissões e as festas religiosas, alguns sinos das igrejas e conventos de Lisboa tocavam também melodias populares. Um dos testemunhos mais curiosos, e até divertidos, data de um período que ultrapassa as balizas temporais do presente trabalho, constituindo um prolongamento dos vários exemplos de cruzamento entre o sacro e o profano característicos das décadas anteriores. Assim, segundo o misterioso viajante inglês anónimo que assinava com as iniciais A.P.D.G., em 1826 (ano da morte de D. João VI) os carrilhões do Convento do Sagrado Coração de Jesus tinham entre as suas melodias favoritas o “Minueto afandangado” e a cançoneta popular “Periquito bailar não sei” (Cf.

¹⁵⁴ “Ao tempo da entrada da Sta. Igreja, e Basilica Patriarcal em a Real Capella de Nossa Sra. da Ajuda, havia nesta alguns sinos em hua pequena torre de madeira, a qual Sua Majestade julgando ser incompetente à grandeza da sua Igreja, ordenou se construísse logo hua nova torre, em que houvesse armoniozos sinos e hu Relógio; tudo na conformidade, e direcção do Coronel Manoel Caetano de Souza, Architeto das Obras Reais e da mesma Sta. Igreja” (Torres 1796: 154-155). Segue-se a tabela com o número dos sinos, a respectiva invocação e peso: 1º - Salvador do Mundo (287 arrobas); 2º - Sra. da Conceição (211 arrobas); 3º - S. Tomé Apóstolo (118 arrobas); 4º - São Francisco de Borja (111 arrobas e 8 arráteis); 5º - São Vicente Mártir (90 arrobas e 24 arráteis); 6º - Santo António de Pádua (64 arrobas e 24 arráteis); 7º - São Roque (48 arrobas e 12 arráteis); 8º - Santa Bárbara (41 arrobas).

Nery 2008: 25). Um repertório que teria muito provavelmente escandalizado Manuel Pereira Cidade, autor que descreve com grande minúcia o ritual de sacração dos referidos sinos em 1788 nas suas *Memórias da Basílica da Estrela* (ou Basílica do Sagrado Coração de Jesus), datadas de 1790. No final do referido capítulo adverte: “os sinos, que são postos nas Igrejas para fins Santos não devem servir a uzos profanos; nelles pois se não devem tocar Arias profanas, e nunca se devem os sinos tocar sem regra, e sem discricção na forma que ordenar o Bispo respectivo” (Cidade 1790: 49).

Na sequência de uma tradição contra-reformista que mantinha ainda fortes raízes na sociedade, dando origem à interpenetração constante entre o sagrado e o profano, e da acção conjugada da máquina institucional do eixo Estado-Igreja que permanecia arreigada numa forte cultura de representação, assistimos no século XVIII em Portugal à transferência para o espaço da festa religiosa e das formas de piedade barroca de muitas das funções sociais e ideológicas que na Europa do Iluminismo passaram entretanto a ser asseguradas na esfera laica. O reprocessamento local dessas práticas deu lugar a sínteses complexas e a projectos estéticos híbridos que incorporavam simultaneamente a tradição herdada e alguns dos traços sociais, culturais e artísticos que os novos tempos iam proporcionando e se viriam a configurar na mudança de paradigma que acompanhou o colapso do Antigo Regime.

Fontes e Bibliografia

1. Fontes Manuscritas

Arquivo Distrital de Braga

P-BRad

Discurso Litúrgico e Histórico da Sancta Igreja Patriarchal consta da Origem da Cappella Real, Creação da Sancta Igreja Patriarchal, sua primeira Procissão do Corpo de Deos, série de seus Patriarchas As mais famosas obras eclesiásticas de seu Régio Fundador (...) Feito pello seu Primeiro Mestre de Cerimónias o B. 1º Francisco Jozé Braga Lage. Anno de 1815, Ms. 695.

Relações de várias notas dos ritos e cerimónias executadas tanto em a Capella como em a Basilica Patriarchal desde o dia do Corpo de Deus ano de 1758 em que entrei a excitar o cerimonial da Basílica, Ms. 578.

Tratado Cerimonial de huma e outra Capella Papal e Patriarchal que comprehende toda a Quaresma dividido em duas partes... Rescriptas a 1ª e 2ª parte o ano de 1766 pelo Reverendo António Rodrigues Lage e agora novamente escrita pelo Pe. José Pedro Gonçalves Mestre de Cerimónias da Patriarchal, 1777. Ms. 755.

Tratado cerimonial das funções que se fizerão na Basílica da Sancta Igreja Patriarchal com toda a explicação para uso dos que entram de novo, escrita em o mes de Dezembro de 1765 e o anno de 1766 e novamente tresladado pelo Pe. Jozé Pedro Gonçalves Mestre de Cerimónias da Basilica em o anno de 1776 com mais algumas Notas e acrescentamento como se verá adiante em outros anos seguintes, Ms. 765

Diário Histórico e Litúrgico das Funções que se tem feito na Real Capela de N. Senhora d' Ajuda depois que existe ahi a Sancta Igreja Patriarchal desde o anno de 1792 athe 1816. Para lembrança de Francisco Jozé Braga Lage, Beneficiado e Primeiro Mestre de Cerimónias da Real Capela da Sancta Igreja Patriarchal. Tomo Terceiro. Lisboa 1817, Ms. 692.

Cerimonial de uzo da Capela Real Patriarchal, para Instrução do Beneficiado Francisco José Braga Lage primeiro mestre de Cerimónias da mesma Santa Igreja de Lisboa, 1817, Ms. 903.

Arquivo da Fábrica da Sé Patriarchal de Lisboa

P-Lf

Documentos de despesas com confessores, mestres de cerimónias, vestiário de Sua Ema., músicos, capelães cantores, organistas, etc. 17 cadernos. Entre os anos de 1758 e 1800, C3 20.

Estudos sobre o cerimonial da Sé. Manuscrito do séc. XVIII feito pelo mestre de cerimónias Anastácio Jozé Freire – Rito semi-joanino, E5 78.

Livro da Receita e Despesas dos gastos miúdos da Sta. Igreja [Patriarchal]. 1762 a 1768, C3 21.

Vários documentos avulsos: Contas, recibos de cópia de música, despesas miúdas, despesas com procissões, alugueres de órgãos, armadores, etc: A6 8; A6 16; A2 4; A2 5; A2 6; B2 7; C3 22; C3 24; C3 27; C3 28; D3 29 a 35; E3 38; C1 50; C1 51.

Fundo da Real Irmandade de Santa Cecília (docs. consultados em *P-Lf*, mas que se encontram na Igreja dos Mártires [P-Lsc] desde 14/04/2005)

Livro das pautas dos novos officiaes [1776- 1796], Va-1, G.1

Livro 2º das pautas dos novos officiaes [1796-1824], Va-2, G.1

Livro dos Directores [1766-1820], Va-5, G.1

Livro Segundo dos Directores [1806-1833], Va-6, G.1
Livro de Termos [1779-1801], Va-9, G.1
Livro 1º da Receita Dos N. Sr. Thezoueiros [1757-1822], Va-11, G.1
Livro das Receitas [1757-1800], Va-12, G.1
[Manifestos de Directores, 1786-88], Va-26, G.2

Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa
P-Lpa

Avisos Régios (datas entre 1750 e 1807), s/cota.

Diário escripto em 1719 o qual se atribui ao Beneficiado Figueira Mestre de Cerimónias da Santa Igreja Patriarchal cujo Diário é o mais antigo que se encontra e que trata do rito desta Santa Igreja que consideramos ser muito necessário, foi agora copiado para instrução prática dos nossos litúrgicos. S/cota.

Livro segundo dos Assentos do Colégio da Igreja de Lisboa (1755-1819), Livro 713.

Livro de Óbitos (da Freguesia da Santa Igreja Patriarcal) 1769-1782, s/cota.

Livro de Óbitos (da Freguesia da Santa Igreja Patriarcal) 1782-1805 s/cota.

Livro dos Assentos das Desobrigas da Santa Igreja Patriarcal [1769-1778], Livro 517 (Série: Rol dos Confessados).

Livro dos Assentos das Desobrigas da Santa Igreja Patriarcal [1779-1786], Livro 1092 (Série: Rol dos Confessados).

Livro dos Assentos das Desobrigas da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa, [1798-1828], Livro 696 (Série: Rol dos Confessados).

Rol das pessoas que são moradores nesta Freguesia de S. Vicente de Fóra, e nella satisfizeraõ aos preceitos da quaresma [...] [1772-1778], Livro 1095 (Série: Rol dos Confessados).

Arquivo Histórico do Tribunal de Contas
P-Ltc

Livro de Registo de Pagamentos feitos pelo Thezoueiro da Consignação Real ou Casa Real às pessoas que se encontram ao serviço de Sua Majestade (1778-1821). Erário Régio, cota 2089.

Arquivo da Irmandade de Santa Cecília
P-Lsc

Anuais e Livros de Pagamentos (com datas entre 1763 e 1807): *Pagamento dos Cantores; Pagamento dos Instrumentistas; Theouro dos Tostões; Livro para a Cobrança dos Directores das Festas; Livro do 2º Thezoueiro; Pagamento dos Cantores de Dentro; Pagamento da Ajuda; Livro pª a Cobrança das presidencias dos Irmaons, que se empregã no Ministério da Real Capela da Ajuda e Pagamento da Patriarcal, Pagamento da Basilica de Santa Maria*

Compromisso de Stª Cecilia Consedido Por El Rei D. Joze Primeiro no Ano de 1766

Livro das entradas da venerável Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília expedido em 29 de Março de 1751

Manifestos entre 1771 e 1807

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

P-Lant

Arquivo da Casa Real

Caixas 3100-3101; 3092-3117; 3121-3124; Cx. 3131-3133; 3137-3159; 3164-3188; 3194-3195; 3202-3207; 3220-3225; 3227; 3218-3219; 3236-3242; 3505-3507; 3584.

Livros 503, 504, 931-933, 2979, 2989, 2993, 2996, 2997.

Ministério dos Negócios Estrangeiros

Passaportes L.º I. (1779-1785), Lv. 363 (M.F.6209)

Passaportes. L.º III. (1785-1794), Lv. 364 (M.F.6210)

Passaportes. L.º IV. (1794-1809), Lv. 365

Ministério do Reino

Letras do Eminentissimo Senhor Cardeal Patriarcha de Lisboa Nas quais com conselho, e consentimento Regio estabelece o regimento, que para a arrecadação, e distribuição das rendas da mesma Santa Igreja se havia determinado pelas outras Letras de dous de Janeiro de mil setecentos e quarenta e oito. Franciscus Cardinalis Patriarcha III Libonensis. Livro 101, p. 121-215.

Núcleo Antigo

Execução das Letras Apostólicas de Pio VI. [Documentos relativos à transferência da Patriarcal do Mosteiro de São Vicente de Fora para a Real Capela de Nossa Senhora da Ajuda] (1792-1794), NA nº49.

Patriarcal de Lisboa

Patriarcal - Igreja e Fábrica – Correspondência e Administração, Maços 1-60

Patriarcal - Igreja e Fábrica – Avisos (1755-1783), Maços 1-10 (Cx. 59-61)

Patriarcal - Igreja e Fábrica – Consultas, Cx. 64, 65

Patriarcal - Papéis Diversos, Maços 7, 9, 10, 17, 20, 21, 22

Patriarcal - Repartição dos Contos e Cofre (Mesadas, Despesas Extraordinárias, Despesas Miúdas dos anos de 1769, 1772, 1776, 1784, 1789, 1793, 1796, 1799, 1804, 1807, 1808)

Patriarcal - Provisões, Portarias e outros (1754-1856)

Registo de Decretos e Avisos, Livros 1, 2, 5, 6, 7, 8 (1786-1807)

Registo de Provisões e Ordens (1761-69): Livro 9, 10

Registo de Avisos, Lv. 23

Registo Geral de Testamentos

Biblioteca da Ajuda

P-La

Breve Rezume de tudo o que se canta em cantochão e canto de órgão pellos cantores na Santa Igreja Patriarchal, 49-I-59 (Transcrição de João Pedro Alvarenga em www.ensino.uevora.pt/jpa. Último acesso: 30 de Julho de 2009).

Capela Real – Índice de Documentação (época de D. João V), 1762, 54-X-6 (26).

Cerimonial do Patriarca de Lisboa, 1736. 54-IX-3, nº 309, f. 1-24.

Cerimonial usado quando o Cardeal Patriarca vai à Patriarcal celebrar, 54-VIII-29, nº 169.

Constituições p^a governo do Coro dos Muzicos da Cappella Real e Patriarchal já approvadas, e autorizadas do Fedelissimo Rey o Sr. D. José I e confirmadas também da sempre Augusta Nossa Fedelissima Soberana Reinante a Sra. D. Maria I, as quaes se exporão no Coro p^a lembrança de todos, athé Sua Real Magestade não ordenar o contrario, 54-XI-37 nº195 [54-IX-37 (nº 194), em italiano].

Contas gastas na Capela da Ajuda Semana Santa e Novena de S. José e de S. Francisco Xavier (refere músicos, organistas, cantores) 1790, 54-IX-18, nºs 175, 175 a, 175b.

Correpondência José de Carvalho e Melo para António Freire de Andrade Encerrabodes sobre contratação de músicos, 51-XIII-24.

Directorio para os Cantores Musicos em ocasião da sagração de qualquer igreja, principalmente fazendo-a Sua Eminencia, 49-I-13 (2).

Dúvidas sobre a maneira de cantar os vários Officios religiosos, 44-XII-41, nº88.

Memórias das Graças, Indultos e Privilégios com que as Santidades dos Summos Pontificies (...) e o Serenissimo Rei D. João V enriqueceram a Santa Igreja Patriarcal. Recopiladas pella Coriosidade do Beneficiado Manoel Thomas Machado, 44-XII-45.

Maneira como os coristas hão-de cantar alguns Officios, 44-XII-41, nº47.

Noticia do cerimonial na Patriarcal, dia da Pureza, em que cantou a Missa o mestre de Cerimónias António Rodrigues 25 Jun. 1781, 54-XI-38, nº9.

Osservazioni Correlative alla Reale e Patriarcal Cappella di Lisbona fatte da D. Gasparo Mariani Bolognese per unico suo profitto, e commodo. Quest'ultima mala copia fatta di proprio pugno. In Lisbona. L'Anno di Nostra Salute 1788, 54-XI-37 nº192.

Resposta acerca das dúvidas da maneira de cantar na Basilica de São Pedro, 44-XII-41, nº118.

TORRES, Manuel Teixeira de, *Compêndio do Código da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa* (1796), 51-II-72.

Biblioteca Nacional de Portugal

P-Ln

Advertência sobre o Regimento da Capela Real que parece se deve emendar (1590), Pba 641, f. 598.

Capela Real. Notícia da sua Fundação, Cód. 208.

Capela Real. Sua Origem Histórica, Cód. 8084 [cópia incompleta do Cód. 11103], 1796.

Cartas e documento relativos à Sé Patriarcal (1712-22), Pba. 157.

Catalogo de Músicas [do Seminário da Patriarcal], Ms. em M.M.4987, s.d.

Colecção de papeis varios relativos à Sé Patriarcal de Lisboa desde a sua erecção em 1716, até o terramoto de 1755. Estes papeis estavam em poder do Principal Leitão, por isso escaparam ao incêndio motivado pelo terramoto (1716-1755), Pba 141.

Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Martir Santa Cecilia ordenado pellos Professores da Arte da Musica em o Anno de 1749, Cód. 9002.

Documentos e Cartas Várias relativas à Sé Patriarcal, reunidas pelo Cónego D. Lázaro Leitão Aranha (1717-1722), Pba 157.

Documentos e Cartas Várias relativas à Sé Patriarcal, reunidas pelo Cónego D. Lázaro Leitão Aranha (1736-1743), Pba 158.

Estatutos do Real Seminário da Patriarcal, 1764, Cód. 3693.

FIGUEIRA, António, *Relaçam de algumas funcçoens da primitiva erecçam da Santa Igreja Patriarchal*, 1767, Cód.11093.

FIGUEIREDO, António Pereira de, *Memoria sobre a antiga origem da Capella Real*, [c.1843], Cód. 10982 (réplica de J. B. de Castro, *Mapa de Portugal...* segunda edição, tomo terceiro, parte V, pp. 163-204).

Instruções e Ordens que Sua Magestade manda observar no Governo das suas Reaes Cavalherices, e que sirvão como Regimento dellas, em quanto a este não se publicar o Regimento, que tem mandado formalizar, Pba 462.

Inventário de toda a prata, alfayas, solfas, Livros de Cantochão e tudo o mais que pertence à Fábrica da Baseª Patr.ª de Sancta Maria, feito por ordem do (...) Sr. Cardial Patriarca, Silva, expedida aos 20 de Julho de 1779, Cód. 11233.

[Inventário das Partituras do Seminário da Patriarchal, séc. XVIII], Ms 4987.

LAGES, António Rodrigues, *Altissonancia Sacra Restaurada, e Relaçam armonica do Methodo e Regulaçam com que as vozes dos Sinos das duas Famosas Torres do Relógio, e Ordinária, regiam o governo, e Funçõens constituídas em a S. IGREJA PATRIARCHAL Lisbonense*, 1769. MM 5999.

Livro que hade servir pª os acentos das adimiçoins dos Siminaristas deste Real Siminario na forma dos seus Estatutos Cap.º 1º n.º 5 p.3, Cód. 1515.

Memória sobre a Antiga Origem da Capela Real, Cód. 10982.

Memórias do Patriarcado de Lisboa (1770-79), Cód. 8834.

Memorias da Antiguidade das Romarias, e da Romaria do Sítio de Nossa Senhora do Cabo, Pba 98.

Miscelâneas relativas à Igreja Patriarchal, Cód. 480 (1740-1749), 489, 8834, 8947 (fls.469).

Origem da Capela Real, Patriarchal, e Sé de Lisboa. Compendio do Codigo da Santa Igreja Patriarchal de Lisboa. Aditamento (...) e progresso da Capella Real ate o anno de 1796. Origem da Sé de Lisboa hoje Basilica de Santa Maria Maior, Cód. 11103.

Patriarchal. Folhas de Mesadas. P-Lant Arquivo da Casa Real 6-31-252 a 255.
1776-1804

Patriarchal. Fundação... Notas históricas da sua criação, organização (1716-1788). Cód. 682

Patriarchal. Memórias e documentos da sua fundação e história, Cód. 139

Patriarchal de Lisboa. Notícias e factos que lhe dizem respeito desde 1755 até 1840. Cód. 8604

Patriarchal, Cód. 8834 (documentos posteriores a 1770)

Regimento da Capella Real, [1592], Cód. 10981 (cópia do séc. XVII).

2. Fontes Impressas ¹

Almanach de Lisboa para o anno de 1782. Lisboa: na Officina Patriarchal, com Priv. de S. Magestade, 1782.

Almanach de Lisboa para o anno de 1786. Lisboa: na Officina da Academia Real das Ciências, 1786.

Almanach de Lisboa para o anno de 1800. Lisboa: na Officina de António Rodrigues Galhardo, Impressor do Eminentissimo Senhor Cardeal Patriarca, 1800.

Almanach de Lisboa para o anno de 1807. Lisboa: na Imprensa Régia, 1807.

A.P.D.G., *Sketches of Portugal Life, Manners, Costume, and Character (...)*. Londres: Geoffrey B. Whittaker, 1826 (Cf.NeryVE).

Applauso Festivo dedicado à feliz aclamação da Rainha Didelissima D. Maria I Nossa Senhora pelo Senado da Câmara da cidade de Lisboa e relação individual da festividade de três dias de combate de touros, com exacta descrição da Praça, Entradas, Danças, Carros, e todo o sucedido neste festejo. Por J.J.M. de M. Lisboa: Na Officina de Francisco Borges de Souza, 1778.

Authentic Memoirs Concerning the Portuguese Inquisition, Never before Published: with remarks on the infamous Character given of the British Nation, by a late Apologist for that horrid Tribunal. Also Reflexions on Ancient and Modern Popery, and the causes of its present alarming Progress in this Kingdom. (...) In a serie of letters to a friend. Londres: W. Sandby, 1761.

Auto do Levantamento e Juramento, que os grandes, titulos seculares, ecclesiásticos e mais pessoas, que se acharão presentes fizerão á muito alta, muito poderosa Rainha Fidelissima a Senhora D. Maria I...Na tarde do dia 13 de Maio. Anno de 1777. Lisboa: Na Régia Officina Typográfica, anno de 1780.

BALBI, Adriano, *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve (...)*, 2 vols., Paris: Chez Rey & Gravier, 1822 (Cf.NeryVE).

BARETTI, Giuseppe, *Lettere Familiari di Giuseppe Baretti à suoi Tre Fratelli tornando da Londra in Italia nel 1760.* Milão: Casa Editrice M. Guigoni, 1874 (Cf.NeryVE).

_____, *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France (...)* 4 vols. Londres: Impresso para T. Davies & L. Davis, 1770. (Cf.NeryVE).

BECKFORD, William Thomas, *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788* (edited with an introduction and notes by Boyd Alexander). Londres: Rupert Hart-Davis, 1954 (Cf.NeryVE).

_____, *Italy, With Sketches of Spain and Portugal. By the Author of "Vathek"*, 2 vols. Londres: Richard Bentley, 1834. (Cf.NeryVE).

BOMBELLES, Marquis Marc-Marie de, *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal, 1786-1788.* (édition établie, annotée et précédée d'une introduction par Roger Kann). Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Publications du Centre Culturel Portugais / Presses Universitaires de France, 1979 (Cf.NeryVE).

Breviarium Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V. Pont. Max. Jussu Editum, Clementis VIII. et Urbani VIII. PP. auctoritate Recognitum (...) Pars Hiemalis. Olisipone: In Typographia Regia, 1786.

Breviarium Romanum, Ex Decr. Sacrosancti Conc. Trid. restitutum; S. Pii V. Pont. Maximi Jussu editum; Clementis VIII. et Urbani VIII. Auctoritate recognitum (...) Olisipone: In Typographia Regia, 1791.

¹ Incluindo obras editadas nos inícios do séc. XIX e edições modernas de documentos setecentistas.

BROUGHTON, S[amuel] D[aniel], *Letters from Portugal, Spain, & France Written during the Campaigns of 1812, 1813, & 1814* (...), Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme, & Brown, 1815 (Cf. NeryVE).

BURNEY, Charles, *The Present State of Music in France and Italy: or, The Journal of a Tour* (...), 2 vols. 1ª ed. Londres: T. Becket & Co., J. Robson e G. Robinson, 1771, Elibron Classics Series, 2005.

CARRÈRE, Joseph-Barthélemy-François, *Voyage en Portugal, et particulièrement a Lisbonne, ou Tableau Moral, Civil, Politique et Religieux de cette Capitale, etc. Suivi de plusieurs Lettres sur l'état ancien et actuel de ce Royaume*. Paris: Deterville, 1798 (Cf. NeryVE).

CASTRO, João Baptista de, *Mappa de Portugal antigo, e moderno*, segunda edição, tomo terceiro, parte V. Lisboa: Off. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1763.

CIDADE, Manuel Pereira, *Memórias da Basilica da Estrela: escritas em 1790 por Manuel Pereira Cidade* (Publ. e Pref. por António Baião). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926. <<http://purl.pt/968>>.

Compromisso da Irmandade de Santa Cecília sita na Igreja de S. Roque desta cidade, confirmado por ElRey Fidelissimo D. Jozé I. Como regio protector da dita Confraria, e ordenado pela dita Irmandade em o anno de 1766. Lisboa: na Officina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminentissimo Cardial Patriarca, 1766.

CONCEIÇÃO, Bernardo da, *O Ecclesiastico instruido scientificamente na arte do cantochão*. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1788.

CONCEIÇÃO, Fr. Cláudio da, *Gabinete Histórico que a sua Majestade Fidelissima o Senhor Rei D. João VI em o dia dos seus felicissimos annos, 13 de Maio de 1818, oferece Frei Claudio da Conceição, Ex Definidor, Examinador Synodal do Patriarcado de Lisboa, Prégador Régio, Chronista e Padre da Provincia de Sancta Maria d' Arrábida*. Tomo X (1745-50). Lisboa: Na Impressão Régia, 1823.

_____, *Gabinete Histórico publicado no dia 26 de Outubro de 1827, dia em que o Serenissimo Senhor Infante D. Miguel completa os 25 annos da sua idade por Frei Claudio da Conceição, Ex Definidor, Examinador Synodal do Patriarcado de Lisboa, Prégador Régio, Chronista e Padre da Provincia de Sancta Maria d' Arrábida, e Chronista do Reino*. Tomo XI (6 de Maio de 1750 até 31 de Julho do mesmo anno). Lisboa: Na Impressão Régia, Anno 1827.

_____, *Gabinete Histórico que a Sua Majestade Fidelissima o Senhor Rei D. Miguel I em o dia dos seus felicissimos annos 26 de Outubro de 1828 oferece Frei Claudio da Conceição, Ex Definidor, Examinador Synodal do Patriarcado de Lisboa, Prégador Régio, Chronista e Padre da Provincia de Sancta Maria d' Arrábida, e Chronista do Reino*. Tomo XII (31 de Julho de 1750-1754). Lisboa: Na Impressão Régia, Anno 1829.

_____, *Gabinete Histórico que a Sua Majestade Fidelissima o Senhor Rei D. Miguel I em o dia dos seus felicissimos annos 26 de Outubro de 1828 oferece Frei Claudio da Conceição, Ex Definidor, Examinador Synodal do Patriarcado de Lisboa, Prégador Régio, Chronista e Padre da Provincia de Sancta Maria d' Arrábida, e Chronista do Reino*. Tomo XIII (1755-58). Lisboa: Na Impressão Régia, Anno 1829.

_____, *Gabinete Histórico que a Sua Majestade Fidelissima o Senhor Rei D. Miguel I em o dia dos seus felicissimos annos 26 de Outubro de 1828 oferece Frei Claudio da Conceição, Ex Definidor, Examinador Synodal do Patriarcado de Lisboa, Prégador Régio, Chronista e Padre da Provincia de Sancta Maria d' Arrábida, e Chronista do Reino*. Tomo XIV (1759). Lisboa: Na Impressão Régia, Anno 1829.

_____, *Gabinete Histórico que a Sua Majestade Fidelissima o Senhor Rei D. Miguel I em o dia dos seus felicissimos annos 26 de Outubro de 1830 oferece Frei Claudio da Conceição, Ex Definidor, Examinador Synodal do Patriarcado de Lisboa, Prégador Régio, Chronista e Padre da Provincia de Sancta Maria d' Arrábida, e Chronista do Reino*. Tomo XV (1760, 1761 e 1762). Lisboa: Na Impressão Régia, Anno 1830.

_____, *Gabinete Histórico que a Sua Majestade Fidelíssima o Senhor Rei D. Miguel I em o dia dos seus felicissimos anos 26 de Outubro de 1828 oferece Frei Claudio da Conceição, Ex Definidor, Examinador Synodal do Patriarcado de Lisboa, Prégador Régio, Chronista e Padre da Provincia de Sancta Maria d' Arrábida, e Chronista do Reino*. Tomo XVI (1763-70). Lisboa: Na Impressão Régia, Anno 1831.

_____, *Gabinete Histórico que a Sua Majestade Fidelíssima o Senhor Rei D. Miguel I em o dia dos seus felicissimos anos 26 de Outubro de 1831 oferece Frei Claudio da Conceição, Ex Definidor, Examinador Synodal do Patriarcado de Lisboa, Prégador Régio, Chronista e Padre da Provincia de Sancta Maria d' Arrábida, e Chronista do Reino*. Tomo XVII (1771-75). Lisboa: Na Impressão Régia, Anno 1831.

CONCEIÇÃO, Fr. Manuel, *Cerimonial Serafico, e Romano para toda a Ordem Franciscana*. Lisboa Occidental: na Officina da Musica, 1730.

COOK, Capitão James, "An Account of a Voyage round the World, in the Years MDCCLXVIII, MDCCLXIX, and / MDCCLXXI. (...) in HAWKESWORTH, John (ed.) *An Account of the Voyages Undertaken by the Order of His Majesty (...)*, 4 vols. 3ª ed. Londres: W. Strahan & T. Cadell, 1785 (Cf.NeryVE).

CORNIDE Y SAAVEDRA, José Andrés, "Algunas Cartas de mi Correspondencia con el Sr. Ayllon para Tener Presentes Varias Especies de mi Viage de Portugal". Cartas a José López de la Torre Ayllón y Gallo, escritas em 1799 e publicadas e prefaciadas por Fidelino de Figueiredo in *Viajantes Espanhoes em Portugal: Textos do Século XVIII*. Separata do Vol. LXXXIV dos Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, "Letras - N° 3". São Paulo: Universidade de São Paulo, 1947 (Cf.NeryVE).

_____, *Estado de Portugal en el Año de 1800 (...)* 3 vols., Madrid: Real Academia de la Historia (Memorial Histórico Español, Tomos XXVI/XXVIII), vol. I/1893, vol. II/1894, vol. III/1897 (Cf.NeryVE).

COSTIGAN, Arthur William [= FERRIER, James ?], *Sketches of Society and Manners in Portugal*. In a Series of Letters (...), 2 vols. Londres: T. Vernor, s.d. [1779] (Cf.NeryVE).

COURTILS DE BESSY, Jean-Baptiste-Charles-Christian des, *Description de Lisbonne Extraite du Journal de la Campagne des Vaisseaux du Roy en 1755*, in Jacques AMAN (ed.), *Bulletin des Etudes Portugaises, Nouvelle Série - Tome XXVI*. Lisboa: Institut Français au Portugal, 1965, pp.145-164.

DUMOURIEZ, General [= DU PÉRIER, Charles-François], *État Présent du Royaume de Portugal. Nouvelle édition revue, corrigée et considérablement / augmentée. / Avec une Carte géographique du Portugal*. [Tomo I das Oeuvres Complètes du Général Dumouriez]. Hamburgo: P. Chateuneuf, 1797 [1ª Edição, anónima, sob o título État présent du Royaume de Portugal en l'année 1766: Lauzanne, 1775] (Cf.NeryVE).

Estatutos da Basilica de Santa Maria que de conselho e consentimento da rainha Fidelissima D. Maria I ordenou o Excelentissimo e Reverendissimo Senhor José Francisco de Mendonça, Patriarca eleito e seu Capellão Mor. Lisboa: na Regia Officina Typografica, 1788.

Estatutos da Santa Basílica Patriarcal de Lisboa que de conselho e consentimento da Rainha Fidelissima D. Maria I...Ordenou o Emmo. E Rmo. Senhos Cardeal Patriarca D. Fernando I. Lisboa: Na Officina de António Rodrigues Galhardo, 1781.

Estatutos dos Padres Capelães Cantores da Santa Basílica Patriarcal de Lisboa nos quaes se estabelece a Forma de sua residência, e obrigações por ordem da Rainha Fidelissima D. Maria I. Lisboa: Na Officina Patriarcal, 1788.

ÉVÊQUE, Henri L', *Portuguese Costumes, by Mr. L'Eveque (...)*, Londres: Colnaghi and Co. e Edmund Lloyd, s./d. [= 1814]. Volume com páginas não numeradas. Ed. Facsimilada. Lisboa: Edições Inapa, 1993 (Cf.NeryVE).

FISHER, R[ichard] B[arnard], *A Sketch of the City of Lisbon, and its Environs (...)* Londres: Impresso por W.

Flint para J. Ridgway, 1811. (Cf.NeryVE).

FORSTER, George, *A Voyage round the World (...) during the years 1772, 3, 4, and 5 (...)*, 2 vols. Londres: B. White, J. Robson, P. Emsly & G. Robinson, 1777 (Cf.NeryVE).

FRANCO Y BEBRINSÁEZ, Anastásio [= Rafael Mohedano], *Viage Topografico desde Granada a Lisboa (...)* Granada: Imprenta Real, 1774. (Cf.NeryVE).

Gazeta de Lisboa. Lisboa: Regia Officina Typographica, 1751-1762; 1778-1807.

GORANI, Conde Giuseppe, *Memorie di Giovinezza e di Guerra* [1764-1766], Publicate da Alessandro Casati. Milão: A. Mondadori, 1936 (Cf.NeryVE).

HERVEY, Augustus John, *Augustus Hervey's Journal, Being the Intimate Account of the Life of a Captain in the Royal Navy Ashore and Afloat* [1752-1755]. Londres: William Kimber, 1953. (Cf.NeryVE).

HICKEY, William, *Memoirs of William Hickey edited by Alfred Spencer vol.II (1775-1782)*. Londres: Hurst & Blackett, 1918. (Cf.NeryVE).

Letras do Eminentíssimo Senhor Cardial Patriarca da Santa Igreja de Lisboa: nas quaes, com Conselho e Consentimento Régio estabelece o Regimento, que para a arrecadação, e distribuição das rendas da mesma Santa Igreja se havia determinado pelas outras Letras de 2 de Janeiro de 1748. Lisboa: Na Officina de Miguel Rodrigues, Impressor de Sua Eminência, 1769.

LINDLEY, Thomas, *Narrative of a Voyage to Brasil; Terminating in the Seizure of a British Vassel (...)*. Londres: J. Johnson, 1805. (Cf.NeryVE).

LINK, Heinrich Friedrich, *Travels in Portugal, and through France and Spain. With a dissertation on the literature of Portugal, and the Spanish and Portuguese Languages*. Londres: T. N. Longman e O. Rees, 1801 (Cf. NeryVE).

(The) Lisbon Guide, Containing Direction to Invalids who Visit Lisbon; with a Description of the City, and Tables of the Coin, Weights, and Measures of Portugal. Londres: J. Johnson, 1800. (Cf.NeryVE).

MACEDO, João Campelo de, *Thesouro de Cerimónias. Segunda vez acrescentado pelo Conego João Duarte dos Santos*. Braga: na Officina de Francisco Duarte da Matta, 1734.

MACHADO, Ignacio Barbosa, *História Critico-chronologica da Instiruiçam da festa, procisam, e officio do Corpo Santissimo de Christo No Veneravel Sacramento da Eucharistia...* Lisboa: Na Officina Patriarchal de Francisco Luiz Ameno, 1759, pp. 145-155.

MÁRTIRES, Fr. Verissimo dos, *Director Ecclesiastico...* Lisboa: Joseph da Costa Coimbra, 1755.

MAURÍCIO, José, *Methodo de Musica*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1806.

MAZZA, José, *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* (Cód. Cx IV/1-26 da Biblioteca Pública de Évora, MS. Datado de c. 1794, ed. José Augusto Alegria). Separata da Revista Ocidente, 1947.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, *Os Últimos Faustos do Antigo Regime, Narração do Solemne Baptismo do Sereníssimo Senhor D. António Príncipe da Beira. Celebrado no Real Palácio de Queluz, No dia 4 de Abril do anno de 1795*. Lisboa: Chaves Ferreira-Publicações S.A., 2005.

MENEZES, Ignacio de Souza e, *Memorias Historicas dos Applausos, com que a Corte, e Cidade de Lisboa celebrou o Nascimento, e Baptismo da Serenissima Senhora Princeza da Beira (...)*. Lisboa: Jozé de Aquino Bulhoens, 1793.

Missale Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum; S. Pii V. Pont. Max. Jussu Editum; Clementis VIII. Et Urbani VIII. Auctoritate Recognitum. Olisipone: In Typographia Regia, 1793.

MONTE, F. J. D. E. S., *Vindicias do tritono com hum breve exame theorico-critico das legitimas, solidas, e verdadeiras regras do Canto Ecclesiastico.* Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1791.

MURPHY, James, *Travels in Portugal; through the Provinces of Entre Douro e Minho, Beira, Estremadura, and Alem-Tejo, In the Years 1789 and 1790 (...).* Londres: A. Strahan, T. Cadell Jr. & W. Davies, herdeiros de Mr. Cadell, 1795. (Cf.NeryVE).

_____, *A General View of the State of Portugal (...).* Londres: T. Cadell Jr. & W. Davies, 1798. (Cf.NeryVE).

Noticia das solemnes, e magnificas funçoens com que se celebrou na sempre Augustissima cidade de Lisboa o Despozorio da... Senhora Infanta Dona Marianna Victoria com o...Senhor D. Gabriel Infante d'Hespanha, nos dias 11 12 e 13 de Abril de 1785. Lisboa: Domingos Gonçalves, 1785.

Novum Directorium Chori ... ad usum Basilicae S. Ecclesiae Patriarchalis Lisbonensis (opera, et studio Josephi de Oliveira Sousa...). Olisipone: Typis Patriarcal Francisci Ludovici Ameno, 1791.

Novum Manuale Chori ad usum Basilicae S. Ecclesiae Patriarchalis Olisiponensis et omnium Portugaliae ecclesiarum romano utentium ritu. Olisipone: Typis Patriarchalibus, 1793.

NOZES, Judite (ed.), *O Terramoto de 1755: Testemunhos Britânicos – The Lisbon Earthquake of 1755: British Accounts.* Lisboa: The British Historical Society of Portugal-Lisóptima Edições, 1990. (Cf.NeryVE).

Officia Ecclesiae Lisbonensis, Ex consuetudine antiqua, & concessione Sixti V. (...) Olisipone: Typis Regalibus Sylvianis, 1746.

Officia Propria pro Regno Portugaliae. Olisipone: Ex Typographia Aloysiana, 1782.

Officia Propria Sanctorum Dioecesis Portucalensis, [...], Conimbricae: Typ. Antonii Simoens Ferreira, 1752.

PEDROSO, Manoel Moraes, *Compendio Musico ou Arte Abreviada, Em que se contém as regras mais necessárias da Cantoria, Acompanhamento e Contraponto.* Porto: Officina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1751.

PRADO, Fr. João de S. José do Prado, *Monumento Sacro da Fábrica, e Solenissima Sagração da Santa Basilica do Real Convento, que junto a Mafra dedicou a N. S. António a Magestade Augusta do Maximo Rey D. João V.* Lisboa: Miguel Rodrigues, 1730.

Processionale, ac rituale romano-seraphicum ad usum fratrum, AC monialium S. Francisci... Olisipone: ex Typographia Regia, 1780.

RATTON, Jacques, *Recordações sobre ocorrências do seu tempo em Portugal, durante o lapso de sessenta e tres annos e meio, alias de Maio de 1747 a Setembro de 1810 (...)* Londres: H. Bryer, 1813. 2ªed, Coimbra, 1920.

Regimento para a Administração e distribuição da Fazenda da Basilica Patriarchal de Sancta Maria, que de conselho, e consentimento, da Rainha Fidelissima D. Maria I Nossa Senhora ordenou Joseph Principal Primario Patriarcha eleito de Lisboa e Vigario capitular sede vacante (...). Lisboa Anno de 1788. Lisboa: na Typografia de Antonio Rodrigues Galhardo, 1823.

ROSÁRIO, Fr. Domingos do, *Theatro Ecclesiastico.* Lisboa: Officina Joaquiniana de Musica de D. Bernardo Fernandes Gayo, 1743.

_____, *Theatro Ecclesiastico. Novamente correcto e acrescentado...*, 6ª impressão. Lisboa: na Officina Lusitana, 1779.

_____, *Theatro Ecclesiastico*. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 7ª ed., 1782

_____, Fr. Domingos do, *Theatro Ecclesiastico* [...], 2 vols., Lisboa: Impressão Régia, 9ª ed., 1817.

RUDERS, Carl Israel, *Viagem em Portugal 1798-1802*, vol.1 (Castelo Branco Chaves, pref., António Feijó, trad.). Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

_____, *Viagem em Portugal 1798-1802*, vol.2 (Inga Gullander, trad.). Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

SANTO ANTONIO, Fr. Joseph de, *Acompanhamentos de Missas, Sequencias, Hymnos, e mais cantochaõ, que he uso, e costume acompanharem os Orgãos da Real Basilica de Nossa Senhora, e Santo Antonio, junto á Villa de Mafra*. Lisboa: No Mosteiro de S. Vicente de Fora, Camara Real de Sua Magestada Fidelissima, 1761.

SARMENTO, Francisco de Jesus Maria, *Directorio Sacro de ecclesiasticas cerimónias... extrahido, e abbreviado do Director ecclesiastico de Fr. Verissimo dos Martyres*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1772.

SILVA, Manuel Nunes, *Arte Mínima* (3ª Ed.). Lisboa Ocidental: na Officina de António Manescal, 1725.

SOLANO, Francisco Ignácio, *Nova Instrução Musical ou Theorica Practica de Musica Rythmica*. Lisboa: Officina de Miguel Menescal da Costa, 1764.

_____, *Novo Tratado de Musica Metrica e Rythmica, o qual ensina a acompanhar no Cravo, Orgão ou outro qualquer Instrumento, em que se possam regular todas as Espécies, de que se compõe a Harmonia da mesma Música*. Lisboa: na Régia Officina Typografica, 1779.

_____, *Exame Instrutivo sobre a Música Multiforme, Metrica e Rythmica*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1790.

TWISS, Richard, *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773 (...)*. Londres: Impresso para o Autor e vendido por G. Robinson, T. Becket & J. Robson, 1775 (Cf.NeryVE).

VARELLA, Fr. Domingos de São Jozé, *Compendio de Muzica Theorica e Practica, que Contém Breve Instrucção para Tirar Muzica, Liçoens de Acompanhamento em Órgão, Cravo, Guitarra*. Porto: Typographia de Antonio Alvarez Ribeiro, 1806.

WHITEFIELD, George, *A Brief Account of some Lent and other Extraordinary Processions and Ecclesiastical Entertainments. Seen last year at Lisbon (...)*. Londres: Impresso por W. Strahan e vendido por G. Keith, Thomas Field & E. Dilly, 1755 (Cf.NeryVE).

WOLFF, Jens, *Sketches and Observations taken on a Tour through a part of the South of Europe*. Londres: W. Wilson, 1801 (Cf.NeryVE).

WRAXALL, Sir Nathaniel William, *Historical memoirs of my own time. Part the First, from 1772 to 1780. Part the Second, from 1781 to 1784*, 2ªed. Londres: Kegan Paul, Trench & Trübner, 1904 (Cf.NeryVE).

3. Obras consultadas

ABECASIS, Maria Isabel Braga, *A Real Barraca: A residência na Ajuda dos Reis de Portugal (1756-1794)*. Lisboa: Tribuna, 2009.

ALBUQUERQUE, Maria João Durães, *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Fundação Calouste Gulbenkian, 2006

_____, *Palácio Nacional de Mafra: Biblioteca. Inventário das espécies que não constam no catálogo de Azevedo. Série de livros de coro estampilhados (policopiado)*, [Mafra], 1999

ALEGRIA, José Augusto, *Arquivo das Músicas da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

_____, *Biblioteca Pública de Évora: Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

_____, *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

_____, *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do século XVI)*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.

_____, *Biblioteca Pública do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo de Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, 3 vols. Porto-Lisboa, Livraria Civilização, 2ª. ed., 1967-70.

ALVARENGA, João Pedro d', "A música também é escrita", in *Tesouros da Biblioteca Nacional*. Lisboa: INAPA, 1992, pp.253-284.

_____, "Sobre a autoria das obras para tecla atribuídas a João de Sousa Carvalho", in *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, Lisboa, 1994-95, pp.115-145.

_____, [Notas ao CD] *Obras Sacras: João de Sousa Carvalho, Luciano Xavier dos Santos, José Joaquim dos Santos*. Segreís de Lisboa, Coro de Câmara da Universidade de Salamanca, Manuel Morais, Movieplay, CD 3-11044, 1996.

_____, "Música Sacra no Tempo de Dona Maria I: Obras de João de Sousa Carvalho e José Joaquim dos Santos", in *Catálogo das XVIII Jornadas Gulbenkian de Música Antiga (Do Barroco aos Pós-Barrocos)*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1997, pp. 50-56.

_____, "Domenico Scarlatti, 1719-1729: o período português" [1998], versão rev. do artigo publ. na *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8, 1997-98, pp. 95-132, in *Estudos de Musicologia*. Lisboa: Colibri/Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2002, pp. 153-188.

_____, "Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling, and the Italianisation of the Portuguese Musical Scene", in *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death* (ed. Massimiliano Sala & Dean Sutcliffe), Ad Parnassum Studies 3. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2008, pp. 17-68.

ALVES, José da Felicidade, *O Mosteiro de São Vicente de Fora*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

ARAÚJO, Ana Cristina, *A Cultura das Luzes em Portugal. Temas e Problemas*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

Avidi Lumi, Quadrimestrale Culturale del Teatro Massimo di Palermo, nº14, 2002 [volume dedicado a David Perez].

ÁVILA, Humberto d', *António Jozé do Rego, uma figura esquecida da música portuguesa, e a instituição de uma ópera nacional*. Lisboa: Separata dos nºs 15 e 16-17, Dezembro de 1961 e Julho de 1962, Ano XXIX – III Série, da *Revista Arte Musical*.

AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, 4 vols. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000-2001

_____, *História Religiosa de Portugal*, 3 vols. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000-2002.

AZEVEDO, Carlos Moreira, Sandra Costa SALDANHA e António Pedro Boto de OLIVEIRA (coord.), *Os Patriarcas de Lisboa*. Lisboa: Alethêia Editores, 2009.

AZEVEDO, João Manuel Borges de, *Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra: Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

_____, *Catálogo do Fundo do Conde de Redondo*, policopiado, 5 vols., s.l., s.d.

AZZOPARDI, John e Matteo Sansone, *Italian and Maltese Music in the Archives of the Cathedral Museum of Malta*. Malta: Hill Monastic Manuscript Library St. John's University in collaboration with The Cathedral Museum, Mdina, Malta, 2001.

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

_____, *La Maison des Italiens: Les Castrats à Versailles*. Paris: Grasset, 1998.

BARKSDALE, A. Beverly, *The printed note: 500 years of music printing and engraving: The Toledo Museum of Art founded by Edward Drummond Libbey*. January 14-February 24, 1957 [programa de exposição].

BEAUMONT, Olivier, *La musique à Versailles*. Paris: Editions Actes Sud, 2007.

BEAUSSANT, Philippe (avec La collaboration de Patrícia Bouchenot-Déchin), *Lés plaisirs de Versailles*. Paris: Fayard, 1996.

BEIRÃO, Caetano, *D. Maria I, 1777-1792: Subsídios para a Revisão da História do seu Reinado*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1934

BELO, André, "A Gazeta de Lisboa e o Terramoto de 1755: a margem do não escrito" in *Análise Social* nº 151-152, vol. XXXIV. Lisboa: ICS da Universidade de Lisboa, 2000, pp. 619-637.

_____, *As Gazetas e os Livros*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001.

BERNARDES, Ricardo, *A Missa de Nossa Senhora da Conceição de 1810 de José Maurício Nunes Garcia como sua principal obra de transição estilística*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

BERNARDINO, Teresa, *Sociedade e Atitudes Mentais em Portugal (1770-1810) (temas Portugueses)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985.

BINDER, Fernando Pereira, e Paulo CASTAGNA, "Teoria Musical no Brasil: 1734-1854", in *Revista Eletrônica de Musicologia*. Curitiba: Departamento de Artes da UFPr. Vol. 1.2/Dez. de 1996. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv1.2/vol1.2/teoria.html>.

BLANNING, Tim, *The Culture of Power and the Power of Culture. Old Regime Europe 1660-1789*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

_____, *The Triumph of Music. Composers, Musicians and their Audiences*. Londres: Allen Lane (penguin Books), 2008.

BOLÉO, Luísa V. De Paiva, *D. Maria I, a Rainha Louca*. Lisboa: Esfera dos Livros, 2008.

BORBA, Tomás e Fernando Lopes GRAÇA, *Dicionário de Música*, 2 vols. Lisboa: Cosmos, 1956

BOYD, Malcolm e CARRERAS, Juan José (eds), *La Música en España en el Siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.

BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, 2ª edição revista e aumentada. Lisboa: Publicações Europa-América, 1995.

BRAZÃO, Eduardo, *Subsídios para a História do Patriarcado de Lisboa*. Lisboa: Livraria Civilização, 1942

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

_____, *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Estampa, 1989a.

_____, e David CRANMER, *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.

_____, “Novos dados sobre a música no reinado de D. João V”, In *Livro de Homenagem a Macaríjo Santiago Kastner*. Lisboa: Gulbenkian, 1992, pp.513-533.

_____, e Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

_____, “As relações musicais entre Portugal e Itália no século XVIII”, In *Portugal e o Mundo: o encontro de culturas na musica* (Salwa El-Shawan Castelo Branco, Ed.). Lisboa: D. Quixote, 1997, pp. 115-124.

_____, “Fonti e documenti riguardanti le relazioni musicali tra Napoli e Lisbona nel Settecento”, in *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Paologiovanni Maione. Napoli: Editoriale Scientifica, 2001, pp. 375-86.

_____, “Aspetti del período portoghese di David Perez”, in *Avidi Lumi*, Quadrimestrale Culturale del Teatro Massimo di Palermo, n°14, 2002, pp. 17-23.

_____, e Luísa CYMBRON, “Opera orchestras in Portugal”, in *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe, I: The Orchestra in Society*, vol. 2. Berlim: BWV. Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 441-446.

BURROWS, Donald, *Handel and the English Royal Chapel*. Oxford University Press, 2005.

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

_____, *O vilancico na Capela Real portuguesa (1640-1716): o testemunho das fontes textuais*, 2 vols., Dissertação de doutoramento em Música e Musicologia, Évora, Universidade de Évora, 2006.

CAEIRO, Baltazar Matos, *Os Conventos de Lisboa*. Lisboa: Distri Editora, 1989.

CALADO, Maria Margarida, *Arte e Sociedade na época de D. João V*. Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, (12 vols.), 1995.

CÂMARA, Alexandra Gago da, Lisboa: Espaços Teatrais Setecentistas. Lisboa: Livros Horizonte, 1996.

CAPDEPÓN, Paulino, *La Música en La Real Capilla de Madrid – Siglo XVIII*. Madrid: Fundación Amigos de Madrid/Ediciones La Librería, 1992.

CAPPELLETTO, Sandro, *La Voce Perduta: Vita di Farinelli Evirato Cantore*. Torino: EDT, 1995.

CARDIM, Pedro, *Cortes e Cultura Política no Portugal do Antigo Regime*. Lisboa: Cosmos, 1998.

_____, Fernando Bouza ALVAREZ e Ângela Barreto XAVIER, *Festas que se fizeram pelo casamento do rei D. Afonso VI (1666)*. Lisboa: Quetzal: 1996.

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

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

CARDOSO, Arnaldo Pinto, *O terrível terramoto da cidade que foi Lisboa: correspondência do Núncio Filippo Acciaiuoli*. Lisboa: Alêtheia, 2005.

CARDOSO, José Maria Pedrosa, *Te Deum de João de Sousa Carvalho*, Notas de Programa do Concerto de 7 de Junho, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

_____, *Cerimonial da Capela Real: Um manual litúrgico de D. Maria de Portugal (1538-1577), Princesa de Parma*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda/Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

CARNEIRO, Luís Soares, *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2003.

CASTAGNA, Paulo, *Prescripciones Tridentinas para la utilizacion del Estilo Antiguo y del Estilo Moderno en la musica religiosa catolica (1570-1903)*, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000.

<<http://www.hist.puc.cl/programa/documentos/Castagna.pdf>>

_____, “O ‘Estilo Antigo’ no Brasil nos Séculos XVIII e XIX”, in *A Música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 171-202.

CARRERAS, Juan José e Bernardo García García (eds.), *La Capilla Real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid: Fundación Carlos Amberes, 2001.

CARVALHO, Ayres de, *Dom João V e a arte do seu tempo*. Lisboa: A. de Carvalho, 1960.

_____, *A Basílica da Estrela no segundo Centenário da sua Fundação*. Lisboa: Direcção Geral do Património Nacional, 1979.

_____, *Os Três arquitectos da Ajuda. Do Rocaille ao Neoclássico*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1979.

CARVALHO, Mário Vieira de, “Trevas e Luzes na ópera do Portugal setecentista” in *Vértice*, 27, 1990, pp.87-96.

_____, “Pensar é morrer” ou *O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos*

desde fins do séc. XVIII aos nossos dias, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

_____, *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

CARVALHO, Rómulo de, *História da Fundação do Colégio Real dos Nobres de Lisboa*. Coimbra: Atlântida, 1959.

_____, *História do Ensino em Portugal: desde a fundação da Nacionalidade até ao fim do regime de Salazar-Caetano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

Catalogo de Músicas [do Seminário da Patriarcal], Ms. em P-Ln, M.M.4987, s.d.

CHARTIER, Roger, *A História Cultural, entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002.

CLAYTON, Martin, Trevor HERBERT e Richard MIDDLETIN (eds.), *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003.

COSTA, Mário, *A Patriarcal Queimada, uma síntese da sua história*. Lisboa. Separata dos n.ºs 80 e 81 da *Revista Municipal*, 1959.

CRANMER, David, *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*, Tese de doutoramento, 2 vols. London: University of London, 1997.

CRESPO, Jorge, *A História do Corpo*. Lisboa: Difel, 1990.

CURTO, Diogo Ramada, "Ritos e cerimónias da Monarquia em Portugal (Sécs. XVI a XVIII)", in *A Memória da Nação*. Lisboa: Sá da Costa, 1991, pp. 201-265.

_____, *A Capela Real: um espaço de conflitos (séculos XVI a XVIII)* *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Anexo V: *Espiritualidade e corte em Portugal (sécs. XVI-XVIII)*, Porto, 1993.

DELAFORCE, Angela, "Giovanni V di Braganza e le relazioni artistiche e politiche del Portogallo con Roma". In *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*. Roma: Argos, 1995, p.21-39.

DODERER, Gerhard, "O fenómeno Barroco na música portuguesa do séc. XVIII". In *Actas I Congresso Internacional do Barroco*, vol. II, 1991, pp.621 - 633.

_____, e Cremilde Rosado FERNANDES, "A Música na Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa 1706-1750", in *Revista de Musicologia*, 3, 1993, pp.69-81.

_____, "Subsídios novos para a História dos órgãos da Basílica de Mafra", in *Revista Portuguesa de Musicologia* n.º12, Lisboa 2002, pp.87-128.

_____, "A constituição da Banda Real na Corte Joanina 1721-24", in *Revista Portuguesa de Musicologia* n.º13, Lisboa 2003, pp. 7-34.

_____, e John Henry van der Meer, *Cordofones de tecla portugueses do século XVIII: clavicórdios, cravos, pianofortes e espinetas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

DOTTORI, Maurício, *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli, with special emphasis on their funeral music*, 2 vols., Tese de doutoramento policopiada, Cardiff, University of Wales, 1997.

_____, *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008.

DOMPNIER, Bernard (dir.), *Maitrises & Chapelles aux XVII & XVIII siècles: Des Institutions Musicales au service de Dieu*. Clermont Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003.

ELIAS, Norbert, *A Sociedade da Corte*. Lisboa: Estampa, 1995.

FABRIS, Dinko, "La diffusione di Perez attraverso l'editoria musicale", *Avidi Lumi*, Quadrimestrale Culturale del Teatro Massimo di Palermo, nº14, 2002, pp. 47-51.

FERNANDES, Cristina, *Os Salmos de Vésperas de João de Sousa: para o estudo do Salmo Concertato em Portugal em meados do séc. XVIII*, dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997.

_____, "A Música no Contexto da Cerimónia da Profissão nos Mosteiros Femininos Portugueses (1768-1828)", in *Revista Portuguesa de Musicologia* nº7-8, 1997-98, pp.59-94.

_____, "A música sacra no período pombalino". In *Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, nº 15-16, Janeiro/Junho 2003, pp. 87-101.

_____, *Devoção e Teatralidade: as Vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal Pombalino*. Lisboa: Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2005.

_____, "O Terramoto de 1755 e as suas implicações na organização da prática musical na Capela Real e na Patriarcal", in *1755: Catástrofe, Memória e Arte*, ACT14. Lisboa: Edições Colibri/ Centro de Estudos Comparatistas, 2006, pp. 219-228.

_____, *Notas de contexto histórico às partituras de João Baptista André Avondano (fl. 1800): 4 Sonatas para Violoncelo e Baixo Contínuo e 2 Duetos para 2 Violoncelos* (revisão, transcrição e realização do baixo contínuo de João Paulo Janeiro). Edição da Associação Pró-Histórica, 2008.

_____, "La fortuna del Coro dos Italianos della Cappella Reale e della Patriarcale di Lisbona nel secondo settecento", in *Rivista Italiana di Musicologia* (Periodico della Società Italiana di Musicologia), volume XLII, 2007, nº 2, pp. 233-266.

_____, "Patronos da arte dos sons: o sistema produtivo da música sacra na Patriarcal e na Capela Real de Lisboa entre 1750 e 1807". Comunicação apresentada no III Ciclo de Conferências para o Estudo dos Bens Culturais da Igreja – *Mecenas e Patronos: A Encomenda Artística e a Igreja em Portugal*, 28 e 30 de Maio de 2009 (Salão Nobre do Patriarcado de Lisboa). [entregue para publicação em Actas]

_____, "A Patriarcal e as Capelas Reais da Corte portuguesa entre 1750 e 1807: rede institucional, organização interna e perfil musical", in Rui Vieira NERY (coord.), *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime. Repertórios, Práticas e Representações*, Colóquio Luso-Brasileiro (Lisboa, 7-9 de Junho, 2008). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian [em preparação].

FERREIRA, Manuel Pedro, "Da Música na História de Portugal". In *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, 1994-95, pp.167-216.

FLORIMO, Francesco, *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, Nápoles, 1880 (3 vols.).

FRANÇA, José Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, 2ª edição. Lisboa: Bertrand, 1977.

_____, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. I. Lisboa: Bertand, 1990.

_____, *Lisboa, História Física e Moral*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

- FREITAS, Jordão de, *A Capela Real e a Igreja Patriarcal na Ajuda*. Lisboa: Tipografia da Casa da Moeda e Papel Selado, 1909.
- FUBINI, Enrico, *Musica e Cultura nel Settecento Europeo*. Torino: EDT, 1986.
- GEADA, José Joaquim Pinto, *A Musica na Sé da Guarda, Séc. XIII-Séc. XIX*. Guarda: Museu da Guarda, 1990.
- GEERTZ, Clifford, *Negara – O Estado Teatro no Século XIX*. Lisboa: Difel, 1991.
- GIACOMO, Salvatore di, *Il Conservatorio di Sant’Onofrio a Capuana e quello di S. M. della Pietà dei Turchini*. Palermo: 1924.
- _____, *Il Conservatorio dei poveri di Gesù Cristo e quello di S. Maria di Loreto*. Palermo: 1928.
- GOMES, Maria Eugénia Reis, *Contribuições para o Estudo da Festa em Lisboa no Antigo Regime*. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa, 1985.
- GOMES, Paulo Varela, “Três desenhos setecentistas para a Basílica Patriarcal”, in *Homenagem ao Dr. Flávio Gonçalves*, Boletim Cultural da Póvoa de Varzim, vol. 26, nº2, 1988, p.663-687.
- GUEDES, Natália de Brito Correia, *O Paço Real de Salvaterra de Magos – A Corte, a Ópera, a Falcoaria*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988.
- HABERMAS, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Enquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge Mass., 1992.
- HEARTZ, Daniel, *Music in European Capitals – The Galant Style, 1720-1780*. New York: Norton, 2003.
- HESPANHA, António, *Poder e Instituições na Europa do Antigo Regime*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- _____, (coord.), *O Antigo Regime (1620-1807)*, Vol. IV da *História de Portugal* (dir. José Mattoso). Lisboa: Estampa, 1993.
- HOGWOOD, Christopher, *Music at Court*. London: The Folio Society, 1977.
- HYLAND, Paul (com Olga Gomez e Francesca Greensides), *The Enlightenment, a Sourcebook and Reader*. Londres: Routledge, 2003.
- JANEIRO, João Paulo, *Contributo para o Estudo da Música Religiosa de Francisco António de Almeida - Transcrição e Análise de Seis Obras Litúrgicas para Solistas, Coro e Orquestra*. Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2004.
- JOHNSTONE, H. Diack, “London: II. Music at Court. 1. The Royal Chapel”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2002.
- LATINO, Adriana, *Francisco Garro, mestre da Capela Real de Lisboa (ca. 1590-1623): o livro de antifonas, missas e motetes publicado em Lisboa em 1609*. Coimbra. Tese de Mestrado em Ciências Musicais apresentada à Universidade de Coimbra, 1992.
- _____, “Os músicos da Capela Real de Lisboa c. 1600”, in *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº3, 1993, pp. 5-41.
- LESSA, Elisa Maria Maia da Silva, *Os mosteiros beneditinos portugueses (séculos XVII a XIX): centros de ensino e prática musical*, 2 vols., Tese de doutoramento, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1998.

- LESTER, Joel, *Compositional Theory in the Eighteenth Century* (3ª ed.). Harvard University Press, 1996.
- LOPES, António e Paulo GUINOTE, “Os tempos da Festa – Elementos para uma Definição, Caracterização e Calendário da Festa na primeira metade do século XVIII”, in *A Festa – Comunicações apresentadas no VIII Congresso Internacional*. Lisboa, 18 a 22 de Novembro de 1992, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII. Lisboa: Universitária Editora, 1992, 365-389.
- LOPES, Maria Antónia, *Mulheres, Espaço e Sociabilidade. A transformação dos papéis femininos à luz de fontes literárias (2ª metade do séc. XVIII)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.
- LOPES, Rui Miguel Cabral, *O vilancico na Capela Real portuguesa (1640-1716): o testemunho das fontes textuais*, 2 vols., dissertação de doutoramento em Música e Musicologia, Évora, Universidade de Évora, 2006.
- LOUSADA, Maria Alexandre, *Espaços de Sociabilidade em Lisboa, Finais do Século XVIII a 1834*. Dissertação de Doutoramento em Geografia Humana, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995.
- _____, “Sociabilidades mundanas em Lisboa. Partidas e Assembleias, c. 1760-1834”, in *Penélope*, nºs 19-20, 1998, pp.129-160.
- LUIZ, Carlos Santos, *João de Sousa Carvalho. Catálogo Comentado das Obras Existentes nos Principais Arquivos e Bibliotecas de Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- MADUREIRA, Nuno Luís, *Lisboa. Luxo e Distinção, 1750 - 1830*. Lisboa: Editorial Fragmentos, 1990.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse, “La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal”, *Colóquio Artes* 83, 1989, pp. 34-43.
- _____, “A Patriarcal do rei D. João V de Portugal”, in *O Triunfo do Barroco*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1992, pp.39-53.
- _____, “La Patriarcale del Re Giovanni V di Portogallo”, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*. Roma: Argos, 1995, p.81-111.
- MARAL, Alexandre, *La Chapelle Royale de Versailles sous Louis XIV: cérémonie, liturgie et musique*. Liège: Mardaga/Centre de Musique Baroque de Versailles, 2002.
- MARQUES, António Jorge, “Marcos Portugal (1762-1830) e o Brasil”, in PAIS, José Machado, Joaquim Pais de BRITO e Mário Vieira de CARVALHO (coord.), *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 2004, pp. 61-85.
- _____, *A Obra Religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): Catálogo Temático, Crítica de Fontes e de Texto, Proposta de Cronologia*. Dissertação de doutoramento em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009.
- MARQUES, Luís, *O Paraíso no “fim do mundo”: o culto de Nossa Senhora do Cabo*. Lisboa: Sextante, 2007.
- MARQUES, Maria Adelaide Salvador, “Músicos de Câmara no Reinado de D. José I”, in *Do Tempo e da História*, I, 1965, pp 193-218.
- MARTIMORT, A. G., *L'Église en Prière IV. La Liturgie et le Temps*, 2ª ed. revista. Paris: Desclée., 1983.
- MATTA, Jorge M. Matta S. Santos, *A Música Orquestral em Portugal no século XVIII*. Dissertação de doutoramento apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2006.

McCLYMONDS, Marita, *Niccolò Jommelli: The Last Years 1769-1774*. Studies in Musicology, UMI Research Press, 1980.

MEUNIER, Alexis, “La musique religieuse sous Louis XV”. In *Versailles en dentelles au temps de Louis XV* (Livre-programma édité à l’occasion des grandes journées anniversaire réalisées par le Centre de Musique Baroque de Versailles, Automne 2007).

MOITA, Luís, *A Bemposta – O “Paço da Rainha”*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo, *O crepúsculo dos Grandes: a casa e o património da aristocracia em Portugal (1750-1832)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

_____, *Elites e Poder*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

_____, *D. José*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

MORENO, Antonio Martín, *Historia de la Musica Espanhola: Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Musica, 1983.

NERY, Rui Vieira, “Italian Models and Problems of Periodization in Portuguese Baroque Music”. In *Routes du Baroque: La Contribution du Baroque à la Pensée et à l’Art Européens*. Lisboa: Conselho da Europa / Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pp. 217 - 223.

_____, e Paulo FERREIRA DE CASTRO, *Sínteses da Cultura Portuguesa: História da Música*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91- Portugal / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990.

_____, “Música e dança na sociedade pombalina: As Cartas de Giuseppe Baretti (1760)”. In *Adagio*, 20, 1998, pp. 24-39.

_____, “Teatro Eclesiástico: A Liturgia Musical Barroca como Espectáculo”. In Maria da Graça Ventura, ed., *O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico*. Lisboa: Colibri, 1998, pp. 103-116.

_____, (ed.) *A Música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____, “Piedade Barroca e Novas Práticas de Sociabilidade Urbana na Música Sacra Luso-Brasileira do Século XVIII: O estudo de caso dos Salmos de João de Sousa Vasconcelos”, Prefácio in Cristina FERNANDES, *Devoção e teatralidade: as vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal Pombalino*. Lisboa: Edições Colibri/FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2005, pp.11-28.

_____, “Espaço Sagrado e Espaço Profano na Musica Luso-Brasileira do Século XVIII”, in *Revista Musica*, São Paulo, v. 11, 2006, pp. 11-28.

_____, “Vozes da Cidade: Música no Espaço Público de Lisboa no Final do Antigo Regime”, in *Praças Reais: Passado, Presente e Futuro* (coordenação de Miguel Figueira de Faria). Lisboa: Livros Horizonte: 2008, pp. 23-44.

_____, [identificado no texto como NeryVE], *A Música e a Dança na Sociedade Luso-Brasileira do Final do Antigo Regime. O Testemunho dos Viajantes Estrangeiros (1750-1834)*, (em preparação).

New Grove Dictionary of Music and Musicians. Londres: Macmillan, 2000.

OLIVEIRA, Eduardo Freire de, *Elementos para História do Município de Lisboa*. Lisboa: Tipografia Universal, 1882-1943.

OLIVEIRA, P. Miguel de, *Privilégios do Cabido da Sé Patriarcal de Lisboa*. Lisboa: União Gráfica, 1950.

PACHECO, Alberto José Vieira, *Cantoria Joanina: A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos*. Tese de doutoramento, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

_____, *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume, 2009.

PAGANO, Roberto (trad. de Frederick Hammond), *Alessandro and Domenico Scarlatti: two lives in one*. Hillsdale, New York: Pendragon, 2006.

PEDREIRA, Jorge e Fernando Dores COSTA, *D. João VI*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

PEREIRA, José Castel-Branco (coord.), *Arte Efêmera em Portugal* (Catálogo da Exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

_____, "Os Teatros da Aclamação Real", in *Arte Efêmera em Portugal* (Catálogo da Exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp.280-299.

PESTELLI, Giorgio, *L'Età di Mozart e di Beethoven*. Torino: EDT, 1989.

PIMENTEL, António Filipe, "D. João V e a Festa Devota: do espectáculo da política à política do espectáculo", in *Arte Efêmera em Portugal* (Catálogo da Exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 150-173.

_____, *Arquitectura e Poder: O Real edifício de Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.

PIRES, António Caldeira, *História do Palácio Nacional de Queluz*, 2 vols. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924-26.

Portugal no século XVIII- De D. João V à Revolução Francesa. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII-Universitária Editora, 1991.

QUIETO, Pier Paolo, *Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo: la pittura a Mafra, Évora, Lisbona*. Bologna: P. Quieto, 1988.

_____, *D. João V de Portugal: a sua influência na arte italiana do séc. XVIII*. Lisboa Mafra: Elo, 1990.

RAMOS, Luís de Oliveira, *D. Maria I*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

RIBEIRO, José Lopes, *O Edifício da Faculdade de Ciências, Quatro Séculos de Retratos Institucionais*. Lisboa: Edições 70, 1987.

RIBEIRO, José Silvestre, *Historia dos estabelecimentos scientificos, litterarios e artisticos de Portugal, nos successivos reinados da monarchia*. Lisboa: Typ. da Academia Real das Sciencias, 1871-1893.

RIBEIRO, Mário de Sampaio, *A Música em Portugal nos Séculos XVIII e XIX: Bosquejo de História Crítica*, separata da revista História, Lisboa, Inácio Pereira Rosa, 1936.

_____, *Do sítio de Nossa Senhora ao actual Largo da Ajuda*. Lisboa: Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais, 1936

RIBEIRO, Miguel Ângelo, *As "canzonette" na obra de Policarpo José da Silva (1745-1803)*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1992.

RIBEIRO, Nelson Pôrto, "Para um estudo da cultura e da estrutura mental predominante na sociedade luso-brasileira do século XVIII", in *Alcipe e as Luzes*. Lisboa: Fundação das Casas de Fronteira e Alorna/Colibri, 2003, pp. 9-40.

RODRÍGUEZ, Pablo, "Música, devoción y esparcimiento en la capilla del Alcázar Real (siglo XVII): los villancicos y tonos al Santísimo Sacramento para Cuarenta Horas", in *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8 (1997-98), pp. 31-46.

_____, "La musica delle Quaranta ore nella Cappella Reale spagnola nel XVII secolo" in M. Padoan (ed.), *La musica e il sacro. Atti del XII Convegno Internazionale sul Barocco Padano (Secoli XVII-XVIII)*, Brescia, 2007.

ROHR, Deborah, *The Careers of British Musicians (1750-1850): a profession of artisans*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

SALMEN, Walter (ed.), "The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century", in *Sociology of Music*, vol.1, Pendragon Press, 1983.

SALVETTI, Guido, "Musica religiosa e conservatorii napoletani: a proposito del San Guglielmo d'Aquitania di Pergolesi, in Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo", in *atti del convegno internazionale di studi: Napoli*, 1982 (a c. di L. Bianconi e R. Bossa). Firenze: Olschki, 1983, pp. 207-15.

SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (coord.), *A Festa – Comunicações apresentadas no VIII Congresso Internacional*. Lisboa, 18 a 22 de Novembro de 1992. Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII. Lisboa: Universitária Editora, 1992.

SANTOS, Mariana Amélia, *Biblioteca da Ajuda, Catálogo de Música Manuscrita*, 9 vols. Lisboa: Biblioteca da Ajuda (1958-68).

SARAIVA, José Mendes da Cunha, *Notícia Histórica da Capella da Bemposta*. Lisboa: Publicações do Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, 1943.

SCHERPEREEL, Joseph, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

_____, "Esquisse d'une Histoire Musicale de la Chapelle Royale de la Bemposta". In *Revista Portuguesa de Musicologia* n°3, 1993, pp.165-178.

_____, "Patrocínio e «Performance Practice» em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX", in *Revista Portuguesa de Musicologia* 9, Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, 1999, pp.37-52.

_____, "Os Meninos do Coro da Sé de Lisboa e a sua organização até à revolução liberal de 1834", in *Revista Portuguesa de Musicologia* n°13, 2003, pp.35-52.

_____, "Les Ensembles instrumentaux et vocaux à Lisbonne aux XVIIIe et XIXe siècles d'après les Archives Mutuelle de musiciens" in *Musique. Images. Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, 6, 2004, pp.170-179.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (com Paulo César de Azevedo e Angela Marques da Costa), *A longa Viagem da Biblioteca dos Reis – Do Terramoto de Lisboa à independência do Brasil*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

SEQUEIRA, Gustavo de Mattos, *Depois do Terramoto* (4 vols.). Lisboa: Academia das Ciências, 1916.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da, *D. João V*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

SILVA, Vanda de Sá Martins, *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. Dissertação de doutoramento em Musicologia apresentada à Universidade de Évora, 2008.

SIMÕES, Anabela de Sousa, *Jerónimo Francisco Lima (1741-1822). Aberturas de óperas e de serenatas*, 2 vols., Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1994.

SOUSA, Manuel de Jesus da Silva e, *O Theatro Ecclesiastico de Frei Domíngos do Rosário (c. 1706-c.1779): Teoria e Prática do Cantochão em Mafra*. Coimbra, Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2001.

STROHM, Reinhard (Ed.), *The Eighteenth-Century Diáspora of Italian Music and Musicians* (Speculum Musicae Series). Turnhout: Brepols, 2001.

Subsídios para a História da Irmandade de Santa Cecília e do Montepio Philarmónico. Lisboa. Igreja dos Mártires, s/d.

TARR, Edward, “Die Musik und die Instrumente der Charamela Real in Lissabon”, in *Basler Studien zur Interpretation der Alten Musik – Fórum Musicologicum II*, 1980.

TEIXEIRA, José de Monterroso, “A Reforma da Capela Real do Paço de Vila Viçosa em 1806 no contexto dos programas de representação monárquica de D. João VI”, in *Monumentos* nº27, Dez. 2007.

TENDIN, José Manuel, “O Triunfo a Festa Barroca. A troca das Pincesas”, in *Arte Efêmera em Portugal* (Catálogo da Exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 174-215.

_____, “A procissão das procissões. A Festa do Corpo de Deus”, in *Arte Efêmera em Portugal* (Catálogo da Exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 216-235.

TUDELA, Ana Paula, “Genealogia socioprofissional de uma família de escultores e organeiros dos sécs. XVIII e XIX: os Machados – Contributo para o estudo das Artes e Ofícios em Portugal”. In *Anais – Série História*. Vol. XI-XII. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2007-2008, pp. 97-164.

VASCONCELOS, Joaquim de, *Os Músicos Portugueses: Biografia-Bibliografia*, 2 vols. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.

VIEIRA, Ernesto, *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, 2 vols. Lisboa: Lambertini, 1900.

_____, *Diccionario Musical*, Lisboa, Lambertini, 2ª ed., 1899.

VITERBO, Francisco Marques de Sousa, “Os Mestres da capella do Príncipe D. João, depois D. João III”, in *A Arte Musical* 3, 1901, pp. 87-88.

_____, “Mestres da capella real nos reinados de D. João II e D. Manuel”, in *A Arte Musical* 8, 1906, pp. 97-100, 105-8.

_____, “Os Mestres da capella real nos reinados de D. João III e D. Sebastião”, in *Arquivo Histórico Portuguez* 4, 1906, pp. 461-73; 5, 1907, pp. 43-59.

_____, “Mestres da capella real desde o domínio filippino (inclusivé) até D. José I” *Arquivo Historico Portuguez*, v, 1-2, Jan.-Fev., 1907, pp. 426-461.

_____, *Subsídios para a História da Música em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.



