

241

ACHEGAS PARA A HISTÓRIA DA MÚSICA
EM PORTUGAL

I

A obra musical do
Padre António Pe-
reira de Figueiredo

por MÁRIO DE SAMPAYO-RIBEIRO

f

L I S B O A , 1 9 3 2

FIG

O MUNDO
DO LIVRO

11 - L. da Trindade - 13
Telef. 36 99 51
Lisboa

LUIZ PASTOR
DE MACEDO



a Luis Pastor de Macedo,

(un a ceceja de de sempre
— tee : pto de feer

Dei Max Lv. 3/IX.

~~Handwritten signature and scribbles~~

A OBRA MUSICAL DO PADRE ANTÓNIO PEREIRA DE FIGUEIREDO

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
N.º Documento 51812
N.º Copia 827702

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2023

ACHEGAS PARA A HISTÓRIA DA MÚSICA
EM PORTUGAL

I

A obra musical do
Padre António Pe-
reira de Figueiredo

POR

MÁRIO DE SAMPAYO-RIBEIRO

LISBOA. 1932



I

O padre António Pereira, da Congregação do Oratório de Lisboa, foi dos primeiros latinistas de seu tempo em toda Europa e celebrou-se por seus escritos teológicos e por sua admirável, vastíssima erudição.

Em sua época, e antes da ocorrência das causas que mais directamente contribuíram para que seu nome fôsse progressivamente aureolado por justa fama, o célebre oratoriano foi, ao que parece, assaz apreciado por sua actividade no campo musical, quer como hábil organista, quer como compositor de mérito.

Nascido em Mação, aos 14 de Fevereiro de 1725, diz o Cardial Saraiva ⁽¹⁾ «que desde os mais tenros anos se apaixonou pela música e se lhe applicou com disvelo, chegando a compor muitas obras».

Com pouco mais de onze anos, no primeiro de Abril de 1736, entrou no Colégio Ducal de Vila Viçosa, criado pelo 7.º Duque de Bragança, D. Teodósio II, onde aprendeu música — tendo por mestre o padre Inocêncio de Sousa Mealha ⁽²⁾ — gramática, rêtórica, poesia e latinidade — sob a direcção

⁽¹⁾ *Lista de alguns artistas portuguezes colligida de escriptos e documentos pelo Excellentissimo e Reverendissimo Senhor Bispo Conde D. Francisco; no decurso de suas leituras em Ponte de Lima no anno de 1825, e em Lisboa no anno de 1839 — pág. 45.*

⁽²⁾ *Catálogo das obras impressas e manuscritas de António Pereira de Figueiredo, etc. Lx.ª MDCCC. — pág. 11.*

dos jesuítas (1) — «e como era dotado de engenho perspicaz, saiu consumado em todas elas» (2).

Seis anos passados, dia por dia, com sua educação escolar completa, deixou as classes do «Colégio dos Reis» e cerca de um ano mais tarde, foi admitido em Santa Cruz de Coimbra, pelo dote de músico e organista (3).

É provável que, com seu ingresso no mosteiro de S. Teotónio, pretendesse freqüentar o Curso de Estudos Universitários. Não contou, porém, com as disposições do estatuto da ordem dos cónegos regrantes, que dificultavam sobremaneira, quási interdiziam, o acesso a êsse curso aos que não traziam o dote regulamentar. Mas, seis meses após ter vestido a murça, quando de tal teve consciência, resolveu-se a largá-la (4) assim que se lhe oferecesse ensejo, o que não tardou muito.

Ou porque sentisse verdadeira inclinação para a vida religiosa, ou porque tivesse convencimento de, por seu intermédio, assegurar bom passadio sem grandes cuidados, mas em qualquer caso com propósito evidente de aumentar o cabedal de seus conhecimentos, veio, depois, a professar na Congregação do Oratório de Lisboa, na casa do Espírito Santo da Pedreira (5), em Setembro de 1744, querem uns que a 17, outros que uma semana mais tarde.

Talvez porque na biblioteca da Congregação abundassem obras influenciadas pelo jansenismo, sobretudo as do oratoriano Pascásio Quesnel, mas com certeza porque entre as escolas mantidas pelos padres de S. Filipe Neri e as dos da Companhia de Jesus havia grande rivalidade, em breve o

(1) Idem, idem, idem.

(2) Diogo Barbosa Machado — *Bibliotheca Lusitana* — vol. IV — pág. 52.

(3) *Catálogo das obras*, cit. — pág. 11.

(4) Idem, idem, idem.

(5) Êste convento ficava situado no local ocupado hoje pelos «Grandes Armazens do Chiado» e prédios contíguos, até a esquina da rua de S. Nicolau.

P.^e António Pereira, que devia ser homem com aspirações a alcançar certa notoriedade, precursora de renome celebrado, passou a figurar no campo adverso aos métodos de ensino de seus primeiros mestres — os jesuítas. É dentro em pouco, não só começava de distinguir-se, como até era de seus mais denodados e categorizados porta-vozes.

Em 1752, já famoso por sua aplicação nas ciências escolásticas, quando a Congregação abriu classe de letras humanas, foi escolhido para Mestre, explicando a sua nova gramática latina, incumbência que desempenhou cabalmente até o terremoto de 55, publicando durante êsse tempo muitas obras de Latinidade e defendendo-as contra os jesuítas, já agora seus encarniçados inimigos ⁽¹⁾.

Transformado o convento em montão de destroços, a classe foi transferida para a casa de Nossa Senhora das Necessidades, a Alcântara, também dos padres do Oratório, que havia resistido ao cataclismo.

Porque fôsse de débil compleição e se applicasse em excesso, em 1757, os médicos, notando-lhe a saúde abalada, obrigaram-no a partir para Viseu onde melhorou bastante com a mudança de ares e grangeou a amizade do bispo D. Júlio Francisco de Oliveira. Tendo, porém, êste prelado, ao cabo de certo tempo, mudado de sentimentos, o já agora padre-mestre António Pereira «não se querendo expor a alguns dissabores e conhecendo por outra parte que o estado de sua saúde não lhe permitia voltar ainda a Lisboa, tomou o partido de passar ao Pôrto, té que achando-se restabelecido voltou para as Necessidades, em 1759» ⁽²⁾.

Data de então a marcha ascensional das honrarias de que foi cumulado, não tanto como preito de menágem devido a seu saber, como para premiar serviços que deveria prestar.

⁽¹⁾ *Catálogo das obras*, cit. — pág. 12. *Bibliotheca Lusitana* — IV — pág. 52.

⁽²⁾ *Catálogo das obras impressas*, cit. — pág. 13.

O decreto de 28 de Junho dêsse mesmo ano, impôs a adopção da sua gramática latina e proibiu o uso da velha *Arte* do padre Álvares ⁽¹⁾ que, aliás, não era tão má como a queriam fazer: por ela se haviam formado muitas gèrações de latinistas notáveis e um dêles, sem dúvida dos mais consumados, era o próprio autor da que a substituía.

O conde de Oeiras, na guerra cega e sem tréguas que movia aos jesuítas, carecia de apoios e devia buscá-los. O padre-mestre António Pereira, aliás justamente orgulhoso de sua imensa erudição, tinha aspirações (talvez ambicionasse ver sua frente mitrada) e, por sua vez, andava empenhado em discussões tremendas com os padres da Companhia.

A antipatia com que todas as ordens religiosas haviam acolhido a instituição de Inácio de Loyola, não diminuira com o tempo; pelo contrário, transformara-se em sentimento, a todos respeitos impróprio de cristãos e de católicos — o ódio, tanto mais rancoroso quanto maior a influência dos jesuítas, tanto mais fundo quanto mais cavada a rivalidade entre confrarias.

A guerra contra os filhos de Santo Inácio atingira por então proporções inauditas; entre nós como em nenhuma outra parte.

Todos os vaidosos, todos os que ambicionavam situações de relêvo e, sobretudo, todos os despeitados, isto é: aqueles cujas ambições insofridas não haviam devindo, talvez por a tanto se ter oposto a férrea disciplina dos padres da Companhia ⁽²⁾, cerraram fileiras em tórno do primeiro ministro e apoiaram francamente sua política sanhuda.

(1) J. Lúcio de Azevedo — *O Marquês de Pombal e a sua época* — 2.^a edição — pág. 338.

(2) É curioso e sintomático que quasi tódos os que se têm evidenciado em campanhas difamatórias contra os jesuítas estiveram de qualquer modo em íntimo contacto com êles, como pupilos, simpatizantes ou mesmo professores...

Sebastião José de Carvalho e Melo apercebeu-se logo que o padre-mestre António Pereira, por suas obras teológicas, ousadas e impetuosas pelas afirmações produzidas, mas reveladoras de grande saber fortemente alicerçado, podia ser-lhe de grande utilidade. Por sua vez, o oratoriano «via» como o futuro marquês de Pombal pagava os serviços que lhe prestavam.

Entenderam-se.

Porque alguns de seus escritos houvessem levantado grande celeuma no mundo católico, inclusivè na própria Congregação de Portugal, voluntária ou voluntariosamente, em 1769, trocou a roupeta dos filhos de S. Filipe Neri pelas vestes talares de presbítero secular, passando a pospor a seu nome de oratoriano ⁽¹⁾ o apelido materno ⁽²⁾.

È assim surgiu o padre António Pereira de Figueiredo — nome que de certo modo devia cantar melhor a seus ouvidos do que o trivialíssimo que até então usara.

Por obra e graça do conde de Oeiras, logo que saiu da casa das Necessidades, foi nomeado oficial de cartas latinas da Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, com as prebendas inerentes, e depois, a quando de sua criação, deputado ordinário da famigerada Mesa Censória.

Retribuía assim a dedicação do canonista eivado de galicanismo da *Tentativa theologica*, do insigne latinista que tão adulator se manifestaria no panegírico *Lusitaniæ redivivæ* ⁽³⁾.

Morto El-Rei D. José, o padre Figueiredo não foi vítima, pelo menos notória, da «viradeira». A-pesar-de feito sócio

(1) A Congregação do Oratório de S. Filipe Neri não permitia a seus filiados o uso de mais de um apelido, além do nome próprio.

(2) Era filho de António Pereira e de Maria de Figueiredo.

(3) *Lusitaniæ redivivæ ac tropea, Josepho Primo rerum potente, Pombaliensi Marchione administrante, ad posterorum memoriam litterarum monumentis consignabat gratus cliens olisiponensis A. P. F. Olisipone. Typis Regiæ Officinæ. Anno MDCCLXXIV.*

da Academia Real das Ciências, sentiu diminuir o prestígio, que tão grato lhe devia ser, e teve que voltar ao nível de sua condição sacerdotal, embora sempre aureolado por merecida reputação de sabedoria.

Em 1785 recolhe como hóspede à sua antiga casa mãe, de Nossa Senhora das Necessidades, e doze anos depois — a 14 de Agosto, véspera da Assunção — expira, aos 72 de sua vida, contrito e reconciliado na paz do Senhor, após ter revestido o hábito dos oratorianos (¹).

¿ Quem sabe se à hora da morte um rebate de consciência o não acusaria de ter malbaratado tanto saber e tamanha erudição em questiúnculas mesquinhas, ao serviço de ódios, cuja resultante forçada seria a desagregação ou a destruição?

¿ Quem sabe se no transe final se não teria arrependido de não ter empregado sua ciência em feição construtiva?

¿ Quem sabe?

Ninguém, mas... vista sua contrição final, é de crer que assim fôsse.

Se foi, Deus perdoou-lhe; os homens, porém, hão de sempre lastimar tão deplorável transvio...

(¹) *Elogio do Padre Antonio Pereira de Figueiredo recitado na sessão pública da Academia no dia 20 de Fevereiro de 1859, pelo Dr. Levy Maria Jordão, sócio efectivo.*

In-«Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa». — Nova série — 2.^a classe — Tomo II, parte II.

II

Vejamos agora o que há escrito a-respeito da obra musical do padre António Pereira de Figueiredo.

Segundo Barbosa Machado ⁽¹⁾ era a seguinte e toda ela foi consumida no fatal incêndio do primeiro de Novembro de 1755:

1) — o salmo: *Lauda Jerusalem*, a quatro vozes, com trompas e rabecas.

2) — o hino: *Tantum ergo Sacramentum*, a quatro vozes, com rabecas.

3) — o hino de S. Filipe Neri: *Pangamus Nerio*, também a quatro vozes, com rabecas.

4) — a oração de Jeremias, que se canta em sexta-feira maior ⁽²⁾, a dois tipples.

5) — o moteto *Plorans, ploravit in nocte*, a quatro vozes.

6) — o moteto *Adjuva nos Deus*, idem.

7) — o moteto *Stabat Mater dolorosa*, idem.

8) — o moteto *O Jesu mi dulcissime*, idem.

9) — o moteto a S. Filipe Neri: *Concaluit cor meum*, a dois tipples, com rabecas.

É evidente que esta lista não pode ser completa. Barbosa Machado publicou o último volume da sua monumental

⁽¹⁾ *Bibliotheca Lusitana*, IV, pág. 53, s. v. — P. Antonio Pereira.

⁽²⁾ É a terceira lição do primeiro nocturno das matinas de Sábado Santo (vulgo: officios de Sexta-feira de Paixão) e começa pelas palavras: «Recordare Domine quid acciderit nobis».

obra em 1759, isto é: quando António Pereira de Figueiredo contava 34 anos. É natural que, posteriormente, tivesse aumentado a lista de suas composições.

Efectivamente, o Cardial Saraiva ⁽¹⁾ afirma que êle chegou a compor muitas obras e entre elas todas as que se cantavam nas funções da Semana Santa nas Necessidades.

É fora de dúvida, pois, que houve mais composições, além das mencionadas pelo abade Barbosa e que essas não foram destruídas no incêndio, por isso que D. Fr. Francisco de S. Luís afirma que «os respectivos autógrafos passaram da mão do reverendo padre António de Castro às de um distinto sábio que escreveu a vida e analisou os escritos de Pereira» ⁽²⁾.

Êste «distinto sábio» é, indubitavelmente, o autor do *Catalogo das obras impressas e manuscritas de Antonio Pereira de Figueiredo, da Congregação do Oratorio, Deputado Ordinario da Real Meza da Comissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros, desde a sua criação pelo Senhor Rei D. José; Official de Cartas Latinas da Secretaria de Estado dos Negocios Estrangeiros, e da Guerra; e Socio da Academia Real das Sciencias de Lisbôa*, impresso na capital em 1800, na oficina de Simão Tadeu Ferreira, e que saiu anónimo ⁽³⁾.

⁽¹⁾ *Lista de alguns artistas*, cit. s. v. — António Pereira de Figueiredo — pág. 45.

⁽²⁾ Loc. cit.

⁽³⁾ Segundo Inocência, a paternidade dêste folheto era atribuída a Francisco Manuel Trigoso de Aragão Morato que foi doutor e lente da faculdade de Direito Canónico da Universidade de Coímbra, deputado ás Côrtes Constituintes de 1821, Ministro e secretário de Estado em 1826, Conselheiro de Estado, par do reino, sócio e vice-presidente da Academia das Ciências, etc. (1777-1838). Houve, porém, quem o pusesse em dúvida, pelo facto de Trigoso naquela época (1800) só contar 23 anos de idade, e quisesse atribuir a autoria do catálogo ao professor Francisco José dos Santos Marrocos. Travou-se polémica e, ao que parece, prevaleceu a opinião de Inocência, que se baseava em

No *Catálogo*, as obras musicais estão compreendidas no título sexto (e último) e vêm relacionadas da página 72 em diante. São as seguintes:

1) — o salmo: *Lauda Jerusalem*, a quatro vozes, com trompas e rabecas.

(Faz desta obra menção a Biblioteca Lusitana, mas não existe).

2) — o hino: *Tantum ergo Sacramentum*, a quatro vozes, com rabecas.

3) — o hino de S. Filipe Neri: *Pangamus Nerio*, idem, idem.

4) — o moteto: *Plorans ploravit in nocte*, a quatro.

5) — o moteto: *Adjuva nos Deus*, a quatro.

6) — o moteto: *O quam suavis es Domine, Spiritus tuus*.

7) — o moteto: *Attolite portas*.

8) — o moteto: *Victimæ Paschali*.

9) — motetos latinos para se cantarem na procissão de Passos, na cidade de Viseu, feitos por recomendação do bispo D. Júlio.

10) — música vocal e instrumental para a festa da dedi-

afirmações mais de uma vez repetidas pelo Dr.^o José Maria Osório Cabral, que sabia de certeza ser obra de Trigo, pelo ter ouvido ao padre António de Castro (1762-1849) que fôra oratoriano de merecimento e quem, em verdade, fornecera tódos os dados necessários para a elaboração do opúsculo (cf. Inocêncio — *Diccionario bibliographico portuguez* — I, 109 e 223 e seg.; II, 458 e seg. e VIII, 113 — s. v. António de Castro, António Pereira de Figueiredo e Francisco Manuel Trigo de Aragão Mourato).

Em nosso entender nenhuma dúvida pode subsistir. O Cardial Saraiva, escrevendo em 1839, diz (*Lista de alguns artistas* — pág. 45) que o tal «distinto sábio» nos foi roubado pela morte há pouco mais de um ano e Trigo morreu repentinamente em 1838. Além disso o volume que mais adiante referimos, e que originou o presente trabalho, tem colado o *ex-libris* de «Francisco Manuel Trigo de Aragão Morato».

cação da igreja da Congregação do Oratório de Viseu (em 1759).

(Estas últimas nove obras (n.ºs 2 a 10) se conservam em Viseu, ainda que o abade Barbosa dá as primeiras quatro (que são as de que fala) por perdidas no incêndio de 1755; do que se colege (*sic*) que Pereira as restituiu, ou em música diversa, ou na mesma, no que tinha suma facilidade; e o mesmo dizemos das outras que existem e de que faz menção a Biblioteca Lusitana).

11) — moteto a S. Filipe Neri: *Concaluit cor meum*, a dois tipples, com rabecas.

(Não existe).

12) — o moteto: *Stabat Mater dolorosa*, a quatro.

13) — o moteto: *O Jesu mi dulcissime*.

14) — a oração de Jeremias que se canta no primeiro nocturno de Sábado Santo, a dois tipples.

(Destas quatro obras faz menção a *Biblioteca Lusitana*).

15) — terceira lição do primeiro nocturno de quinta-feira Santa (1764) ⁽¹⁾.

16) — terceira lição do primeiro nocturno de sexta-feira Santa ⁽²⁾.

17) — o salmo *Miserere*, por duas músicas diversas ⁽³⁾.

18) — os dois versos *Et secundum multitudinem* e *Amplius lava me*, do mesmo salmo, com outra música (1765).

19) — o moteto: *O vos omnes qui transitis*.

20) — o moteto: *Plorans, ploravit*, com outra música.

21) — o moteto: *Popule meus*.

22) — o moteto: *Bajulans sibi cruce*.

⁽¹⁾ Vulgo: — ofícios de quarta-feira de trevas — começa pelas palavras «Manum suam misit hostis».

⁽²⁾ Vulgo — ofícios de quinta-feira — começa pelas palavras: «Ego vir videns paupertatem meam».

⁽³⁾ Provavelmente uma versão era com instrumental e outra só a vozes, esta para servir durante a Semana Santa.

- 23) — o moteto: *Jesu clamans*.
 24) — o moteto: *Christus factus est*, (1762).
 25) — o moteto: *Tristis est anima mea*.
 26) — comemoração a Santo António, em cantochão, no ano de 1762.

(Estas últimas quinze obras (n.^{os} 12 a 26) conservam-se, pela maior parte da mesma letra do autôr, na Real Casa das Necessidades).

Porque os elementos para a organização dêste *Catálogo* foram fornecidos pelo padre António de Castro, que foi commissário dos estudos da Congregação do Oratório de Lisboa, para que entrara em 1777, e que deve ter privado com o padre António Pereira de Figueiredo, pelo menos, desde 1785 até sua saída da Congregação em 1795, temos que admitir esta relação como fidedigna, embora talvez com algumas restrições. Ei-las:

Não é natural que o padre Pereira «houvesse restituído em música diversa, ou na mesma» as composições indicadas por Barbosa Machado como reduzidas a cinzas por ocasião do terremoto e que, no *Catálogo*, têm os números 2, 3, 4, 5, 12, 13 e 14.

Os incêndios do primeiro de Novembro de 1755 tiveram as costas largas... Qualquer coisa que, por então, se procurasse e não fôsse encontrada ao cabo de dez minutos, era tida por incendiada. E muitas coisas, cuja responsabilidade de destruição foi pela História imputada às chamas, ainda hoje se encontram espalhadas por êsse mundo de Cristo...

Também não faria sentido que o autor deixasse de restituir as composições n.^{os} 1 e 11, tanto mais que esta última era o *ofertório* da missa de S. Filipe Neri, patrono da Congregação, que devia ser objecto de festa rija, a 26 de Maio.

Afigura-se-nos, pois, que no incêndio da Casa do Espírito Santo da Pedreira, só arderam estas duas obras, ou então — se a notícia de Barbosa Machado é digna de crédito — que

de todas as composições do padre-mestre António Pereira, estas duas exceptuadas, haveria cópias em outras casas da Congregação, donde só se terem perdido as duas.

Receíamos igualmente que os n.ºs 19, 22 e 23 possam ser duplicações de trechos compreendidos no n.º 9.

No entanto, ficamos habilitados a comprovar o exagêro do Cardeal Saraiva ⁽¹⁾ quando afirma que todas as obras que se cantavam nas funções da Semana Santa eram da autoria de Figueiredo.

Da relação transcrita só podiam ter aplicação nessas solenidades os n.ºs 2, 4, 8, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24 e 25, os quais não chegariam nem á vigéssima parte da música necessária. Ou então as comemorações litúrgicas das Necessidades eram tão pobres que nem comportavam missa cantada, por música, em domingo de Páscoa!

Mais modernamente, Joaquim de Vasconcelos ⁽²⁾ limita-se a reproduzir a relação dada por Barbosa Machado, apenas com a seguinte alteração, cuja causa desconhecemos:

3) — Hino de S. Filipe Neri: *Pangamus Neri*, com acompanhamento de duas rabecas e órgão.

Por fim, Ernesto Vieira ⁽³⁾ escreve a-respeito do paradeiro das músicas dêste autor, o seguinte:

«Sobre êste ultimo ponto (*a existência de algumas delas nas Necessidades*) cumpre-me informar que tendo perguntado na Bibliotheca Real d'Ajuda, para onde ha annos foi transferida a livraria das Necessidades, pelas musicas do padre Antonio Pereira de Figueiredo, foi-me dito pelo digno official

⁽¹⁾ Loc. cit.

⁽²⁾ *Os Músicos Portuguezes*, I, 103.

⁽³⁾ *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* — I, 417

A OBRA MUSICAL DO P.^e A. P. FIGUEIREDO 21

d'aquella Bibliotheca, o sr. Rodrigo Vicente d'Almeida, que nunca tinha visto taes musicas nem tinha ouvido falar n'ellas sendo de suppor que se extraviassem antes da transferencia. Das de Vizeu nada pude saber».

...E julgamos que nada mais há escrito sôbre o assunto.

III

Vai para quatro anos que Ivo Cruz, em vésperas de partir para Alemanha, quando veio fazer-nos suas despedidas, nos trouxe um volume cartonado que comprara dias antes em certo alfarrabista.

A circunstância do livro conter música manuscrita com aspecto de centenária, levara-o a fazer a aquisição.

Porque andava na forçada roda-viva dos últimos preparativos de viagem, não lhe sobrava tempo para examinar o cartapácio e porque não estava disposto a leva-lo para Múnaco de Baviera, para lá proceder a seu estudo, deixou-no-lo ficar para que aquilatássemos de seu merecimento.

Mas como, por essa época, fôsse escasso o tempo de que dispúnhamos para tais emprêsas, o volume foi ficando de lado, a-pontos de chegarmos a esquecer-nos dêle e a não sabermos, de todo, onde parava.

Há meses, devido a mudança de residêcia, ao dar arrumação a uma babel de papelada, topámos com um livro grande cuidadosamente embrulhado. Era o tal...

Desembrulhámo-lo e verificámos então que a cartonagem estava protegida por capa de papel na qual alguém escrevera: «Padre Manoel Antonio Pereira — Hymno para S. Filipe Nery».

Apartámos o volume para, na primeira ocasião, nos dessempeñarmos do encargo.

Logo que tivemos ensejo, consultámos o *Diccionario* de Vieira sôbre a vida e obra do autor mencionado na capa.

Lá o encontrámos ⁽¹⁾ e ficámos cientes de que fôra reitor do seminário de Portalegre, cidade onde nascera no primeiro de Março de 1814 e também se finara no dia 7 de Julho de 1896.

Num simples relance de olhos, porém, verificámos imediatamente que as músicas não podiam ser de sua autoria: eram mais antigas, caracterizadamente do século XVIII.

Também nos intrigou o modo por que a música estava copiada, visto que é praticamente impossível tocar qualquer das composições — entretanto verificámos que havia outras, além do hino do santo fundador da Congregação do Oratório. Não se trata de partituras, nem tão pouco de partes soltas que permitam a sua realização pelos vários executantes. Não. São partes cavas, provavelmente copiadas das partituras pela ordem natural, mas seguidas umas às outras, de modo que nas costas do «papel» de «baixo» está o de primeiro violino, etc. Para cúmulo, tudo cosido e disposto em livro! É evidente que se trata de uma como colecção de obras musicais, mandadas copiar apenas no intuito de figurarem em biblioteca ou arquivo, talvez juntamente com obras não musicais do mesmo autor, mas nunca para fins filarmónicos. Quem mandou fazer as cópias, não as queria para tocar, queria-as para as ter.

¿Quem era, porém, o autor?

Fomos ver o frontespício, lá estava:

*Hymno a 4/com Violinos, e Trompas/Pangamus Nerio/P.^a
S. Felippe Neri/composto pelo/P.^o Me Antonio Pereira/Da
Cong^{am} do Oratorio de Lisboa.*

Logo as músicas eram da autoria do padre-mestre António Pereira e não do que constava da capa; houvera engano

⁽¹⁾ *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, II, págs. 161 e 460.

na interpretação da abreviatura de mestre, que fôra tomada por Manuel.

Mas ¿quem seria êste sacerdote?

Recorremos de novo a Ernesto Vieira e topámos a seguinte notícia ⁽¹⁾:

Pereira (*P.º Antonio*) — Compositor mencionado por Barbosa Machado na «Bibliotheca Lusitana», como auctor de diversas obras de musica religiosa.

Diz o mesmo Barbosa que este compositor nascera a 14 de fevereiro de 1725 na vila de Maçã (*sic*).

Ficámos na mesma...

Não tendo à mão a obra do douto abade de Sevér, valemo-nos de *Os Musicos Portuguezes*, de Joaquim de Vasconcelos.

Eis o respectivo artigo ⁽²⁾:

Pereira (*P.º Antonio*) — Compositor de musica sacra. Nasceu em 1725 em Lisboa; as suas obras perderam-se com a ruina da Bibliotheca de D. João IV.

Eram:

1) — *Diversas missas*, a 4 e 8 vozes.

2) — *Magnificat*, a 8 vozes, etc.

Ficámos pior...

Então, o homem nascera em Lisbôa ou em Mação? ¿Como é que as suas obras se perderam no incêndio da Bibliotheca de El-Rei D. João IV (que não foi continuada por seus sucessores) se êle nasceu em 1725, o que é como quem diz: quási setenta anos depois da morte do fundador da dinastia brigantina?

(1) *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, II — pág. 159.

(2) II vol., pág. 23.

Posteriormente, graças à benemérita segunda edição da «Bibliotheca Lusitana» pudemos tomar conhecimento da notícia inserta no primeiro volume. Ei-la ⁽¹⁾:

Antonio Pereyra — insigne Mestre de Musica practica, e especulativa na qual compoz varias obras com singular novidade, e sciencia sendo as principaes:

Diversas missas, a 4. e 8. vozes

Magnificat, a 8. vozes.

A nossa confusão aumentou. É que êste, embora com as mesmas obras mencionadas por Vasconcelos (menos o etc.), nem era tonsurado, nem se sabia quando e onde fôra seu natal.

Vista a confissão declarada de Ernesto Vieira e a evidente cópia de Vasconcelos, admitimos a probabilidade de Barbosa Machado se lhe referir de novo em suplemento à sua obra monumental.

Dias depois, porém, casualmente, ou inspiradamente, abrimos à tóa o primeiro volume de *Os Musicos Portuguezes* e saltou-nos à vista ⁽²⁾ uma relação de obras musicais, cuja terceira era:

«*Hymno de S. Philippe Neri — Pangamus Neri*—com acompanhamento de 2 Rabecas e Orgão».

Surpresos com a semelhança fomos ver de quem se tratava e verificámos ser do Padre António Pereira de Figueiredo, que fôra da Congregação do Oratório.

Puséramos o dedo na ferida. A certeza de estarmos no bom caminho veio-nos com as buscas que depois fizemos e, mais tarde, quando comprovámos que as composições contidas

⁽¹⁾ Pág. 340, 1.^a col.

⁽²⁾ Págs. 102 e 103.

no volume constavam todas da relação dada pelo *Catalogo das obras* que foi atribuído a Francisco Manuel Trigoso de Aragão Morato. E oculto sob a capa de papel que protege a cartonagem do cartapácio, encontramos o *ex-libris* dêste «distinto sabio», no dizer do Cardial Saraiva.

Visto que já sabíamos quem era o autor, metemos ombros à emprêsa de esclarecer as notícias de Ernesto Vieira e de Joaquim de Vasconcelos, ambas filhas da natural azáfama com que organizaram seus trabalhos, lufa-lufa que não lhes permitiu evitar as conseqüências de inadvertido homonimato.

Barbosa Machado, como calculáramos, dá, no quarto volume, notícia do Padre António Pereira. Mas êste, que é o nosso homem, nada tem que ver com seu tocaio do primeiro volume. O abade de Sevér publicou o último tomo de sua preciosa obra em 1759, isto é: dez anos antes do padre-mestre António Pereira sair da Congregação do Oratório e passar a usar o apelido materno posposto ao nome que, até então, sempre usara. Por isso o nomeia assim.

O António Pereira do primeiro volume (publicado em 1741) não pode ser o mesmo, porque, nessa época, o outro tinha dezasseis anos e não é natural que fôsse tão precoce que já houvesse composto diversas missas a quatro e a oito vozes, obras que depois não apareciam mencionadas nem na lista do quarto volume, nem no «Catalogo» de Trigoso.

Nestas condições há que fazer as seguintes correcções:

No *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* deve ser eliminada a notícia que transcrevemos por ser duplicação da que figura no primeiro volume, s. v. Figueiredo (P.^o Antonio Pereira).

Em compensação, nesta obra não se faz referência alguma ao outro António Pereira — o das missas.

Em *Os Musicos Portuguezes* o artigo é híbrido dos dois da «Bibliotheca Lusitana»; devem cortar-se as palavras: «Nasceu em 1725 em Lisbôa, as suas obras perderam-se na ruina da Bibliotheca de D. João IV».

Quem nasceu em 1725 foi António Pereira de Figueiredo; «em Lisboa» é fantasia de Vasconcelos, porque Barbosa Machado nada diz, nem podia dizer, a tal respeito; e «a ruina da Bibliotheca de D. João IV» é engano, porque as obras de António Pereira de Figueiredo estavam no convento do Espírito Santo da Pedreira, também reduzido a escombros pelo terrível sismo de 1755, e não na biblioteca do Paço da Ribeira.

Mas é quem seria o António Pereira, autor das missas a quatro e a oito vozes?

Não sabemos.

É Seria um certo António Pereira que por alvará de Filipe III, datado de 18 de Outubro de 1630, foi nomeado tangedor dos órgãos da igreja matriz da vila do Torrão ⁽¹⁾?

Talvez... mas é natural que nunca venha a saber-se de certeza.

(1) F. M. de Sousa Viterbo. — *A ordem de Santiago e a música religiosa nas igrejas pertencentes à mesma ordem* — Coimbra, 1912 — pág. 185 e documento CLXXXIV (pág. 187). Sousa Viterbo (*O Rei dos Charamelas e os Charamelas-móres* — Lisboa 1912 — págs. 10) dá notícia de outro António Pereira que foi charamela de El-Rei D. João IV. Embora no campo conjectural, afigura-se-nos menos provável que seja êle o autor das missas, por isso que a educação musical dêstes tangedores se reduzia à técnica mais ou menos acurada de seu instrumento, o que não se dava com os organistas.

IV

Francisco Manuel Trigoso de Aragão Morato teve em seu poder os autógrafos musicais do Padre António Pereira de Figueiredo e quem lhos forneceu foi o Padre António de Castro — afirma-o o Cardial Saraiva (1).

Das várias notas que ilustram a relação que transcrevemos do *Catalogo* há, porém, que depreender que só eram do punho do autor as arrecadadas na Casa das Necessidades.

¿Seriam reproduções as que estavam em Viseu?

Nesse caso é de admitir que o Padre António Pereira de Figueiredo, quando de lá voltou, houvesse trazido os autógrafos das obras que compusera durante a permanência naquela cidade.

¿Que destino tiveram?

Não sabemos (2). É crível, porém, que fôsse o de tantos outros documentos.

Aí por 1834, quando raiou a aurora da liberdade, algum espírito forte deitou-lhes a mão. E se não redimiou o servilismo das turbas, reduzindo-os a cinza, logrou furtar a consciência popular ao jugo da tirania, vendendo-os — fôsse ao mercieiro, para embrulhar chouriços, ou aos ingleses (que compravam tudo) e, nesse caso, haverá que procurá-los hoje em qualquer escaninho do Museu Britânico...

(1) Loc. cit.

(2) Procurámos na Biblioteca da Ajuda e não achámos nada. Informações recebidas de Viseu dizem, também, que lá não há nem rasto de obras musicais do Padre António Pereira de Figueiredo.

No livro que motivou êste trabalho, não há um único autógrafo. É tudo copiado e... mal. Embora caligràficamente perfeitas, as cópias são musicalmente uma desgraça, porque os erros pululam nelas.

As obras que êle contém são as seguintes: «Hino de S. Filipe Neri», «O quam suavis es Domine», «Attollite portas», «Victimæ Paschali», «Tantum ergo», «Adjuva nos» e mais cinco motetos.

Quási todas são, pois, cópias das que se conservavam em Viseu (¹).

Tendo disposto em partitura algumas passagens dos trabalhos musicais do famigerado oratoriano, logo pudemos ajuizar de seu merecimento como sinfonista.

O Padre António Pereira de Figueiredo não foi compositor de génio, nem sequer de talento. Longe disso. Em sua obra há certa dose daquilo a que chamamos hoje amadorismo.

Todavia não deixa de atestar bastos conhecimentos, os quais denunciam a grande labuta que tivera em seus princípios por amor do Bermudo, do Cerone, do António Fernandes, do Zarlino e quejandos tratadistas.

Mas, se sob o aspecto musical pròpriamente dito a sua obra nada tem de especial, outro tanto se não verifica se for encarada sob o aspecto histórico.

Vista por êsse prisma a obra do Padre António Pereira de Figueiredo é muito curiosa, porque detravés ela transparece a luta travada entre a escola napolitana (que começa de assentar arraiais entre nós no fim do primeiro quartel do século XVIII) e a tradição polifónica que, embora progressiva, predominara desde o século XVI até então.

(¹) Cf. a relação do *Catalogo* e o que dissemos atrás sôbre o modo por que as músicas estão copiadas. É possível, e talvez provável, que Trigoso houvesse mandado copiar todas as composições do Padre António Pereira de Figueiredo. Sendo assim ¿ onde estarão as restantes?

Essa tradição, originariamente flamenga, viera até Portugal coada pelos mestres espanhóis e aclimara-se com facilidade. Começara de nacionalizar-se ainda com Duarte Lobo. Era já caracterizadamente portuguesa no padre-mestre Melgaz, cujos maravilhosos motetos ainda não foram apreciados com a atenção a que têm jus.

A polifonia clássica, embora saxónica em seu remoto início, fôra mais tarde cultivada com brilho em Flandres, e em fins do século XV atingira grande desenvolvimento em Nossa Senhora de Paris, donde se propagara para Itália e para Espanha.

Em Roma e em Veneza, como em Sevilha e em Ávila, essa escola flamenga lograra implantar-se, vencendo as tendências locais, expressas nas monodias do chamado período trovadoresco, mas não sem que sofresse a influência dos ambientes, não sem que se modificasse sua idiosincrasia.

A índole dos vários povos consegue transformar mais e mais, e logra vivificar conforme sua maneira de ser, os primores dessa grande escola que tantos e tantos monumentos perenes nos legou.

A grande pompa decorativa de Veneza — canais de encanto, reflectindo palácios de filigrana, zimbórios dourados, aurifulgindo ao sol, sob o anil puríssimo do céu — e o luxo asiático da côrte dos doges influenciam Willaert e tornam possível a opulência de efeitos dos Gabrielli.

Em Roma, a grande metrópole do cristianismo, a-pesar-do fausto da côrte pontifícia e da eflorescência magnífica dos grandes génios do cinzel e da paleta, Malapert e outros são influenciados pelo ambiente heroico que paira por todo lado e vem das catacumbas — hinos eternos de fé inquebrantável, padrões imorredoiros de muitas perseguições e muitos martírios horripilantes. Aqui não há rebusca de efeitos decorativos; há antes preocupação objectiva, a um tempo grave, sem ser severa, e maviosa, sem ser afectada.

Em Espanha — a dominadora da Flandres — quer por conduto de Gombert, quer por via da capela pontifícia, também sofre a influência do ambiente e dos hábitos musicais para em Sevilha, com Morales e Guerrero, devir luminosa e cálida como a canícula andaluza, e em Ávila, com Victoria, totalmente impregnada do mais arrebatado amor divino, promanado da alma abrazada e magnífica da grande Santa Teresa de Jesus que, embora enclausurada, influencia e como magnetiza a província abulense, senão toda Castela.

Em Portugal, a polifonia topou com um povo de guerreiros, navegadores e missionários, cujo indómito ânimo levava à grande empresa de buscar novos mundos ao mundo; um povo estabelecido no extremo ocidental europeu e que almejava alargar seu rincão; um povo que, embora não podendo conquistar terrenos ao Oceano, vai em sua busca à ventura — por mares nunca dantes navegados — e descobre-os e assenhoreia-se deles em todos continentes; um povo admirável que, depois de percorrer todo o globo, após conhecer o mundo palmo a palmo e a Terra já não ter segredos que revelar-lhe, se resigna a recolher-se em seu cantinho, para sonhar e recordar, para viver de saüdades.

Por isso, a polifonia para cá do Guadiana e do Caia se humaniza, é mais sentimental; não de sentimentalismo piegas, antes reveladora de viril emotividade que, como harpa eólia sensível à brisa mais subtil, vibra quando evoca seus ideais de antanho, quando medita as virtudes de sua raça, quando recorda com cristianíssima resignação os grandes reveses, as grandes desgraças...

O misticismo de Palestrina é comedido. É pensado. Tranqüilo. É rezar de consciência limpa, segura do cumprimento de seus deveres para com Deus e para com os homens. É todo cérebro, todo ponderação.

O misticismo de Victoria é grandiloqüente. Brada aflito aqui, para se amarfanhar e dobrar sôbre si mesmo, mais adiante. Geme lavado em lágrimas além, para ressurgir do-

minador e arrebatado por fim. É rezar sobressaltado, com arroubos de paixão e êxtases de permeio. É todo nervos, todo vibração.

O misticismo de nossos mestres, desde Duarte Lobo a Diogo de Melgaz (Fr. Manuel Cardoso à parte) é íntimo, muito metido consigo, mas comunicante a-pesar-de recolhido. Tal como a fé de nossos maiores não podia conter-se a-dentro dos limites naturais e tinha necessidade imperiosa de expandir-se pelas mais desvairadas partes, assim o misticismo dos nossos contrapontistas transborda de suas obras. É rezar baixinho, com o olhar quieto e perdido — como que a ver Deus — e os lábios crispados por leve sorriso que atesta o total alheamento das coisas terrenas.

É todo sentimento, todo coração.

Palestrina é académico. Impõe-se.

Victoria é divinal. Deslumbra.

Os nossos são poetas. Encantam.

* * *

Em nenhum país a polifonia vocal perdurou tanto tempo como em Portugal. Já fôra desbancada por toda parte e ainda era, pode-se dizer, o único género musical praticado entre nós.

Razões de ordem política impediram que seguissemos *pari passu* a evolução geral da música.

Nenhuma outra arte carece tanto de mecenas e também nenhuma é tão dispendiosa. Ao-passo-que para a pintura ou a escultura apenas há que manter um homem que, sozinho, concebe e realiza suas criações, para a música não basta sustentar o compositor: há também que custear o passadio da pléiade dos realizadores das concepções do mestre.

Entre nós, os protectores da música foram quasi que apenas a Igreja e os Reis. A Igreja mais ou menos sempre; os Reis às vezes.

Se o brilho da Capela Real foi notável na segunda dinastia, o grande Mecenaz da arte musical no século XVI foi El-Rei D. João III — êsse extraordinário e tão caluniado vulto, cuja verdadeira personalidade só agora começa apenas de entrever-se, libertada da praga de juízos temerários e falsos testemunhos que a parasitou durante muito tempo. Foi êle quem deu o impulso magnífico que tornou possível a chamada escola de Évora. É em seu reinado que ela aparece. Seu irmão, o Cardial D. Henrique, acarinha-a e ajuda-a muito, sobretudo após a morte do que foi o primeiro grande apóstolo que a instrução tem tido em Portugal. Vem o apogeu durante a dominação castelhana, não porque os reis estrangeiros a protegessem, mas pela ordem natural das coisas e porque os duques de Bragança lhes insuflaram novos alentos com o desenvolvimento dado a sua capela de Vila Viçosa e com a fundação do «Colégio dos Reis» (1).

Feita a restauração da independência, veio a guerra conseqüente. Os tempos corriam pouco propícios para que se

(1) Assim chamado por estar sob a invocação dos Santos Reis Magos.

No colégio, espécie de seminário, que o duque D. Teodósio criara ensinava-se latim e música. El-Rei D. João IV deu-lhe maior incremento e estatutos que estão impressos no tomo IV, págs. 608 a 618, das *Provas da História Genealógica da Casa Real* e em extracto no vol. I, págs. 513 a 515 do *Diccionario biographico de musicos portuguezes* de Ernesto Vieira. Após a morte de «O Restaurador», o «Colégio dos Reis», como tudo mais, entrou em decadência, até que El-Rei D. João V lhe reconstruiu o edifício e, em 1735, entregou a direcção do ensino aos padres da Companhia de Jesus (*Gabinete historico*, vol. XI, págs. 329 — cit. por E. Vieira, ob. cit. págs. 515). Com a expulsão dêstes, foi agregado ao Seminário Patriarcal e sofreu as vicissitudes por que êle passou. Depois que a côrte foi transferida para o Brasil, entrou de definhar e... morreu em 1834.

Rectifica-se assim a afirmação do Dr. Francisco Rodrigues em *A Formação intellectual do Jesuita*, a págs. 165, que diz ter sido o seminário fundação de El-Rei D. João V, e também a págs. 441 (nota 1) em que o repete.

protegessem as artes. Todavia, El-Rei D. João IV fez o mais que pôde pela arte sua predilecta, em que era exímio. Morto êle, seguiu-se o período calamitoso que foi o reinado do infeliz D. Afonso VI e a regência e reinado — de tão triste memória — de seu irmão D. Pedro.

Foi em 1682, último ano de sua regência, que em Lisboa se ouviu pela vez primeira música italiana⁽¹⁾. Não teve êxito. Não admira: a côrte era mais dada a diversões brutais que a deleites artísticos.

A El-Rei D. João V — o novo Mecenas — estava reservado sacudir do marasmo, e dar novo impulso, a todas as artes. No que à música diz respeito, trouxe até nós o conhecimento perfeito dos mestres italianos — os melhores de seu tempo. Data de 1721, ano em que se estabeleceu na côrte o insigne Domingos Scarlati, como primeiro mestre da Capela Real e professor da infanta D. Maria Bárbara, o predomínio da escola italiana. Scarlati, os pensionistas mandados a Itália⁽²⁾ e D. João Jorge, vindo em 1729, operaram a completa transformação do nosso meio musical e colocaram-no a-par-do melhor que havia então.

Desde o século XVI que a Itália merecera a designação de «pátria da música». Talvez porque na península apenas enxameassem as côrtes e em todas elas se cultivasse com disvêlo e emulação, a arte dos sons, o certo é que a música em nenhures tivera tantos e tão ilustres cultores, quer no campo instrumental, quer no vocal, quer no da composição. De toda parte acorrem os mestres em busca de aperfeiçoamento, para todo lado Itália exporta músicos insignes.

(1) *Memorias da Princeza Dona Isabel*, cit. por Teófilo Braga, in-*História do Theatro Portuguez — A comedia classica e as tragicomedias — sec. XVI e XVII*. Pôrto, 1870, págs. 355.

O sr. Luiz de Freitas Branco, no II volume, *História da Música*, de seus *Elementos de Sciências musicais*, págs. 73, diz, por lapso, que foi na côrte de D. Afonso VI, encarcerado desde 1668.

(2) António Teixeira e Francisco António de Almeida.

A restauração da monodia acompanhada, resultante forçada, ou determinante, do nascimento da ópera, fizera ressurgir os antigos processos. As *fioriture* não foram filhas apenas da imperfeição dos instrumentos da época. O emprêgo constante de trilos, grupetos e mordentes, carregando e desfigurando a linha melódica, não é mais que a reviviscência da escola trovadoresca e descendente directa dos melismas do canto eclesiástico medieval. Se todos ornamentos tivessem origem na circunstância de alguns instrumentos, como o cravo e o alaúde, não prolongarem o som e fôsem, portanto, artifícios para lograr a justeza da duração sonora, não fazia sentido que se applicasse idêntico processo ao órgão e aos instrumentos de arco e à voz humana que não estavam nas condições daqueles.

A tradição não se perdera totalmente — o povo conserva-a ⁽¹⁾ — e foi fácil reatá-la. A essa circunstância, quanto a nós, se deveu o ter a música italiana invadido toda Europa, desde o extremo oriente até o cabo da Roca.

Mas... como a polifonia houvera que amoldar-se aos diferentes ambientes para se radicar, também o italianismo — a nova praga — houve que sujeitar-se a variadíssimas influências, sendo em Alemanha que maior transformação sofreu. Compreende-se que assim fôsse: além-Rêno houvera sempre outra sensibilidade ⁽²⁾.

A enorme actividade musical de Itália origina o aparecimento dos embriões das várias fórmulas musicais modernas e cifra-se na criação de suas várias escolas: instrumentais (rabeça, com Corelli, Vivaldi, etc. — cravo e órgão, com Me-

(1) Ainda hoje no Alentejo os «resquebres» são vestígio dessas velhas usanças. Note-se, a título de curiosidade, a forma por que Wagner escreveu a parte de Beckmesser, de *Os Mestres Cantores de Nuremberga*.

(2) No período trovadoresco também lá houvera modalidade própria — os mestres cantores. Consideramos como vestígio de seus vocalizos muitas passagens das árias da *Paixão*, segundo S. Mateus, de J. S. Bach — o músico mais alemão que tem existido.

rulo, Frescobaldi, Pasquini, etc.) e vocais (com os famigerados *castrati*) alimentadas por compositores de génio com excepcional brilhantismo e assombro universal. Dentre as várias escolas a que mais alto se elevou foi a napolitana, fundada por Alexandre Scarlati.

No século XVIII a nossa música torna-se sua satélite, o que, a nosso ver, prova que foi Domingos Scarlati, filho de Alexandre, o seu implantador entre nós. A-pesar-do predomínio de efeitos vocais que a caracterizou, graças a ela, conseguimos ilustrar-nos com algumas novas glórias tão ilustres como os polifonistas dos séculos anteriores: nos domínios propriamente instrumentais: José António Carlos de Seixas; no campo vocal: Luísa Rosa de Aguiar — a célebre Todi; na composição: João de Sousa Carvalho, que — oh! vergonha! — é hoje ignorado, completamente ignorado!... (1).

(1) Não consideramos Marcos Portugal como influenciado por esta escola. Este, embora aluno de Sousa Carvalho, foi depois para Itália onde já encontrou realizada a fusão das tendências que caracterizavam as várias escolas, fusão que fôra operada por Cimarosa e... Mozart. A obra de Marcos acusa marcada influência destes compositores e também de Jommelli e de Gluck por cuja obra devia ter grande predilecção pois que logo após sua fixação em Lisboa, em 1800, seus primeiros cuidados vão para a montagem do «Orfeo ed Euridice». Os últimos continuadores de Sousa Carvalho foram Frei José Marques e Franco Leal e talvez ainda — embora degenerado — Francisco António Norberto dos Santos Pinto. Casimiro, meio italiano — meio francês, é o primeiro romântico que tivemos. Exaltado com paixão por Ernesto Vieira, caluniado por Joaquim de Vasconcelos, condenado ao ostracismo por Moreira de Sá e Francisco de Lacerda, fustigado injustamente por Luiz de Freitas Branco e seus discípulos, o pobre Casimiro só foi até hoje apreciado, a nosso ver, com justiça por M. A. Lambertini (in *Bibliophilie Musicale* — pág. 19 — Nota 1). Quere parecer-nos que, à parte Vieira e Freitas Branco, todos apreciaram Casimiro por uma obra que adregaram de ouvir. Sem que queiramos estabelecer paralelos descabidos, notamos, todavia, que não se poderá ajuizar definitivamente de Beethoven por seu *Cristo no Monte das Oliveiras*, nem de Wagner pelo *Rienzi*, nem de Verdi pelo *Oberto*, etc., etc.

V

Examinemos agora, com relativa minúcia, as composições do Padre António Pereira de Figueiredo que o volume contém, notando, porém, que quer quanto a divisão de compasso (é freqüente aparecer uma breve como sendo um só compasso, etc.) quer quanto a armação da clave (por exemplo: o tom de sol menor notado com um bemol, por ser considerado plagal de ré menor), quer quanto à cifragem do baixo (emprêgo de bemois por bequadros, para significar intervalos deminutos) se vê bem que em Vila Viçosa o haviam ensinado ainda, seguindo os processos da escola alentejana.

A primeira composição é o

Hino de S. Filipe Neri

É a 4 vozes (suprano, contralto, tenor e baixo) acompanhadas por duas rabecas, duas trompas e órgão (baixo cifrado).

É o n.º 3 da relação do *Catalogo* de Trigoso mas, como se vê, o acompanhamento instrumental é mais numeroso do que o que lá vem mencionado.

Escrito em estilo *concertato*, compõe-se dos seguintes trechos:

1.º — *Tempo justo e moderado* — *Pangamus Nerio debita cantica* — côro a 4 vozes com todo o instrumental.

2.º — Solo de suprano — *Hic ari subitis* (sem trompas). São 32 compassos onde abundam os gorjeios em que os *castrati* eram exímios. Segue-se: solo de tenor (*Oblatum patru*

munus) de 20 compassos que exigem técnica vocal, talvez mais adextrada do que a requerida pelo solo anterior.

Hoje não há cantores capazes de interpretarem obras como estas. Se alguém se abalança a tentá-lo, nada consegue, e obriga-nos a fazer ideia errada (e ridícula) destas cantilenas. Contudo, os testemunhos coevos dizem maravilhas de tal música, e não devemos admitir que se trate de caso de loucura colectiva. Essa música era maravilhosa, devido, sobretudo, à admirável execução que obtinha. Beckford, em carta datada de 3 de junho de 1787, ao referir-se à sagração do bispo do Algarve realizada dias antes no convento das Necessidades achou a música extremamente simples e pàtética (1).

Queremos crêr que o pàtético provinha do intono dos cantores castrados.

Parece, em verdade, que a voz destes mutilados tinha qualquer coisa de sobre-humano (2).

3.º) — *Allegrissimo* (sic) — É novo conjunto coral, cujas primeiras palavras são: *Nocte sub specibus*. Na parte de suprano, este trecho, está precedido inexplicavelmente pela palavra «fuga». Não o é (nem mesmo canónica), mas julgamos que, dado o tema se prestar, o autor estaria convencido de que a tinha feito... São 78 compassos com bastante interesse, sobretudo para o fim. De certa altura em diante, o baixo toma character cromático muito pouco vulgar nesta época. Por se nos afigurar deveras curiosa reproduzimos, em zinco-gravura, essa passagem.

4.º) — Final. Começa por pequeníssimo dueto de suprano e contralto (7 compassos — *grave*) — *Summa si triadi gloria*

(1) «*A Corte de D. Maria I*» — Lisboa, 1901 — pág. 11. Porque a solenidade teve lugar na igreja daquela casa dos oratorianos ¿quem sabe se alguma das músicas seria do Padre Antonio Pereira de Figueiredo?

(2) Cf. G. Monaldi — *Cantanti evirati celebri* — Roma, 1920 — *passim*.

a que se segue logo o *tutti* — *allegro* — *Quam cælum barathrum* em estilo *concertato* e remata por novo *allegro* (3 por 2), sobre o *Amen*, que é de relativo efeito. Cadência *plagal*.

Segue-se-lhe:

O quam suavis es Domine

Verso a solo de soprano com duas rabecas e órgão (baixo cifrado).

É o n.º 6 da relação.

Trata-se de uma ária *da capo* de enormes proporções, sem interêsse de maior e com muitos garganteados. Compõe-se de dois andamentos. O primeiro (*adagio affectuoso*), em quaternário, mi bemol maior, tem 127 compassos (!); o segundo — *Qui ut dulcedinem* — (*andante*) tem 30 compassos (3 por 8) em dó menor.

O texto da primeira parte é o da antífona *ad Magnificat* das primeiras vésperas na festa de *Corpus Christi*. Devia, pois, ser verso para ser cantado à missa ou à procissão dêsse dia.

Segue-se-lhe:

Attollite portas

Dueto de sopranos, com duas rabecas e órgão (baixo cifrado).

É o n.º 7 da relação.

O dueto é imenso e em forma *da capo*. Compõe-se de duas partes: a primeira (*andante gracioso*) — *Attollite portas principes vestras* — a segunda, que começa pelas palavras *Quis est iste Rex gloriæ*, é alcunhada de *fugatto*. Não o é, e não sabemos explicar a designação. De notável tem apenas a frase melódica que inicia a segunda parte (em mi menor) em que há um grupo de tercinas (ré sustenido, dó natural, si natural) que tem forte sabor oriental.

O texto da primeira parte é o do ofertório da missa da vigília do Natal ou de parte do gradual das festas de Nossa Senhora, quando no advento. O da segunda parte não sabemos donde seja. É curioso notar que o texto exacto é *Tollite portas*, mas porque a melodia fôsse anacrúsica o latinista consumado deu o braço ao compositor e... daí resultou o emprêgo do verbo *aufero* que, embora significando sensivelmente o mesmo, não deixa de pôr a liturgia pelas ruas da amargura...

Esta composição está datada: «Em Vizeu. Anno de 1759».

A ser exacto — e não podemos duvidar — somos obrigados a deduzir que o trecho teria sido composto em fins dêsse ano, pois que só poderia ser cantado no advento, ou na vigília do Natal, ou talvez na missa da meia-noite, embora, supomos, fora de propósito.

Sendo assim, parece que o Padre António Pereira de Figueiredo não teria ido ao Porto antes de voltar para as Necessidades, ou então — se foi — teria tornado a Vizeu antes de regressar a Alcântara. ¿Como seria?

Segue-se-lhe:

Victimæ Paschali

Dueto de supranos, com órgão (baixo cifrado).

É o n.º 8 da relação.

Andantino affectuoso. É a seqüência da Ressurreição mas com o texto incompleto. Composição mais singela que qualquer das anteriores, não é, contudo, isenta de beleza em suas linhas de simplicidade extreme.

Vem depois:

Tantum Ergo

A quatro vozes, com acompanhamento de duas rabecas e órgão (baixo cifrado).

É o n.^o 2 da relação.

É obra assás extensa e vagarosa — andamento: *grave* — e bem feita. Escrita em dó menor tem as claves armadas só com dois bemois (plagal de sol menor). Por isso, entre outras coisas, supomos ser esta composição a mais antiga das escritas com instrumentos, devendo datar dos primeiros tempos de Lisboa (1745?).

O que aprendera em Vila Viçosa emmaranhava-se e empecilhava o que ouvia aos discípulos de D. João Jorge, que passa por compositor de óptimo estilo palestriniano ⁽¹⁾ mas de quem conhecemos basto número de salmos de vésperas, dos mais cacarejados que temos visto.

O desejo de imitar a «nova arte» deve ter frutificado neste *Tantum Ergo*.

Temos a seguir:

Adjuva nos Deus

Verso a quatro vozes, com baixo cifrado.

É o n.^o 5 da relação.

Está escrito em estilo de fabordão, o bastante correcto e muito expressivo.

É o verso do responsório que se canta na bênção das cinzas no dia próprio.

Finalmente:

Cinco motetos

São todos escritos a quatro vozes. Nos dizeres do título, parece que teriam baixo cifrado, mas êste não está copiado, e em seu lugar há duas folhas de papel pentagramado por utilizar.

(1) Cf. Ernesto Vieira — *Dic. biog. de mus. port.* vol. I, págs. 558. Michel'Angelo Lambertini — *Portugal* — in-*Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire* — *Histoire de la Musique*, vol. IV, págs. 2421

Como na anterior composição, o baixo seria à reprodução da voz do mesmo nome e o facto de aparecer êste reforço instrumental significa apenas que as massas corais já não eram tão dexas e numerosas como nos tempos áureos do estilo *a-capella*. Os motetos são os seguintes:

O primeiro — *Plorans ploravit in nocte* — é o n.º 4 da relação.

O segundo — *Stabat Mater dolorosa* — é o 12.º.

O terceiro — *Eia Mater fons amoris* — não figura nela.

Supomos que seja continuação do anterior, já porque êle termina sôbre a dominante (esta razão é fragilíssima), já porque o texto é parte integrante do célebre *Planctus B. Mariæ Virginis*.

O quarto — *O Jesu mi dulcissime* — é o 13.º da relação.

O último — *Videbunt in quem transfixerunt* — também não é mencionado por Trigoso. Talvez por ser muito curto (22 compassos)...

Ignoramos para que serviam estes cinco motetos. Porque estão dispostos a seguir, numerados por ordem e ainda porque a melodia inicial de qualquer dêles toma foros de tema (é bastante semelhante em todos), supomos que tinham emprêgo conjunto na mesma função. Mas, ¿qual? Não sabemos. ¿Seriam para a procissão de Passos, e, nesse caso, o n.º 9 da relação de Trigoso seria duplicação dos 4.º, 12.º e 13.º? Pode ser mas... devemos dizer que nunca vimos motetos com tais textos para êsse fim.

Seja, porém, como for, é indubitável que estes motetos são muito bem feitos e têm grande beleza. Atestam como nenhuma outra obra do Padre António Pereira de Figueiredo que os princípios musicais que recebera, mergulhavam suas raízes na tradição alentejana.

¿Quem era o Padre Inocêncio de Sousa Mealha que foi seu professor?

Ignoramo-lo completamente. A única referência a seu nome de que temos notícia, é a feita no *Catálogo* de Trigoso de Aragão Morato.

É provável que fôsse jesuíta, visto que o ensino no «Colégio dos Reis» estava, desde o ano anterior ao da entrada de António Pereira de Figueiredo (1735), ao cuidado dos padres da Companhia. Se o era não deixou nome de vulto porque o Dr. Francisco Rodrigues⁽¹⁾ não o menciona.

Por então vivia ainda em Évora a tradição forte de Melgaz e era mestre de capela da Sé o Padre Inácio Celestino que fôra seu discípulo e sucessor.

Porque a influência da escola é transparente nos motetos a que nos estamos referindo, julgamos não errar se concluirmos que o Padre Mealha fôra iniciado na música em seu seio e, portanto, que teria sido discípulo ou ainda de Melgaz (falecido em 1700) ou, como Alexandre Delgado Janeiro, já do Padre Celestino.

De todos os motetos o mais interessante (embora o pior sob o ponto de vista técnico) é o quarto — *O Jesu mi dulcissime*. Transcrevemo-lo à parte para que se note bem como é curioso o efeito procurado sôbre as palavras — *suspirantis animæ*.

Este moteto não deve ser das primeiras composições do Padre António Pereira de Figueiredo.

Embora os primeiros compassos denunciem o mais puro estilo de João Lourenço Rebelo, nas passagens para que chamamos a atenção, sente-se a influência da escola napolitana — há qualquer coisa de soluçante naquelas frases.

Note-se também o facto de terminar em si bemol maior, estando notado só com um bemol na clave.

(1) *A Formação Intelectual do Jesuíta* — Pôrto, 1917.

* * *

Logo que a Reforma deixou de ser um perigo efectivo, vemos que as disposições do Concílio de Trento sôbre a música na Igreja vão cada vez mais caindo em olvido. Em princípios do século XVIII, entra de pensar-se que as festividades de igreja eram festas como quaisquer outras, quere dizer: momentos para dar largas à alegria dos fiéis e pretexto para estadear toda casta de homenagens espalhafatosas ao orago da capela, da paróquia, da irmandade, etc. Daí o consentimento da música instrumental (primeiro com moderação, depois sem freio), daí o consentimento dos vocalizos, etc.

Em tempos de El-Rei D. João V acabara-se com a raça dos vilancicos, mas... em seu lugar, instituïram-se as árias intermináveis, cheias de prodígios acrobáticos da voz e... as missas do galo com gaita de foles, bombo e castanholas que chegaram a nossos dias ⁽¹⁾.

Desta lenta transformação da música da igreja em música teatral escaparam apenas as solenidades de defuntos — luto para os homens — e da quaresma — luto para a Igreja.

A obra musical do Padre António Pereira de Figueiredo está portanto já perfeitamente enquadrada nestas características da música... para igreja.

L. D. V. M.

Algés — Maio de 1932.

(1) Eram célebres por estes requisitos a novena e festa que se realizavam na igreja do Menino Deus e que, supomos, só deixaram de efectuar-se depois de 1910.

APÊNDICE

Ernesto Vieira, em sua monografia *A Musica em Portugal* — compreendida nas *Notas sobre Portugal* (Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908), vol. II, pág. 273 — afirma que a música portuguesa começou de ser enxertada pela italiana em 1708, por ocasião do casamento de El-Rei D. João V com D. Maria Ana de Austria, a qual trouxera de Viena o gôsto pela ópera. Diz também, ignoramos com que fundamento, que «com a opera vieram cantores, instrumentistas, bailarinos, scenographos, compositores e até poetas». Estas afirmações de Vieira têm sido reeditadas várias vezes — as mais delas com certa tendência generalizadora — a última das quais, ao que supomos, na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, vol. III, pág. 272.

Em monografia, de título igual à de Vieira, escrita, por amor da Exposição Portuguesa em Sevilha, pelo prof. Luiz de Freitas Branco, êste ilustre musicólogo considera a data de 1708 como a da implantação definitiva do predomínio da ópera italiana em Portugal (pág. 15-16; vêr também *Elementos de Ciências Musicais*, vol. II, *História da Música*, pág. 73).

Não estamos de acôrdo. Em nossa opinião o predomínio não só da ópera, como até o da música italianas só se deu depois de 1720, após as audições das «cantatas pastorais» de Scarlati. Antes, a-partir das bodas joaninas, haviam sido cantadas, muito espaçadamente, várias *favole in musica*, mas não as consideramos óperas, nem vamos pôr as mãos no fogo porque fôssem italianas, a-pesar dos títulos de algumas.

Entre as que fôram cantadas por então, figuram a zarzuela *En poder de la Harmonia* (1713) e, em teatro improvisado nas casas do embaixador de França, abade de Mornay, uma *Acis e Galatea* cuja representação teve lugar a 2 de setembro de 1717 (cf. Michel Angelo Lambertini — *ob. cit.* pág. 2423).

Ignora-se em absoluto quem fôsse o autôr da partitura desta *Acis e Galatea*. Permita-se-nos que diligenciemos identificá-la.

Temos noticia de três composições de vulto com aquêlê nome: uma de Händel, outra de Lulli e a terceira de António Liteses.

A pastoral de Händel foi executada a primeira vez em Nápoles, com o nome de *Acis, Galatea e Polifemo*, por meados de 1710. A partitura, embora apreciada não agradou e, por isso, não deve ter saído das mãos de seu autor. Tanto assim que depois a transformou em oratória profana e a deu novamente (sob o título: *Acis e Galatea*), com profundas modificações, no castelo de Cannons (cerca de Londres), quando hóspede do duque de Chandons. Mais tarde (1732), ainda sofreu novas alterações por via da versão do poema para inglês (cf. Carlo Schmidl — *Dizionario universale dei musicisti*, s. v. *Händel*; Felix Clément & Pierre Larousse — *Dictionnaire lyrique ou Histoire des Opéras*, pag. 4: Sesto Fassini — *Il melodramma italiano a Londra nella prima metà del settecento*, pág. 90 e 91).

Não é, pois, de admitir que tenha sido esta.

A pastoral heróica, em 3 actos, de Lulli — uma de suas últimas obras — foi estreada no castelo d'Anet, em presença do delfim, a 6 de setembro de 1686 e teve grande aceitação visto que, até 1752, foi reposta oito vezes, (Felix Clément & Pierre Larousse — *ob. cit.* — pág. 5).

A circunstância do espectáculo ter tido lugar em casa do embaixador de França (homem que vivera na côrte de Luiz XIV e que devia ser da puridade do regente Filipe de Orléans) dá certa probabilidade à partitura do célebre florentino que fundou a chamada ópera francesa. É muito natural que de Mornay houvesse conhecido Lulli pessoalmente e que, nas recâmaras dos paços de França, se habituasse a admirar e estimar sua obra. É também de aceitar que êle desejasse torná-la conhecida e fazê-la apreciar por um Rei que começava de se manifestar magnânimo. Mas... entre desejar e realizar cava-se por vezes abismo intransponível. Em Lisboa, por então, a carência de elementos que tornassem realidade essa possível aspiração era total, e não é crível que a situação financeira do embaixador de Sua Majestade Cristianíssima lhe permitisse arcar com todo o dispêndio preciso para trazer até as márgens do Tejo tudo o necessário para o levar a cabo.

Nestas condições, resta-nos a zarzuela de Literes, composta sôbre texto de Cañizares, representada pela vez primeira no palácio real de Madrid em 1710 (cf. Rafael Mitjana — *ob. cit.* — pág. 2111) e que teve grande e merecido êxito que foi até a popularidade, sobretudo de uma ária sua (a de Galatea: *Si de rama en rama*) que tem sido reproduzida mais que uma vez e sempre apontada como obra de excepcional merecimento.

Dada a proximidade das duas côrtes, é natural que a fama da obra transpusesse fronteiras tanto mais que, por então, eram freqüentes vindas a Portugal de verdadeiras companhias ambulantes de comediantes castelhanas. Por isso antolha-se-nos, com grande verosimi-

lhança, que a partitura que tanto lustre deu à festa do embaixador de França, foi a da zarzuela de Literes: *Acis e Galatea*.

Outro factor ainda, em nosso vêr, reforça e dá consistência a esta conjectura.

Segundo Mitjana (*ob. cit.* — pág. 2113) Literes também compôs um *Oratório a San Vicente* que foi cantado em Lisboa — com texto espanhol — a 22 de janeiro de 1720. (Mitjana diz a 20 de janeiro. Sempre albergámos dúvidas sobre a autenticidade de tal data, pois não fazia sentido que uma obra alusiva ao santo padroeiro da capital houvesse sido cantada em dia de S. Sebastião. Recentemente, graças a informação de amigo prestimoso, vimos na Biblioteca Nacional dois exemplares do respectivo «libreto» (Res. 192¹² P e 208¹¹ P). O frontespício resa assim: *Oratorio que se cantó... en 22 de Enero: fiesta del glorioso S. Vicente... en la metropolitana cathedral del Oriente... compuzo la musica Dom Antonio Literes. Lisboa Occidental, en la Imprenta de Musica — Año 1720.* Corrija-se, pois, a data indicada pelo douto musicólogo espanhol.)

Porque tal *Oratorio* foi, que se saiba, apenas executado em Lisboa, é de supôr que houvesse sido encomendado expressamente ao autor da música. Sendo assim, também não será desrazoável admitir que a encomenda pressupõe conhecimento e apreço das qualidades do compositor e que êsse conhecimento teria sido travado dois anos antes: a quando da representação da *Acis e Galatea* nas casas do embaixador de França.

Talvez a célebre colecção de Manuel de Carvalhais pudesse resolver o assunto definitivamente, mas... está hoje em Itália, porque não houve algumas dezenas de contos que evitassem a saída do país do maior e mais completo repositório de dados seguros para história da música profana em Portugal no século XVIII.

SEPARATA EXTRAÍDA DOS FASCÍCULOS VII, VIII E IX DO VOL. I
DOS ESTUDOS PORTUGUESES DO INTEGRALISMO LUSITANO,
COMPOSTA E IMPRESSA NAS OFICINAS GRÁFICAS DA
TIPOGRAFIA INGLESA, LTD., RUA EUGÉNIO DOS
SANTOS, 118, DESTA CIDADE DE LISBOA.
FEZ-SE DESTA SEPARATA UMA TIRAGEM
DE 137 EXEMPLARES, SENDO 12 EM
PAPEL L 2, NUMERADOS DE 1 A 12
E RUBRICADOS PELO AUTOR
E 125 EM PAPEL AVER-
GOADO DE TRINTA E
UM QUILOS E NU-
MERADOS DE
13 A 137.

n.º 118.

