

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por UAPCQ Biblioteca Universitaria, 2024

MÁRIO DE SAMPAYO RIBEIRO

Achegas para a História da Música em Portugal

III

A MÚSICA EM PORTUGAL  
NOS SÉCULOS XVIII E XIX

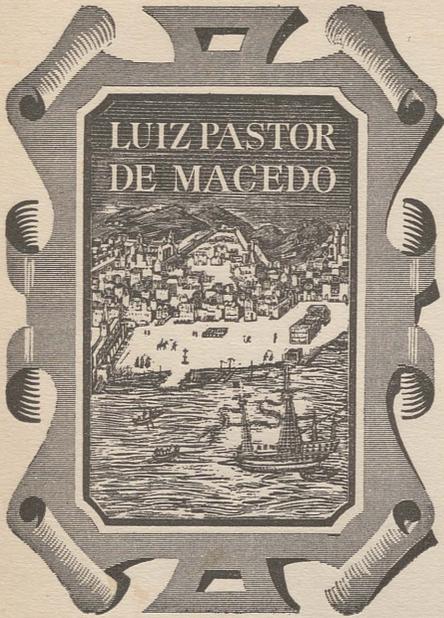
(BOSQUEJO DE HISTÓRIA CRÍTICA)



Comp. e Imp.:—Tip. INÁCIO PEREIRA ROSA—Rua do Telhal, 27

LISBOA

1 9 3 8



a Luis Pastor e Macedo

para preencher a "Lamentavel" lacuna  
da sua "Sampayana"

tem a parte de ref

RECALVH. 29/VIII.

A MÚSICA EM PORTUGAL  
NOS SÉCULOS XVIII E XIX



BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA  
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA  
N.º Documento 284033



## DO AUTOR

### **Achegas para a História da Música em Portugal:**

- I — *A obra musical do Padre António Pereira de Figueiredo* — Lisboa, 1932.
- II — *Damião de Goes na Livraria Real de Música* — Lisboa, 1935.
- III — *A Música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*—(Bosquejo de história crítica) — Lisboa, 1936.

**No centenário da morte de Marcos Portugal** — Coimbra, 1933.

**Carlos de Seixas nas «Figuras Históricas de Portugal»** — Lisboa, 1933.

**Luisa Todi** (Conferência) — Lisboa, 1934—(*fora do mercado*).—Separata dos *Anais das Bibliotecas, Arquivo e Museu Municipais de Lisboa*.

**Do justo valor da canção popular** (Conferência) — Lisboa, 1935 — (*fora do mercado*). — Separata do *Boletim da Faculdade de Letras*.

**Do «Sítio de Nossa Senhora» ao actual Largo da Ajuda** (Conferência) — Lisboa, 1936 — (*fora do mercado*). — Separata dos *Anais das Bibliotecas, Arquivo e Museu Municipais de Lisboa*.

**MARIO DE SAMPAYO RIBEIRO**

Abegas para a História da Música em Portugal

III

**A MÚSICA EM PORTUGAL**  
**NOS SÉCULOS XVIII E XIX**

(BOSQUEJO DE HISTÓRIA CRÍTICA)

=====  
**L I S B O A**  
**1 9 3 6**

Separata da revista

**HISTÓRIA**

Série a)

*Nas tardes de 13 e 15 de Agosto último, respectivamente, fiz, no claustro do Museu de Castro Guimarães, em Cascais, duas conferências subordinadas aos títulos — A Música em Portugal no século XVIII e A Música em Portugal no século XIX.*

*Essas conferências estavam compreendidas no programa do Curso de Férias levado a efeito pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e foram feitas a convite de seu ilustre director — o sr. Prof. Doutor João da Silva Correia.*

*Cheio de occupações de tôda casta e tendo sido convidado com relativa pouca antecedência, vi-me obrigado a produzir trabalho um tudo nada atabalhoadamente.*

*Entendi, entendo e quero crer que hei-de entender sempre, que em cursos da iniciativa de organismos universitários — mesmo que sejam de férias — as conferências (mais que as lições) devem fugir de repisar apenas o que está dito e redito e, por isso, que cabe aos conferentes, tanto quanto possível, apresentar idéias ou pontos de vista novos, desde que tenham fundamento sério e não sejam apenas fogo de artifício ou filhos de exhibicionismo doentio.*

*Coerente com êste modo de pensar, gizei as minhas conferências nesse sentido e diligencieei mostrar os porquês do incremento, do florescimento e da decadência que a prática da Música teve entre nós naqueles dois séculos.*

*Para isso tive que abordar assuntos estranhos à Arte dos Sons mas que estão com a sua prática tão intimamente ligados como o fruto com a planta ou a sombra com a luz.*

*Tive, pois, que apreciar os actos de certas personagens que pertencem à História política e fi-lo, como é óbvio, segundo o meu critério, estigmatizando aquelas cuja acção foi nociva, enaltecendo as que agiram prestimosamente.*

*Até hoje, tôda a gente, a propósito e a despropósito de tudo, tem podião embrechar qualquer tirada tresandando a ideologias sêdiças, quando não filha de aberrativa calcâneologia, por assim dizer.*

*Ninguém tem estranhado que F., na cerimónia da inauguração dum chafariz, vá filosofar acerca das tiranias do «regime feudal» e panegirizar a Liberdade e quejandos mitos.*

*Foi lícito a Teófilo Braga e a outros que tais propagandearam as coisas mais inconsistentes através de trabalhos alcuñados de históricos ou de críticos, e ninguém julgou o caso digno de censura.*

*O patriarca da critica de arte em Portugal sempre entre-meou de garrochadas os seus escritos e celebrou-se á-pesar de tódas as enormidades que lançou no papel, ou talvez por causa delas.*

*Há cinqüenta e dois anos que o sr. Joaquim de Vasconcelos no seu famoso «Estudo crítico» Luiza Todí, parcela da célebre Archeologia Artistica, que só foi arqueológica nos sss empregados na composição tipográfica, escreveu frases como a seguinte (págs. 145 e 146 da 1.ª edição) em que as inexactões são quase tantas quantas as palavras :*

*«O periodo de D. Maria I, com o seu fanatismo e a hypocrisia, sua filha legitima, deu com a lei que prohibia a entrada das mulheres no palco ou em funcções publicas, o ultimo golpe; em lugar das artistas figuravam os castrati, fructo bem mais indiguo da mesma hypocrisia; os homens barbados, e mascarados mais ou menos habilmente em mulheres, transformavam o palco em praça de clowns, e serviam tanto mais de alvo á gargalhada e gaudio popular, que já rareavam extremamente os grandes castrati, e por isso as iminentes qualidades artisticas que faziam esquecer o ridiculo disfarce.»*

*A obsessão do sr. Vasconcelos por «essa pobre louca que se divertia em exercicios do mais subtil beaterio» (Os Musicos Portuguezes, 1.º vol., pág. 165) fêz delirar de gôso os caixeirolas e valeu-lhe o aplauso universal.*

*Hoje acha-se naturalíssimo que o sr. X. (ateu confesso - inimigo figadal de tudo o que possa fazer lembrar Deus) vocie fere contra os padres por causa duma praga de gafanhotos que ameaça cair sôbre as culturas, deprima e calunie as irmãs de caridade por via da frequência dos desastres de automóvel ou de qualquer cataclismo sucedido nos antípodas.*

*A ninguém se censura o jogar forte zargunchada contra os jesuítas e contra a Inquisição «que mantiveram Portugal durante séculos na mais negra das ignorâncias» a-propósito da*

*reclamação duma aldeia situada lá para os quintos, onde ainda não há instalação telefónica, ou por amor duma epidemia de febre tifoide grassante algures.*

*Pois comigo não se deu outro tanto e não fiz uma só observação despropositada.*

*Porque sou nacionalista e porque tive a coragem de me manifestar como tal, caíram o Carmo e a Trindade e fui acusado pela grande imprensa de ter feito «política».*

*Cometi, pelos vistos, um sacrilégio bulindo em certos feitiços.*

*Irritei alguns dos ouvintes, aqueles para quem a nossa História é apenas a série de patacoadas, escritas sobre o joelho, que por aí corre impressa.*

*Incorri nas iras de outros e suscitei a sua indignação.*

*¿Porquê?*

*Apenas por isto: ¡porque dei a entender a Verdade!*

\*

\* \* \*

*Não fazia tenção de dar êste trabalho à estampa.*

*Mas, em vista do que sucedeu julgo-me obrigado a fazê-lo.*

*O que vai ler-se é, essencialmente, o que lá disse. Só aqui e além retoquei um ou outro pormenor, ou desenvolvi um pouco mais a minha idéia, apenas para a tornar mais explícita.*

*Entendi também que devia juntar às conferências algumas notas. Muitas constituem verdadeiras «Acheegas para a História da Música em Portugal». As restantes fundamentam ou esclarecem o texto.*

*L. D. V. M.*

*Algés — Outubro de 1935.*

MÁRIO DE SAMPAYO RIBEIRO

## I

Quemquer que se debruce do ameiado adarve de não importa qual castelo roqueiro, que atinja o adro duma capelinha alcandorada no cimo de alto monte ou que assome a qualquer miradoiro, vê, por fôrça, desenrolar-se na sua frente, horizonte mais ou menos vasto e disfruta de panorama mais ou menos grandioso e belo.

Seja quem fôr que, nessas circunstâncias, tenha, depois, a pretensão de descrever a outrem por miudo tudo o que enxergou lá de cima, não alcançará fazê-lo, porque não lhe terá sido possível fixar tôdas as particularidades e atentar em todos os pormenores contidos na paisagem observada. Terá que limitar-se a focar um que outro aspecto ou que contentar-se de dar alguns apontamentos àcerca da variedade e da opulência do ponto de vista gosado.

Talqualmente sucede a quem, como eu, haja de fazer uma conferência sôbre o imenso e variado panorama oferecido pelo cultivo da música em Portugal no século de setecentos—panorama que não se fixa no espaço, mas no tempo.

Não é possível dar idéia do conjunto. Não é praticável fazer realçar todos os pormenores.

Um caminho só há a seguir, portanto: dar conta de apontamentos concernentes a algumas de suas características, ao

incremento da sua prática, às protecções que lhe dispensaram e aos méritos de seus cultores.

Por isso, o título que melhor quadra à palestra que venho fazer-vos é êste — *Alguns aspectos da música em Portugal no século XVIII à luz da crítica* — e não o que foi anunciado.

Resta-me pedir-vos paciência e resignação e avisar-vos de que não deveis julgar ousadas algumas afirmações que ides ouvir e que vêm a talhe de foice por estarem intimamente ligadas com o objecto do meu trabalho.

É possível, se não provável, que, pelo menos para alguns de vós, elas constituam novidade e que até se vos antolhem sacrilegas, se vistas através do prisma dos preconceitos, ou revolucionárias, se recebidas desapaixonadamente.

Uma coisa vos garanto à fé de quem sou: é que elas traduzem apenas a Verdade. E pena tenho de não poder, neste momento, fazer a sua demonstração absoluta. Outra ocasião será.

Isto posto, vamos ao que importa.

\*  
\*      \*

Na noite de 10 para 11 de Março do último ano do século XVII morreu em Évora o Padre-mestre Diogo Dias Melgás <sup>1</sup>— o último dos grandes contrapontistas portugueses do estilo *a-capella*, na ordem cronológica, mas que deve ser o primeiro de todos quanto ao valor intrínseco das suas obras.

A amargurada existência dêste músico admirável findou confrangendoramente nas trevas da cegueira e com tais extremos de miséria que um seu irmão teve de pedir 4.000 réis emprestados para lhe fazer o entêrro.

Êste nome de Melgás deve trazer-vos à lembrança a famosa «escola alentejana», cujo último grande ornamento êle teria sido, pois tôda a gente fala dela e quase não há livro da especialidade em que não se lhe faça referência.

A «escola alentejana» (entenda-se: escola-processo) teria

tido dois centros de prática intensiva a que se tem chamado as escolas de Évora e de Vila Viçosa (entenda-se: escolas-aulas).

Pois em boa verdade essa escola de que toda a gente fala de papo e com que se enche a boca, apregoando-a aos quatro ventos, não passa de mera tabuleta; bem feitas as contas, nunca existiu.

A enunciação de tal escola e a sua definição devem ter sido deduzidas do grande número de compositores notáveis oriundos do Alentejo, ou lá estabelecidos, e da notícia certa do grande desenvolvimento que a prática da Música por lá teve durante dois séculos consecutivos—desde, pelo menos, o segundo quartel do século XVI.

Em meu entender, porém, as características das escolas de arte, sejam quais forem, não são susceptíveis de verificarse, nem podem deduzir-se, nem ser reconhecidas, em face das certidões de idade dos artistas, nem das localidades que elles habitaram, nem, tão pouco, das poesias laudatórias de seus méritos porque estas; as mais das vezes, foram filhas ou da amizade do verzejador ou da propina esportulada pelo lisongeado...

O que deve servir de base para que possa proclamar-se a existência de tal escola-processo é isto unicamente—a prova documental, ou seja: as obras que nos foram legadas por tais e tais compositores filiados, ou filiáveis nela.

Todavia, não devemos contentar-nos de olhar para elas e tomar nota dos seus títulos.

É preciso mais.

Há que vê-las, isto é (no caso musical): pô-las em partitura, examiná-las, confrontá-las entre si e depois, em face dêsse estudo comparativo e em face da proveniência didáctica dos compositores, deduzir, raciocinar, ajuizar, e, se fôr possível, concluir.

Ora, seja quem fôr que tal faça, há-de forçosamente concluir pela não existência da tão decantada escola-processo alentejana e pela verificação incontrovertível da existência

de duas escolas de música no Alentejo, isto é: de dois processos diferentes, cada qual cultivado em seu sítio.

Évora e Vila Viçosa não foram apenas sédes de duas aulas em que as regras da compostura (como se dizia) eram leccionadas. Foram mais que isso. Foram dois centros, cada qual ao serviço de idéias diferentes, que se degladiaram, que emularam e que, como tudo neste mundo, floresceram, decaíram e morreram.

Temos, pois, que houve uma escola-processo em Évora e outra em Vila Viçosa, ambas durante o predomínio do chamado estilo *a-capella*.

A primeira teve sua séde na vetusta catedral da pátria de Garcia de Resende e deveu-se à régia munificência del-Rei D. João III, que colocou à sua testa um músico insigne — o Padre Cosme Delgado.

Era seu processo o contraponto puro e deve ter sido tributária inicialmente da escola de Sevilha onde pontificaram o grande Morales e o não menor Francisco Guerrero.

A sua escrita era polifónica na verdadeira acepção do termo, isto é: era horizontal. As vozes eram interdependentes, mas autónomas. Iam sempre desencontradas (e a letra também) e só se juntavam no final. Cada voz tinha tonalidade própria, isto é: cantava em seu modo — autêntico ou plagal. O conjunto era, pois, polimodal, o que é como quem diz: politonal, embora o significado do termo se deva entender apenas em relação aos tons eclesiásticos ou litúrgicos.

É claro que o processo evolucionou e não só acompanhou os grandes progressos feitos por tóda a parte (por exemplo: a progressiva libertação das tonalidades eclesiásticas e concorrente implantação de cromatismos) como até contribuiu para êle. No fundo, porém, ficou sempre o mesmo.

Os principais compositores desta escola foram, além do fundador:

a) — o Padre **Manuel Mendes**, que teve grande e merecida fama como compositor e a sorte de ser mestre de gran-

des discípulos. No dizer do Padre Tomé Álvares foi «mestre de tôda a bôa música dêste Reino»;

b) — o Padre **Duarte Lobo**, que tem sido modernamente alcunhado de «o maior compositor português» com injustiça, talvez pelo facto de algumas das suas obras terem sido impressas em Antuérpia. Isso apenas pode demonstrar que êle foi de todos os nossos mestres de então o único que teve meios que permitissem tamanho luxo. Duarte Lobo foi, sim o mais profundo na teoria. Atestam-o a célebre gravura da «Arte da Música» de seu atento discípulo, Padre António Fernandes, e os versos de Faria e Sousa na *Fuente de Aganipe* :

«el Lobo, en la theorica lustroso,  
deste estudio que tanto oido engaña.

.....  
.....

la opulencia cantava quanto supo  
no en fabula, enseñar, el docto Lobo.

c) — Frei **Manuel Cardoso**, o que teve mais facilidade de escrita, mas o menos português de todos — a sua música é rígida e pouco expressiva;

d) — o Padre **Manuel Rebêlo**, cujo nome completo era talvez Manuel Soares Rebêlo <sup>2</sup>;

e) — o Padre **Filipe de Magalhães**, o que mais fama teve depois de Manuel Mendes e cujas composições são efectivamente muito superiores em beleza e valor intrínseco às de Duarte Lobo <sup>3</sup>;

f) — o Padre-mestre **Diogo Dias Melgás** que foi o mais artista de quantos músicos Portugal tem tido. Deve ter rasgado muita obra, pois que não há uma que tivesse chegado a nossos dias que não seja maravilhosa — intrínseca ou extrínsecamente — e não é crível que só tivesse produzido obras nessas condições. As suas ousadias cromáticas ninguém as igualou até hoje na nossa terra e dentro do seu processo de escrita.

A segunda — a de Vila Viçosa — só surgiu cêrca de um

século mais tarde e, muito plausivelmente, mercê da acção de Roberto Torgh (ou Tornar), inglês, que veio para aquela vila alentejana contratado para mestre da capela ducal e professor de música do duque de Barcelos, mais tarde de Bragança e, por fim, Rei de Portugal com o nome de D. João IV.

O processo desta escola era estruturalmente harmónico, portanto com base tonal. A escrita era caracterizadamente homófona (designação generalizada, mas imprópria), isto é: vertical. A cada sílaba correspondia em regra um acorde. Numa palavra era já o baixo de acompanhamento, o estilo a que ainda há poucos anos se chamava erradamente de fabordão.

É de ver que o processo aqui seguido era diametralmente oposto ao adoptado em Évora. E para em tudo se diferenciar até as tonalidades nem sempre são as eclesiásticas.

Foi, como é óbvio, a capela ducal de Vila Viçosa que teve a prioridade da introdução dêste processo em Portugal.

... E se D. João não tem ido a Rei talvez não se tivesse generalizado no país, porque êste processo — embora filho dos progressos da arte musical — teve inimigos encarniçados que dificultaram durante alguns anos o seu império.

Vila Viçosa rivalizou com Évora e acabou por eclipsá-la <sup>4</sup>.

Na vila calipolense alguns novos, capitaneados por João Soares Rebêlo, levantavam o pendão da revolta contra a rotina.

Mas em Évora o extraordinário merecimento dos mestres e as gloriosas tradições sustentavam galhardamente a antiga maneira que reputavam superior pela imaginação e pela destreza que requeria.

Em Espanha e em Itália também a «música antiga» tinha campeões denodados.

Foi sobretudo contra estes <sup>5</sup> e em defesa da «música moderna» que el-Rei escreveu o seu famoso opúsculo — protótipo de mistificação literária — e não para responder à velha carta do bispo Cirilo Franco. A missiva episcopal foi meio pretextado e não fim propositado.

Os mais notáveis mestres desta escola foram, além do «Restaurador»:

- a) — o famigerado e já referido **João Soares Rebêlo** <sup>6</sup>;  
 b) — o Padre-mestre **Francisco Martins**, cujos admiráveis responsórios da Semana Santa — embora muito adulterados — tive a fortuna de examinar em Elvas, recentemente <sup>7</sup>;  
 c) — e o Padre **Pedro Vaz Rêgo**, por cujo intermédio esta escola eclipsou definitivamente a outra <sup>8</sup>.

Vaz Rêgo foi o sucessor de Melgás.

Êste, porém, tinha assimilado e compreendido as belezas da nova escola. E como era artista de raça não a usou como *fim* da sua actuação de compositor, mas empregou-a como *meio*. Daqui resultou um estilo próprio e inconfundível que individua a obra dêste mestre da de todos os outros (portugueses) ao primeiro relance. Êsse estilo particulariza-se pelo amálgama de ambos processos (eborense e calipolense) atingindo, por vezes, beleza que fascina e poder de expressão insuperável.

A sua portentosa *Salve Regina* prova-o à saciedade.

\*  
\*   \*  
\*

Os primeiros anos do século XVIII foram também os últimos do reinado do Sr. D. Pedro II, reinado em que se fizeram esforços tenazes e profícuos para pôr a casa em ordem e no qual teve efectivamente lugar a Restauração de Portugal.

Mas... os recursos eram parcos e não davam para luxos.

Combatia-se a suntuosidade por todos meios. A pragmática era cada vez mais apertada e a seu cumprimento se não furtava o próprio monarca.

Ora a Música é uma arte muito cara. É mesmo a mais cara de tôdas as artes, porque a realização das suas grandes obras depende da colaboração de muitas pessoas.

Se o cultivo e a prosperidade de qualquer das belas-artes estão ligados ao desafogo da vida social, os da Música são função da riqueza.

É verdade que naqueles tempos os conjuntos eram pouco

menos que insignificantes em relação aos de hoje mas, mesmo assim, custavam dinheiro.

Ora êste não só não abundava como até mal chegava para a manutenção e restauração da república (como então, e com tanta propriedade, se dizia), abalada e arruinada por vinte e tantos anos de guerra e de perturbações de toda casta na metrópole e no império.

-- Por isso a Música, à mingua de protecção decidida, vegetava agarrada às velhas fórmulas e alimentada pelo real talento e pelo muito saber dos poucos mestres de capela das Catedrais do Reino.

Mesmo assim, a pouca que existe, embora antiquada bons cinquenta anos nos processos, é admirável sob o ponto de vista técnico e estuante de saudosismo, que é como quem diz: de portuguesismo. Traduz toda a grandeza da nossa alma e todo o espírito de sacrificio da nossa raça. Evidencia luminosamente que então havia um sentimento nacional pujante.

Na corte, campeava o teatro espanhol, com suas *tonadillas* e incipientes *zarzuelas*, porque se amoldava mais perfeitamente à nossa maneira de ser do que qualquer outro. Daí o malogro de uma ou outra tentativa de ópera italiana.

E o gosto daquela música contaminava a dos vilancicos que se cantavam nas grandes festas de igreja, em especial a matinas — fôsse um por nocturno (ou grupo de tres responsórios precedidos de salmódia), fôsse um para qual dos nove responsórios do officio.

O exame dêste género de composições (que constituem a modalidade peninsular dos madrigais) seria em extremo interessante, mas levaria tempo infindo.

Não é crível; porém, que no Paço Real se não fizesse música.

El-Rei, conquanto filho dum dos maiores filarmónicos que Portugal tem tido, parece, contudo, que não nutria especial inclinação pelas formas elevadas da Arte e só se comprazia nas suas manifestações de baixa estética.

Mas qualquer das Rainhas, que foram suas esposas, não deve ter enfermado do mesmo mal.

Dona Maria Francisca Isabel de Sabóia frequentara a côrte de Luis XIV — ouvira, por conseguinte, os bailados de Lullí e as pastorais de Cambert.

Dona Maria Sofia Isabel de Neuburgo, veio de Baviera, côrte em que o gôsto musical era apurado.

É pois crível que, quer uma quer outra, tenham tido hábitos musicais (sobretudo a segunda que, assim, os teria transmitido a seus régios filhos que foram todos doidos por música) tanto mais que havia um conjunto permanente de músicos da real câmara cujos mestres foram Fr. Filipe da Madre de Deus, até 1668, e Marques Lésbio, depois dêsse ano.

\*  
\*   \*   \*

D. Pedro II faleceu, a 9 de Dezembro de 1706, no paço de Alcântara e por sua morte subiu ao trono o maior homem que Portugal teve no século XVIII e que tem sido, também, o mais caluniado de todos.

D. João V não foi o Rei beato, devasso, freirático e corrupto que nos tem sido pintado com côres mais ou menos suggestivas.

D. João V não foi o monarca esbanjador, perdulário e obstinadamente megalómano que se tem querido fazer crer.

D. João V não foi o macaqueador servil de Luis XIV que a lenda — gerada no século passado e nos escritos de pessoas ilustres sem dúvida, mas cuja mentalidade fôra formada a-dentro de apertada rede de preconceitos e cujo raciocínio, por conseguinte, estava por êles escravizado — quere que tenha sido.

Não.

D. João V foi um grande Rei; foi o soberano admirável que soube aproveitar a idade de oiro da maneira mais útil

para o país — pensando principalmente no futuro, sempre com os olhos nele postos.

A sua obra, como a de todos os grandes homens, não foi feita com a mesquinha preocupação de obter efeitos imediatos, mas sim com a certeza, da sua mediação.

É certo que D. João V teve defeitos como homem, mas defeitos que eram comuns na sua época (tanto assim que tôda a gente dêles enfermava e não porque el-Rei influísse nisso), defeitos que tinham plena justificação nos costumes sociais do tempo em tôda a Europa.

Confesso que não sei qual é a razão porque êsses defeitos não-de ser desculpáveis para todos e só dignos de censura para o monarca — que era, e sabia ser, Rei e não tinha que ser Santo — tanto mais que êles só affectavam a sua pessoa e nunca a sua dignidade.

D. João V foi também diplomata exímio e à sua acção pessoal, sábia e devotada, se deveu o prestígio interno e externo que o país disfrutou em seus dias, prestígio que não voltou a ser igualado, quanto mais excedido.

Dezenas de depoimentos contemporâneos, e insuspeitos, são contextes e unânimes em enaltecerem as suas qualidades peregrinas.

Os frutos dos seus pretendidos esbanjamentos e dissipações são, no fim de contas, a maior parte do nosso escasso património artístico e a mais valiosa.

Os produtos da sua apregoada pecha megalómana constituem, bem vistas as coisas, grande parcela — e não somenos — do nosso tão pobre património monumental.

Pondo de lado o que nos vem de antes do termo da centúria quinhentista e com muito raras excepções, todos os nossos tesouros monumentais, bibliográficos e artísticos são-lhe devidos, como unicamente a êle se deveu o florescimento das artes no seu século, florescimento que tornou possíveis as raras manifestações artísticas do reinado seguinte e a cuja custa se têm entretecido louvores ditirâmbicos e esculpido grupos simbólicos em honra... do marquês de Pombal!...

Se hoje se pode ouvir em Portugal um dos melhores carrihões do mundo é porque o Magnânimo o comprou.

Se podemos gabar-nos de possuir a mais notável colecção de arte religiosa italiana do século XVIII existente à face da terra — o museu de S. Roque — a êle o devemos.

Se temos as maravilhas de Mafra — que Herculano não logrou compreender — se temos o assombroso aqueduto de Campolide, se temos a Madre de Deus e o Louriçal e o côro do Lorvão e a capela-mór da Sé de Évora e a biblioteca da Universidade e, sobretudo, se temos um estilo architectónico absolutamente português — a êle e só a êle o devemos.

El-Rei D. João V não foi, por conseguinte, perdulário.

Gastou muito dinheiro, sim, mas não esbanjou, porque tudo o que se dispendeu foi regateado<sup>9</sup> e ficou traduzido em valores que legou à posteridade.

Gastou muito dinheiro mas com a maior economia, porque tirou dêle todo o proveito humanamente possível e não para si, pessoalmente, mas para a república, no verdadeiro sentido do termo.

Mafra não foi capricho de beatice inferior ou de devoção piegas. Foi antes a obra dum espírito clarividente como poucos, superior e formosíssimo, que soube aproveitar o cumprimento da promessa como meio de atingir fim mais alto — a criação duma escola de Artes, verdadeiro alfôbre de artistas, donde saíam architectos como Eugénio dos Santos e esculptores como Machado de Castro.

A acção do maior dos modernos Mecenas das Artes e das Letras que Portugal teve também se fez sentir na Música.

Havia dinheiro: podia haver boa Música e era preciso que a houvesse.

Por seu casamento com uma archi-duquesa de Áustria, filha do imperador Leopoldo I, deve ter tido noticia certa do desenvolvimento da Arte dos sons por êsse mundo de Cristo e avaliado bem fundadamente o atrazo em que estávamos.

E dêsse conhecimento deve ter nascido — não por vã ostentação, mas para servir a Nação, dotando-a dos meios ade-

quados — o seu desejo de ressurgimento musical, ou melhor: o seu plano de ressurgimento musical.

E a sua larga visão das coisas, posta ao serviço da empresa, tudo resolveu.

Fez contratar músicos em Roma — um dos grandes centros musicais da Itália do tempo, tão importante como Nápoles, Veneza ou Florença.

Á testa deles veio nem mais nem menos que Domingos Scarlatti, o portentoso filho do celeberrimo Alexandre Scarlatti, o músico, depois de Palestrina, que maior influência exerceu em todos os tempos, glória da música latina e que — talvez só pelo facto de não ter nascido alemão — nunca foi proclamado como um dos patriarcas da Música.

Domingos Scarlatti era, com justiça, reputado o melhor dos cravistas do seu tempo e deixou o cargo de mestre de Capela de S. Pedro do Vaticano, por idêntico lugar na Capela Real de Lisboa, tendo feito, no entretanto, curta viagem a Londres.

Como se vê, D. João V não mandou vir um músico qualquer que pelo facto de ser estrangeiro passaria logo — como costuma suceder — a ter créditos e foros e a ser aureolado por prestígio que os indígenas só muito raras vezes conseguem igualar. Não. Foi buscar um dos mais célebres e mais moços (e em pleno fastígio da glória) que havia nos povos latinos.

Não se foi honrar um sujeito qualquer confiando-lhe o primeiro cargo musical do Reino, só pelo facto de vir lá de fora e ignorando-se por completo se seria capaz de dar conta do recado.

Fez-se exactamente o contrário: Honrou-se e prestigiou-se o primeiro cargo musical do Reino confiando-o a pessoa que dava tôdas as garantias de o bem servir e que se sabia ter ascendido ao lugar de mestre de Capela de S. Pedro de Roma apenas pelo seu extraordinário merecimento e nada mais.

Mas, não se ficou por aqui.

Reformou-se o velho Colégio dos Reis, de Vila Viçosa, e instituíram-se duas novas escolas de Música — a de Santa Ca-

tarina de Ribamar (para canto-chão e canto capucho) e o Seminário da Patriarcal.

O Magnânimo não tinha só em mira que pudesse tocar-se ou cantar-se bem; não buscava apenas garantir ganha-pão a umas quantas pessoas.

A sua pretensão ia mais longe.

Almejava criar e desenvolver o gôsto pela Arte dos Sons e estabelecer uma corrente artistica, se não uma arte bem portuguesa.

Por isso, antes de mandar vir Scarlatti, fez despachar para Roma três rapazes portuguezes — e não dois como sempre se tem dito — para lá se «fazerem», naquele grande ambiente de música religiosa, que também era importantissimo no campo profano, graças à benemerente acção desenvolvida pelo famoso Cardial Ottoboni.

A sua ida não deve ter sido feita à tôa, antes deve ter sido filha de fortes propensões ou claras tendências manifestadas pelos pensionistas.

Um, **António Teixeira**, era uma criança de dez anos quando abalou, em 1717.

Deve ter ido a matricular-se num dos conservatórios-seminários que então abundavam por Itália.

Os outros dois não se sabe ao certo quando foram, mas não devem ter tardado, se é que não partiram ao mesmo tempo.

Desconfio, porém, baseado em indícios seguros, que já não seriam leigos na Arte quando embarcaram.

Sendo assim, um teria ido a iniciar-se e os outros a aperfeiçoar-se.

Com efeito, **João Rodrigues Esteves** já mandava de Roma, em 1719, cinco composições a quatro vozes, tôdas muito notáveis. São outros tantos motetos (em estilo *a-capella*) para festas de Nossa Senhora — *Nativitas gloriosæ Virginis Mariæ*, *Alma Redemptoris Mater*, *Salve Regina*, *Ave Regina Cælorum* e *Regina cæli latere* — que revelam perfeito domínio da Arte.

Ora não é possível que em dois anos (dando de barato

que êle teria ido quando Teixeira) se pusesse capaz de assim escrever, se não tivesse levado grande bagagem de conhecimentos consigo.

Em 1722 ainda estava em Roma, pois na Sé de Lisboa existe a partitura autógrafa de um *Hino de S. José* de sua autoria, que está datada dêsse ano e da capital dos Estados Pontificios. Já estava, porém, de regresso em 1726.

Do estilo das suas obras é lícito inferir que tenha sido discípulo do famigerado Octavio Pittoni, pois nela predomina o estilo coral e aquele mestre era o mais notável nesse género dos que havia em Roma então.

João Rodrigues Esteves foi contrapontista consumado. Conheço um seu *Miserere* a três coros reais — isto é: a doze vozes — composto em 1737, que é simplesmente admirável.

As suas obras para dois coros (a oito vozes), com e sem órgão, são numerosas e para que se avalie bem a sua dextreza basta dizer que tenho cópia duma sua extensa composição — a seqüência da festa do Corpo de Deus, *Lauda Sion Salvatorem*<sup>10</sup> — cujo autógrafo tem esta nota à margem: *copiado* (isto é: reprodução) *de um original feito em 24 horas!* Está datado de 1726 — o provável ano da volta à pátria — e é obra tão notável pela técnica como pela beleza. Embora a arte contrapontística pela multiplicidade de combinações que proporciona contenha em si possibilidades que permitem maior facilidade de escrita, tem que reconhecer-se que vinte e quatro horas é pouco tempo para trabalhar a dois coros a belíssima poesia de Santo Tomás de Aquino (que compreende nove sextilhas, duas oitavas e duas quintilhas) e ainda tratar desenvolvidamente em estilo fugato as duas palavras finais *Amen* e *Alleluia* — cada qual de per si.

É possível que Esteves tivesse recebido lições de Alexandre Scarlatti, mas foi, com certeza, seu grande admirador por êste facto: numa das suas partituras está copiada uma curta ária duma pastoral do mestre dos mestres do seu tempo.

**Francisco António de Almeida** também não deve ter saído de Lisboa sem estar iniciado nos segredos da arte de

compor, embora a minha suspeita não tenha fundamento incontestável.

É que em 1722, na segunda domingo da Quaresma, cantou-se em Roma, na igreja de S. Jerónimo da Caridade, a sua oratória *Il pentimento di Davide* (O arrependimento de David).

No «Aviso ao leitor» que precede o respectivo *libretto* — de autoria do poeta romano André Trabucco — recomenda-se que se não deixe de admirar o pujante talento do moço compositor, tanto mais digno de espanto quanto era certo o êle ser ainda hóspede na língua e aprender há pouco tempo.

Não é crível que, por mais dotado que Almeida fôsse, tivesse começado por compôr uma oratória. Logo, aquele pouco tempo há que êle aprendia, devia ser *para romano ver* e referir-se-ia à sua aprendizagem na cidade eterna, hipótese que é reforçada com a alegação do seu superficial conhecimento da linguagem indígena.

Em 1726 ainda estava em Roma pois que assim consta do *libretto* de outra oratória sua, intitulada *Giuditta* (Judit), que lá se cantou numa das domingos da quaresma dêsse ano.

Francisco António de Almeida foi muito provavelmente discípulo de Alexandre Scarlatti e foi sem contestação possível o maior músico português da primeira metade do século XVIII e o único representante do estilo barroco (puro) entre nós.

Na sua escrita, quase sempre contrapontística, mas também em estilo *concertato*, já se encontra a procura intencionada de efeitos exteriores alcançados por meio de polifonia artificial em que abundam os paralelismos de terceiras, sextas e décimas sobrepostas.

Êste insigne mestre trabalhou nos dois grandes géneros da época — a ópera e a música de igreja — e em qualquer dêles foi grande como os maiores.

As suas melhores páginas de conjunto não temem o confronto das de Händel e mesmo das de Bach. Em meu entender, até lhes levam a palma (relativamente) porque estão impregnadas de suavidade e — deixai-me dizer assim — de humanidade que falta às outras. A êste respeito é modelar o seu

belíssimo moteto em forma de responsório *In dedicatione templi*.

O ano passado Lisboa teve ensejo de ouvir dois de seus admiráveis motetos *Justus ut palma florebit*, no segundo dos quais — para côro a quatro vozes — a grandiosidade do efeito exterior alcançado é simplesmente prodigiosa.

*Sicut cedrus quæ in Libano est multiplicabitur* é o texto da segunda parte desse moteto para côro e está tratada tão magistralmente no estilo imitativo que, cerrando-se os olhos, chega a ter-se a ilusão de assistir à conversão dos cedros do Libano em densa floresta como paradigma e símbolo da multiplicação do número dos justos.

Essa página por si só seria bastante para fazer a reputação de um mestre em qualquer parte do mundo.

Mas em Portugal, infelizmente, não sucede assim. Só no dia em que qualquer estrangeiro — mesmo que seja um troca-tintas — afirmar que Francisco António de Almeida foi uma sumidade musical, só nesse dia se começará a admitir a veracidade do meu juízo e concomitantemente terei possibilidade de deixar de ser tido na conta de doido ou de idiota...

No campo da ópera a partitura de *La Spinalba ossia il Vecchio Matto* (A Spinalba ou o Velho doido) atesta o imenso merecimento de seu autor e é modelo acabado do género.

Na música religiosa Francisco António (como era geralmente conhecido) escreveu sempre só para vozes e órgão e bastas vezes para dois coros.

Na profana escreveu para orquestra de arco, dois oboés, duas trompas e baixo contínuo.

O padre António Teixeira<sup>11</sup> escreveu só no estilo concertato e com carácter acentuadamente ligeiro. Foi quem primeiro trabalhou no estilo rocóco entre nós.

Era um temperamento cómico, incapaz de grande vãos.

A sua escrita é essencialmente cravística e a sua linha melódica tem já cunho clássico. Lembra Haydn.

Não sei quem haja sido seu mestre. Em face das características apontadas, inclino-me para a hipótese de ter sido al-

guem da escola de Pasquini, muito provavelmente Francisco Gasparini.

E aqui está como o Sr. D. João V conseguiu o milagre de ficar com três mestres cada qual cultivando e dominando seu género distinto.

Chega a ter-se a impressão de que isso não succedeu por mero acaso, mas teria sido consequência de caso pensado.

Mas a estadia de Scarlatti<sup>12</sup> entre nós não foi inútil, pois deu novo incremento, e em novos moldes, à decadente escola de instrumentos de tecla que tanto esplendera ainda no século XVII com vários organistas, entre elles o Padre Manuel Rodrigues Coelho.

Passa a haver abundância de cravistas sobressaindo a Infanta Dona Maria Bárbara.

**José António Carlos de Seixas**, filho de um organista de Coimbra<sup>13</sup>, brilha no firmamento artístico como astro de primeira grandeza, a-par doutros cujos nomes não chegaram até nós, salvo o quase anónimo **Frei Jacinto**.

Carlos de Seixas foi organista e cravista de técnica e agilidade inexcedíveis, embora os seus conhecimentos teóricos fossem parcos.

Era, porém, músico até a medula.

Improvisava com espantosa facilidade, mas as obras que nos legou — pelos menos tôdas aquelas que conheço — não abonam a sua familiaridade com as regras da composição<sup>14</sup>.

Outro que veio de Itália para dirigir a aula do convento de Santa Catarina de Ribamar foi o Padre **João Jorge** (Giovanni Giorgi) que chegou em 1729 e abalou de cá com o terramoto, tamanho susto apanhou.

A sua missão foi o ensino da teórica da música e do canto-chão — aquele canto-chão de compassinho (cada nota cada tempo) que se prestava a ser harmonizado a três ou quatro partes (canto capucho) e que teve o raro condão de alterar e deformar por completo o canto gregoriano introduzindo-lhe modificações na linha melódica.

Todos têm dado o padre João Jorge como compositor de

música em óptimo estilo palestriniano, quiere dizer: só a vozes. Tenho visto algumas dezenas de partituras de sua autoria mas tôdas são em estilo *concertato*, com acompanhamento de órgão (baixo cifrado), e muito cacarejadas. Revelam grande perícia de seu autor, mas são falhas de qualquer outro interêsse. Até hoje só vi dêle uma partitura em estilo coral sem acompanhamento. É o moteto *Clarifica me* que não se recomenda particularmente e cujo processo de escrita se parece tanto com o de Palestrina como ovo e espêto se parecem entre si.

No capitulo dos italianos que vieram cá estabelecer-se seria injustiça omitir o nome de **D. António Tedeschi**, autor de muito boas obras<sup>15</sup>.

\*

\*      \*

O êxito da política musical joanina foi absoluto.

Entrou de gostar-se de música.

E a sua expressão máxima era, então, a ópera italiana, género cultivado não só por numerosa pléiade de compositores oriundos da península apenínica como também por todos os grandes compositores de tôda parte.

Nesse tempo ainda eram os latinos quem dava leis ao mundo em matéria de Arte.

Todos se enfeudavam na Música Latina que era baseada na concepção pura e simples e filha da espontâneidade.

A Arte tinha feição universalista e os vários povos limitavam-se a amoldá-la a seu sentir.

... E a ópera italiana teve teatros públicos em Lisboa e teve público para os encher.

A par do género sério — dispendiosíssimo por causa dos cenários, maquinaria e mutações — no teatro da Trindade e no do Páteo dos Condes, com a companhia de Alexandre Paghetti, coexistiu o cómico mas êste com feição acentuadamente popular e cantado em português num teatrinho ao Bairro Alto.

Ai subiram à cena, desempenhadas por fantoches articulados vindos de Veneza, as chamadas óperas do dr. António José da Silva, o *Judeu*<sup>16</sup>, e tais espectáculos estão, a todos os respeitos, muito longe de terem tido a importância que em nossos dias se tem pretendido atribuir-lhes. A música dessas obras era coordenada e extraída de várias *zarzuelas* e *tonadillas* castelhanas. Cada «ópera» era um *pasticcio* de melodias que tinham caído no agrado da população.

Quando el-Rei D. João V passou a melhor vida, a prática da Música era, entre nós, qualquer coisa de vulto e ficavam em vigor disposições, preceitos e organismos que asseguravam não só a sua manutenção como até o seu progressivo desenvolvimento.

Scarlatti abalara com a infanta sua discípula para Madrid, quando ela casara com o futuro Fernando VI em 1729.

Poucos anos volvidos, nos lugares que êle tão brilhantemente ocupara, sentava-se, tudo leva a crê-lo, Francisco António de Almeida.

Quere dizer: quem passava a timonar a grande náu da Música em Portugal era um português; quem sucedia ao grande Domingos Scarlatti — músico de renome europeu — era um português.

Isto — quando reinava D. João V, o soberano cuja inteligência e cujo apurado gôsto artístico os diplomatas estrangeiros punham no sétimo céu e que tinha o raro condão (quase inspiração divinal) de saber escolher os homens para os lugares — isto só pode ter uma significação, que é a seguinte: havia pelo menos um português capaz de ombrear com o famigerado mestre italiano, que tinha pelo menos tanto merecimento como êle.

Esta circunstância deve desvanecer-nos; cumpre-nos, porém, nunca esquecer que el-Rei tinha não pequeno quinhão dessa glória. Graças a êle fôra possível a ida do grande Francisco António a Roma a iniciar-se nas novas modalidades e a aperfeiçoar-se no convívio e na frequência de mestres de primeira ordem.

Nos Teatros Régios do Paço da Ribeira e da Ajuda, em tempos do «Magnânimo», cantaram-se algumas óperas estrangeiras mas, em proporção, cantou-se maior número de óperas portuguesas.

Mas... mal o mais caluniado de quantos portugueses houve no século de setecentos desapareceu da vida presente, tudo mudou como por encanto.

No trono foi sentar-se um príncipe frascário, devasso e caprichoso que nos primeiros anos de seu reinado (o período antecedente ao terramoto) teve a obsessão de imitar o fausto do Pai.

Faltou-lhe, porém, o melhor: nem era inteligente, nem tinha a menor noção da realidade das coisas.

A seu lado surge uma figura que tem sido vista através de potentísimos vidros de aumentar e que se tem querido fazer acreditar super-homem e restaurador do país, de cujos destinos teria disposto a seu bel-talante, pelo facto de El-Rei ter devindo autêntico pau mandado em suas mãos.

Irrisão magna; mentira cuja grandeza pede meças às distâncias astronómicas.

Sebastião José de Carvalho e Melo nunca teve outra omnipotência que não a que usufrui todo e qualquer criado de confiança, desde que seu amo seja indolente e estúpido, goste de ser adulado e viva apenas para satisfazer seus apetites e caprichos.

Á custa de muita adulação — e Deus sabe se á de alguma abjecção — grangeou a confiança de seu Senhor e conseguiu manter-se no poder, tremendo sempre ante a idéia de ser despedido sem mais tirtre nem guarte.

D. José fazia o que lhe dava na realissima gana. O soberano tinha o estofo de um mariola e era no fundo um covardão. Por isso mesmo tinha alma de tirano — a sua ira não conhecia limites. Só o mêdo era capaz de lhe pôr freio.

Então o ministro, para o amansar e trazer às boas, fantasiava conjuras e cabalas de tôda a espécie. E como verifi-

casasse que a artimanha nunca se malograva, foi usando e abusando à conta do expediente.

D. José estava convencido de que o ministro tinha por êle uma dedicação ilimitada e não se enganava porque Pomal era idólatra da Magestade.

O ministro procurava arrancar a el-Rei o mais que podia e enquanto era verdugo da Nação inteira, rastejava diante da «sacratíssima pessoa de Sua Magestade» com humildade de rafeiro.

E ao passo que o Monarca, cuidando só de satisfazer os seus apetites venatórios, lúbricos e musicais, se deixava adular pelo outro que, com falinhas mansas, ia tramando e servindo admirável e diabòlicamente o jôgo dos interêsses de oculto internacionalismo mais que suspeito — o ministro, envaidecido pelo côro das lisonjas que o mesmo internacionalismo fazia entoar em sua honra e prezando acima de tudo a sua situação privilegiada — ganha e mantida à custa de muita artimanha e muita pertinácia — deixava que el-Rei fôsse escravo dos sentidos e se atolasse até o pescoço na satisfação dos seus caprichos.

A volubilidade real, porém, obrigava o valido a andar sempre com o credo na bôca. Mas a sua cega e sincera devoção era capaz de todos os extremos. E o soberano — dissipador e mãos rotas, habituado a gastar à doida sem que ninguém o chamasse à razão<sup>17</sup> — sabia recompensar-lha com a sua confiança bonacheirona e com a concessão de mercês e benesses pingues.

Êste sinistro par foi coveiro de Portugal — desnacionalizou-o, tornou-o satélite de interêsses inconfessáveis e teve artes de dar em terra com tôda a magnífica obra construtiva de D. João V.

Não é necessário sair-se do campo musical para mostrar à saciedade como estas escandalosas afirmações são absolutamente verdadeiras.

D. João V, esbanjador e perdulário como dizem que foi, não fêz um teatro de ópera: apropriou *ad hoc* umas salas do Paço da Ribeira e um barracão que havia na antiga quinta do Meirinho-mór, na Ajuda.

¿Porquê? Não sei mas, ao mais certo, porque havia de julgá-lo ostentação e nada mais. Precisava-se de Música, de Arte em cena. Tudo o que fôsse além disso era dispensável, era aparato, era gasto inútil.

D. José sobe ao trono e manda construir o célebre teatro da Ribeira que fêz o pasmo de todos os que o viram. Custou uma fortuna louca e a arte musical portuguesa não teve a menor vantagem com êle. Por pouca sorte, até o terramoto lhe deu com a fábrica em terra quando tinha justamente feito sete meses que fôra inaugurado com fausto e grandeza inexcedidos.

D. João V, megalómano e gastador como lhe chamam, fazia ópera com a prata da casa — músicos da Capela Real e da Patriarcal — e nunca mandou vir cantores de fora por mais famosos que fossem. Só algum que por cá adregou de vir no séquito de qualquer personagem, ou atraído pela fama da magnificência da côrte, é que cantou nos serenins régios, nanja porque fôsse ajustado adrede.

O seu sucessor não usou dessa mesquinhez.

D. José fêz contratar especialmente — e por preços astronómicos — a muitos dos cantores mais célebres do seu tempo e a alguns só para ter a satisfação de os ouvir uma vez e mandá-los embora depois. Com os castrados, então, foi duma prodigalidade que roça pelo inverosímil.

Ao passo que seu régio Pai fizera adextrar os músicos de que dispunha, o Filho relegava-os para segundo plano.

D. João V, com todos os seus apregoados defeitos, nunca teve director de música da côrte. Êsse cargo era exercido cumulativamente pelo Mestre da Capela que era, nos últimos anos, Francisco António de Almeida.

D. José mal subiu ao trono parece que fêz contratar Caetano Schiassi e não se sentindo satisfeito com êle mandou vir o célebre **David Perez** para o desempenho dêsse novo cargo, subalternizando, o que é como quem diz: desprestigiando o insigne mestre — ¡e português! — que estava à testa da Capela Real.

Durante o seu reinado dá-se o império do trabalho estran-

geiro<sup>18</sup>. Faz-se o celebrado contrato com Jommelli que custa os olhos da cara ao país e que não finda com a morte do famoso compositor, pois que as filhas herdaram parte do estêndio anual. A Pascoal Piseri, pela reprodução das suas admiráveis obras corais, é mandada pagar propina choruda<sup>19</sup>.

Só acidentalmente se ouve uma obra portuguesa na côrte<sup>20</sup>.

Os teatros públicos são assaltados pela ópera *buffa* e entram em franca decadência devido à hostilidade do governo.

Sei que me vão objectar com os músicos que foram mandados a Nápoles.

Mas respondo-lhes que el-Rei não foi nisso perdido nem xchado, a não ser para dar a indispensável autorização.

Foi o Seminário da Patriarcal que os mandou à custa de rendimentos que por sábia disposição joanina tinha consignados para tal fim, e no cumprimento de obrigação que lhe fôra imposta.

O reinado de D. José neste campo limitou-se a fazer secar êste manancial, quando cerceou as receitas da Patriarcal de tal modo que mal chegavam para sustento e manutenção de tudo o que estava a seu cargo. Impossibilitou-se, portanto, a sua acção meritória.

Nos vinte e sete anos em que D. José foi Rei fez-se muita música — mais do que nunca se fizera — mas não se olhou à arte de Portugal, a não ser na residência do infante D. Pedro — o tal que dizem que era imbecil e beato e a quem chamam escarninhamente o *capacidónio*, mas que foi efectivamente português de lei, nacionalista da gema<sup>21</sup> e pai do melhor monumento que nos ficou dessa época de estuques e fingidos — o palácio de Queluz.

Quando D. José morreu os sinos dobraram em todos os campanários, mas a-de-dentro dos arcaboços dos verdadeiros portugueses os corações repicaram festivos na ilusão de que Portugal podia restabelecer-se.

¡Miragem!

O terreno ficava minado por todos os lados, em todos os campos e em tôdas as camadas.

As almas estavam divididas por ódios (que iriam ser cada vez mais fundos) porque deixaram de estar irmanadas na mesma fé.

E, a-pesar da acção meritória de D. Maria- I, a-pesar da imensa protecção que ela dispensou aos músicos portugueses e à música dos portugueses, não houve possibilidade de agüentar o barco a flutuar.

- ¡Não havia dinheiro!

Seu augusto Pai morrera com o papinho cheio, mas deixando dívidas enormes, a economia nacional arrazada e a mentalidade portuguesa exangue e inerte de todo.

Quando ela subiu ao trono em vez dos milhões que a lenda diz que Pombal entesourara, encontrou tudo caótico. Havia a plutocracia dos Sobrais e de quejandos que eram outros estados dentro do Estado. E, sobretudo, ia-se diluindo o sentimento nacional ao som de cantos de sereia que espalhavam a sizânia, que dividiam, retalhavam e dissociavam a grei, prêgando a nova religião dos mitos e das abstracções, provinda de França.

E, como tudo, a música abastardou-se, estrangeirou-se.

Teve, sem dúvida, dias grandes e até houve um conjunto de compositores de primeira plana. Todos êles, porém, eram filhos do Seminário da Patriarcal e neste fôra vibrado golpe tão fundo que não era difícil prever que não tardaria em sobrar.

E secado êste manancial a cuja custa a Música medrara e florescera, é de ver a sorte que a esperava.

¡Que negro quadro, êste de Portugal naufragado!

\*  
\* \* \*

O melhor músico que tivemos na segunda metade do século XVIII e que, sem dúvida, foi dos melhores que o mundo possuiu então, chamou-se **João de Sousa Carvalho**.

Foi mandado a Itália como os dois irmãos Limas<sup>22</sup>—Braz



e Jerónimo — e entrou em 15 de Janeiro de 1761 no Conservatório de Santo Onofre de Capuana, o mais célebre dos quatro conservatórios napolitanos.

Lá teve por mestres a Porpora, a Cotumacci e a Dol e por condiscípulo a Paisiello.

Quando regressou, parece que em 1767, foi acto contínuo nomeado professor de contraponto do Seminário da Patriarcal.

A primeira obra que apresentou foi um *Credo* a quatro vozes e orquestra que se cantou na Patriarcal, à Cotovia, e que deve ter produzido sensação já pelas novidades do estilo e da concepção, já pela revolução que, por seu intermédio, se operaria nos processos de instrumentação por cá seguidos, até então, mesmo pelo próprio David Perez.

A título de esclarecimento devo dizer que na Capela Real da Ajuda se cantava só a vozes e órgão e no Advento e na Quaresma só a vozes. Na Patriarcal, não: cantava-se com orquestra.

João de Sousa Carvalho depois de regressar, prestou a primeira prova de grande fôlego — o «drama per música» *L'amor industrioso* que subiu à cena no teatro da Ajuda no dia 31 de Março de 1769 — aniversário natalício da Rainha Dona Mariana Victória.

Encenada com o fausto habitual da côrte josefina (basta dizer-se que só as despesas com a montagem ultrapassaram 200 contos da moeda de hoje) a ópera teve acolhimento lisonjeiro, tanto assim que até fim desse ano se cantou mais nove vezes, coisa nunca vista e que não tornou a dar-se.

Era forçoso que a música fôsse muito agradável para que a assistência — sempre constituída pelas mesmas pessoas: a Família Real e dúzia e meia de cortezãos e outras figuras paças — tivesse estado pelos ajustes de ouvir dez vezes na mesma temporada — e em quinze espectáculos, salvo êrro — a mesma obra.

E, em verdade, o merecimento desta partitura é tal que ainda hoje suscita o entusiasmo de quem a ouvir.

As suas páginas ainda conservam o viço, a frescura e o

poder de encantamento da primeira hora e, convem notar-se, só a músicos de primeira grandeza é revelado o segredo de fazer obra capaz de resistir ao tempo — o impiedoso inimigo que nada poupa — obra capaz de ser eterna.

Em tôdas as numerosas composições que dêle conheço — de igreja, de teatro e de cravo — Sousa Carvalho é sempre o mesmo mestre consumado, mantém sempre o mesmo elevadíssimo grau estético.

Precursor de Mozart lhe chamei algures e esta classificação foi pretendidamente rebatida com a certidão de óbito dos dois, porque Mozart morreu sete anos antes de Sousa Carvalho.

Quando, porém, o genial austriaco e maior gênio da Música de todos os tempos veio ao mundo já Sousa Carvalho sabia música. O *Credo* a que me referi há pouco foi tocado quando Mozart tinha onze anos e, a-pesar da sua prodigiosa precocidade, o futuro autor de *D. João* ainda então era incapaz de produzir obra que pudesse comparar-se-lhe.

Precursor de Mozart, continuo, pois, a chamar-lhe e, a meu ver, muito bem. E para que não subsistam dúvidas àcerca da veracidade da minha classificação é bastante o seguinte: na partitura do *Amor Industrioso*, estreado em 1769 mas composto, com certeza, no ano anterior, figura uma ária lindíssima que é... irmã gémea duma outra que é parte integrante duma ópera escrita por Mozart vinte e tal anos depois, nos últimos anos da sua curta existência — *Così fan tutte*.

Ao mesmo tempo que Sousa Carvalho brilharam outros compositores de merecido renome, embora inferiores ao grande mestre.

**Pedro António Avondano**, de origem genovesa por seu pai e francesa por sua mãe deixou obras de valor e de certo requinte<sup>23</sup>.

**Luciano Xavier dos Santos** legou-nos páginas de primeira ordem e que se recomendam pela gravidade do estilo, em que há vestígios do de Francisco António de Almeida.

**João Cordeiro da Silva**, o último pensionista que o Seminário da Patriarcal mandou a Nápoles, produziu muito, mas

a sua obra ressentente-se da preocupação de fazer brilhar as vozes.

Dos dois irmãos **Jerónimo Francisco de Lima e Braz Francisco de Lima**, que estiveram em Nápoles ao mesmo tempo que Sousa Carvalho, só o primeiro se revelou músico de mérito.

Outro nome de grande importância: **António da Silva** cuja obra tóda em estilo *concertato* revela conhecimentos técnicos profundos e invejável facilidade de escrita.

**Eleutério Franco Leal** escreveu com correcção mas as suas composições estão longe de ter o mérito das de **José Joaquim dos Santos**.

Fora de Lisboa brilharam dois compositores cuja fama no país foi inversamente proporcional ao merecimento das suas obras. **José Maurício**, estabelecido em Coimbra, teve nomeada de norte a sul e era consideradíssimo na cidade universitária onde havia rapazes de todo o Reino a fazerem a formatura e que depois levavam consigo para as suas terras a fama exagerada das obras de seu mestre de Música. Assim se aureolou por tóda a parte o nome de José Maurício, mas as suas composições conquanto correctas e inspiradas, talvez mais inspiradas que correctas, são inferiores às de **António da Silva Leite**, compositor portuense que não teve a nomeada de Maurício, mas que escreveu coisas de primeira ordem.

No campo da teoria um nome só mas que vale por uma dúzia: **Francisco Inácio Solano**, teórico de altíssimo valor cujas obras ainda hoje são proveitosas para quem as consulta.

E para fecho desta estirada série de apontamentos outro nome que transpôs as fronteiras e que foi célebre em tóda a Europa no último quartel de setecentos, nome italiano que encobria uma pessoa de pequena estatura e alma gigantesca que havia nascido em Portugal e que portuguesíssima se manteve até a hora da morte: a Todi — **Luisa Joaquina de Aguiar**<sup>24</sup> de nascimento, **Todi** pelo matrimónio com um rabequista italiano dêsse apelido.

A fama dessa mulher portentosa não teve limites e os seus triunfos tiveram lugar no estrangeiro.

Contudo, só Portugal pode orgulhar-se dêses triunfos porque êles foram consequência não da sua técnica acuradíssima, mas sim da sua alma sequiosa de infinito e impregnada de lirismo e de saudosismo. O canto da Todi não era um fim, era um meio de expressão. O seu cantar era mais da alma que da garganta. E a alma da Todi era genuinamente portuguesa.

---

## NOTAS

-1 — Assim se chamava o insigne mestre.

Barbosa Machado alterou-lhe a grafia do apelido escrevendo Melgaz.

D. Fr. Francisco de S. Luis (*Lista de alguns artistas portuguezes*, pág. 46), crismou-o de Melgaço.

As razões da alteração ficaram, infelizmente, secretas mas, de então para cá, o mestre da capela da Sé de Évora passou a ser designado por Diogo Dias Melgaço, ou Melgaz. (Cf. entre outras obras as seguintes que são as mais consultadas, por mais acreditadas — Joaquim de Vasconcelos — *Os musicos portuguezes*, 1.º vol., pág. 250; Ernesto Vieira — *Diccionario biographico de musicos portuguezes*, 2.º vol., pág. 78 (Vieira supõe ingenuamente que Melgaz é forma latina de Melgaço); M. A. Lambertini — *Portugal (Histoire de la Musique in Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire* (Lavignac), pág. 2420; Luis de Freitas Branco — *A Musica em Portugal in Portugal — Exposição Portuguesa em Sevilha*, pág. 13 e os *Elementos de Sciencias Musicais*, dèste mesmo autor, 2.º vol. — *História da Música*, pág. 58).

É crível que o famoso investigador introduzisse a modificação no apelido pelo crer de origem geográfica. Por isso a familia de Melgás, conquanto estabelecida no Alentejo (em Cuba) seria oriunda de Melgaço, no Minho. Ora o cardinal Saraiva, valha a verdade, andou próximo da verdade. Foi pena, porém, que não tivesse noticia da existência dum vilar das proximidades de Maçãs de D. Maria (actual concelho de Figueiró dos Vinhos) que se chama Melgás. Se o tem sabido não teria alterado o nome ao desventurado músico.

Tôda a documentação manuscrita existente é concorde em chamar-lhe Diogo Dias Melgás ou Padre-mestre Melgás.

É tempo, pois, de se pôr ponto final no fantasioso crisma do autor da *Lista de alguns artistas portuguezes*.

\*

Barbosa Machado dá Melgás como falecido em 9 de Maio de 1700. (*Bibliotheca Lusitana*, 2.ª edição, IV vol., pág. 89, col. 1.ª).—O sr. Vasconcelos teve artes de ler 1690 e dá-se ao trabalho de emendar... o seu próprio lapso.

Ernesto Vieira, em face do códice da Biblioteca de Évora (Ms. 126-2-21) corrigiu a data para 13 de Março do mesmo ano.

No *Correio Elvense*, n.º 1252 (Outubro de 1905), António Francisco Barata publicou um artigo — *Diogo Dias de Melgás* — (artigo que foi reproduzido a meu pedido, a págs. 135 e 136 do 2.º vol. do *Arquivo Transtagano* por amável deferência do seu ilustre director, o benemérito António José Tôrres de Carvalho) em que se prova que a data da morte é a que indico no texto. Do teor desse artigo extrato o seguinte:

«Por falta de vista, foi o Padre Antonio de Souza quem escreveu e assignou o testamento a rogo d'elle: tem a data de 10 de Março de 1700, e foi approvedo pelo tabellião Pedro da Costa Caldeira.

«Morreu Melgás na noite de 10 para 11 do mez, se não foi no mesmo dia 10; porque no dia 11 já os frades de diversos conventos dizem missas por sua alma, e no dia 12 foi sepultado com acompanhamento da Irmandade dos Clerigos de Santa Marthia. («*Certifico . . . que reuendo o livro dos termos dos Irmaos defuntos a folhas 49 verso achei hum termo feito por mim do theor seguinte: Em 12 de marso de mil e setecentos emterou esta Irmandade ao p.º mestre d.º dias Melgás noso Irmaõ foi enterado no adro de nossa Sr.ª dos remedios . . . o P.º Joaõ Roiz do valle*»).

«Nomeou seu testamenteiro ao irmão Dr. João Melgás Ferro, e herdeiro a um sobrinho, que com elle vivia, João Melgás Ferro, estudante da Universidade de Evora, de 13 para 14 annos de idade.

«Vivia com a mãe e com os sobrinhos.

«O sobrinho seu herdeiro, que pouco haveria depois de pagar as dividas, morreu em 2 de Maio de 1700, e no dia 20 do mesmo mez fallece a sobrinha Margarida Manteza, que foram sepultados no mesmo convento dos Remedios, ficando a mãe do empobrecido musico, que morreu em 18 de Junho do mesmo anno de 1700, e foi levada pela Irmandade da Misericordia a enterrar ao Cardal do Hospital Real. Uma familia a extinguir-se rapidamente. Fica o irmão, capelão do Hospital, que ainda vive em 1702, e os parentes que teria em Cuba. . . . .

«Era tanta a penuria, que nem em casa, nem na do irmão, havia dinheiro para lhe fazerem o enterro! emprestando para esse fim 4:000 um Sebastião Ferreira a quem o irmão os pagou em 20 de Junho de 1700. (*Recebi do Dr. Joaõ Melgás Ferro quatro mil réis q. lhe avia emprestado p.º o funeral de seu irmaõ o Mestre Diogo Dias de Melgás. Evora, 20 de Junho de 1700. Sebastião Ferreira — fls. 18*).

«Foram as casas (*onde habitava e que eram dele*) vendidas em 1703 ao Doutor Manuel Fernandes Peres, para pagamento de dividas de 200:000 reis á Irmandade das Almas. . . . .

«No inventario falla-se do pouco que tinha na Cuba.»

O original do testamento e o processo que lhe andava apenso foram

oferecidos a Ernesto Vieira e parece que levaram descaminho depois da sua morte.

A casa em que morreu o Padre-mestre Melgás (que era propriedade dêle e onde morou muitos anos) era a que, em 1909, tinha o n.º 5 de policia na rua do Espirito Santo (hoje: do dr. Joaquim Henriques da Fonseca), em Évora. (Cf. António Francisco Barata, *Evora antiga—Noticias colhidas com afanosa diligencia em favor dos asylos de Infancia Desvalida e Ramalho Barahona*, pág. 45).

<sup>2</sup> — No chamado arquivo da Sé de Lisboa conserva-se um caderno manuscrito com os seguintes dizeres na capa: *Sabbato Sancto. Responsoria, 1. 2. et 3., 4<sup>r</sup> vocibus Patris Emmanuelis Soares. Alia Responsoria 4<sup>m</sup> nempe, 5. 6. 7. 8. et 9., quatuor vocibus, ex-Lib. Offic. Hebdomadae S.<sup>tae</sup> Thomae Ludovici de Victoria.*

Dentro só tem as partes de *tenor* e de *bassus*, faltando as de *cantus* e de *altus* ou porque desapareceram, ou porque se soltaram e andam por lá perdidas naquela babel.

Tudo faz crer que pertenceu ao número das obras copiadas em Vila Viçosa, por ordem de Diogo de Mendonça Côrte Real para prover à reconstituição do repertório da Capela Real de Lisboa cujo arquivo ardera no incêndio que a destruiu a seguir ao terramoto.

Aqueles três responsórios do Padre Manuel Soares devem ter sido compostos para completar os officios de Victória, cujo primeiro nocturno compreende as lamentações e não os responsórios respectivos.

Succede, porém, que tôdas as noticias respeitantes ao compositor dêsse nome são filhas da que Barbosa Machado inseriu na *Bibliotheca Lusitana* (2.<sup>a</sup> edição, IV vol., pág. 225). Assim, o Padre Manuel Soares foi presbítero do hábito de S. Pedro, nasceu em Lisboa e na capital passou a melhor vida no dia 4 de Julho de 1756. O rol das suas composições está circunscrito ao saltério — tratou todos os salmos de vésperas a 4 vozes, para estante (¿no género chamado canto capucho?) e em estilo como antifonal, isto é: versículo de canto-chão entoado pela quadratura alternando com versículo por música entoado no côro.

Ora basta olhar para qualquer das duas vozes subsistentes dos tais responsórios para se ter a certeza de que o seu autor não pode ser o mesmo e há-de forçosamente ser mais antigo.

Basta dizer-se que é música notada sem divisão de compasso e escrita em função de breves e no século XVIII, embora ainda se cantassem muitas obras assim grafadas, nenhum compositor já escrevia dêste modo.

Por outro lado o sr. coronel Ferreira Lima publicou recentemente quatro cartas do mestre de música do Colégio dos Reis, de Vila Viçosa, Ale-

xandre Delgado Janeiro, e numa delas, datada de 13 de Dezembro de 1755 (quere dizer: sete meses antes da morte do Padre Manuel Soares de que há notícia averiguada), remetendo dois hinos de Laudes que lhe haviam sido pedidos como da autoria do célebre frade florentino Filipe Vitali, dizia:

«porem advirto a V. Ex.<sup>a</sup> que estes dois hymnos das Laudes não são de Vitale, porque no seu Livro só se achão os hymnos de vespervas; só se for compostura do mesmo avulsa, ou será de Manoel Soares, ou de outro mais antigo.»

Como Vitali morreu pouco depois de 1650 é licito concluir, do paralelo estabelecido por Janeiro entre o seu estilo e o do célebre florentino e do contexto, que este Padre Manuel Soares já tinha morrido há muito tempo.

Por um lado a total carência de notícias d'este Manuel Soares que, aliás, devia ter sido compositor de tómo e por outro a celebridade do Padre Manuel Rebêlo, mestre da capela de Évora precisamente nessa altura, levaram-me a admitir a hipótese de ambos serem uma e a mesma pessoa e que a dualidade de designações proviria do facto d' seu nome completo ser Manuel Soares Rebêlo. (Cf. Henrique de Campos Ferreira Lima, *Alguns documentos sobre Alexandre Delgado Janeiro, mestre da Capela Real de Vila Viçosa* in *História*, 1.<sup>o</sup> vol., págs. 399 a 404, e Mário de Sampayo Ribeiro, *A propósito de «Alguns documentos sobre Alexandre Delgado Janeiro»*, na mesma revista, 2.<sup>o</sup> vol., págs. 7 a 13.

---

<sup>3</sup> — De como o Padre Filipe de Magalhães era apreciado e tido em grande conta por seus contemporâneos temos prova de vulto nas referências que o Padre Tomé Álvares lhe fez numa carta (cujo original se conserva em Antuérpia, no Museu Plantin, registo 76, e de que possuo reprodução fotográfica, graças à muita amabilidade do ilustre conservador, sr. Maurits Sabbe) que já foi impressa com inexacções nos *Documentos para a História da Typographia Portuqueza nos seculos XVI e XVII*, publicados por Venâncio Deslandes (Lisboa, 1888, págs. 149 e seguintes, em nota) e reproduzida por Sousa Viterbo nos *Subsidios para a história da Música em Portugal*, vindos a lume recentemente em separata de *O Instituto*.

Como este Padre Tomé Álvares foi tesoureiro da Capela Real sup' muito tempo que, em idade muito avançada, tivesse sido colado como tesoureiro-mór da Real Colegiada de Nossa Senhora da Conceição, em Vila Viçosa, no ano de 1660, pois que o sacerdote que exercia então esse cargo tinha o mesmo nome. Avigorava essa suposição o facto d'esse Tomé Álvares ter morrido pouco depois, visto que em 1662 já tinha successor. (Cf. Padre Joaquim José da Rocha Espanca, *Compendio de noticias de Villa Viçosa*, Redondo, 1892, pág. 368). Sousa Viterbo, porém, nos *Subsidios para a histó-*

ria da Música em Portugal (in-O Instituto, vol. 73.º, pág. 102) diz que êle deve ter falecido por 1639, pois que a 25 de Agosto dêsse ano foi nomeada outra pessoa para o lugar e a nomeação diz que êle estava vago por falecimento do proprietário.

Por conseguinte temos que houve dois Padres Tomés Álvares quase contemporâneos.

Fechado êste parêntesis, vamos ao que importa.

Tenho para mim êste depoimento como insuspeito porque, conquanto Álvares tenha sido discípulo dos músicos que enaltece, é fora de dúvida que estava escrevendo a terceiro que não era das relações dêles e com a certeza de que seu escrito nunca seria divulgado pelos prelos.

Vê-se que a carta é filha do espírito de admirador convicto, mas vê-se, também, que é de todo despida de affectações ou de cortezania e antes a impregna sinceridade nem sempre corrente em escritos desta natureza.

De seu teor verifica-se que o Padre Manuel Mendes deve ter morrido exercendo o cargo de Mestre da Capela Real e que quem lhe sucedeu foi o Padre Filipe de Magalhães, que, é possível, já lhe teria sucedido em Évora, pois encontro-o fazendo parte da respectiva capela em 1590, embora sem indicação do cargo que desempenhava, mas com ordenado igual ao vencido por outros. (Cf. a nota seguinte).

A missiva de Álvares, que foi dirigida a Baltazar Moretus, é a seguinte:

«Por quanto determino fazer isto todas as uezes q se me offerecer occasiã, E as ocupacoens ordinarias do seruiço da Capella, E extraordinarias q naõ faltaõ me gastaõ o tempo, E principalmente porq me sinto tardo E com pouco cabedal p.ª screuer em latim sofrã v. m. q uze da lingua materna q p.ª v. m. tambem o deue ser como saõ todas as mais.

Foime dada a carta de v. m. escrita IX. Kalen. Nouemb. do año passado em reposta da q escreui pridie Kalen. septemb. Ep.ª eu poder significar o gosto q com ella tiue folgaria de me ser possiuel nauegar a essa Cidade e beijar muitas uezes as maõs a v. m. por quantas (*mercês?*) nela me fas, mas ia q o naõ posso fazer aceiteme v. m. por hũ dos seus seruidores, E com este titulo me mande nesta Cidade em tudo q se offerecer de seu seruiço porq o farei cõ toda possibilidade E amor. Ao Ill.º Sõr Bispo Dõ George de Attaide capellaõ mor li a carta dev. m. a qual folgou muito de uer, E agradeceo, mandandome q assi o escreuesse av. m. de sua parte, E q lhe roga muito queira dar ordem (como os Missais forẽ acabados) p.ª q lhe uenhaõ per sua conta, ou minha doze dos impressos em purgaminho, E Duarte lobo, amigo dev. m. E meu, me dara Credito, ou George Artur mercador de liuros nesta Cidade. outrosi dis o sõr Bispo q dandolhe Dõ. uida folgarã saber quando v. m. determina imprimir segunda ues os liuros Euangeliorũ, et Epistolarum p.ª fazer outras aduertencias.

Este Reino naõ he taõ pobre de habilidades, como he de quẽ as fauo-

reça, e de comodidade p.<sup>a</sup> se publicaré, com o q̄ se sepultaõ todas a q̄ falta posse p.<sup>a</sup> se ualarem de Reinos estranhos. Lopo soares dalbergaria Deaõ q̄ foi desta Cap.<sup>a</sup> grande amigo de v. m., e tanto meu q̄ com sua morte perdi as speranças da terra, tinha tomado a sua conta fazer imprimir huns liuros de Missas, e Magnificas de Manoel mendes (q̄ tambem faleceo) mestre de Duarte lobo, e de toda a boa musica deste Reino, com a morte do primeiro, Epouca posse do segundo nada se effeituou. Estas obras deixou Manoel mendes a Phillippe de Magalhaães Capellaõ de S. Mg.<sup>ce</sup> E nesta Cap.<sup>a</sup> mestre de musica seu discipulo primogenito no saber, herdeiro nos beneficios, lugar, E spiritu, o qual tambem tem trabalhado em muitas (*obras*) q̄ daõ preço as de seu mestre. folgãra porq̄ sou discipulo de ambos, e me criei com o zelo de lopo soares, q̄ p.<sup>a</sup> honra de D<sup>s</sup>, lustre de sua Igreja, E credito de nossa patria (se nesta materia o tem perdido) saissem a lume ocupacoões tambem trabalhadas, e dezeiadas de todos, E quis dar este aluitre a v. m. com o qual cuido q̄ o siruo mais do q̄ aos autores porq̄ hũ ia tera alcançado no Ceo o premio de seus studos, E o outro so o mesmo pretende. se v. m. quizer lançar maõ dele tratarsea o negocio na forma q̄ melhor conuenha. E fico por fiador q̄ a uista das ditas obras as acredite bastantissimamête sem outras informacoões q̄ as uezes são apaxonadas. Por mandado do sôr Bispo tenho feito hũ Directorio chori p.<sup>a</sup> esta Cap.<sup>a</sup> ao qual cuido naõ falta mais q̄ o lustre Eperfeicãõ dessa officina, conforma quasi em tudo cõ o q̄ se imprimio em Roma, mas tem mais copia, clareza, E acentuacãõ.

També faço todos os años hũ Calendario da reza p.<sup>a</sup> o qual este año me concedeo ElRei priuilegio, he bem recebido neste Reino, por certos respeito me antecipei no do año q̄ uem, e folgo pelo poder mandar av. m. p.<sup>a</sup> q̄ se nessas partes seruir o possa imprimir, E naõ faltaraõ la curiosos q̄ o acomodé a esses Stados E Arcebispado, com condiçãõ q̄ naõ uenhaõ a este Reino saluo me quizer mandar alguns. E se la for també recebido como o he nestas partes naõ deixara de dar proueito, E se assí soceder podeloei fazer a tempo q̄ v. m. o possa mandar imprimir p.<sup>a</sup> si, E p.<sup>a</sup> mi. ordenei a impressãõ de modo que sirua a frades de s. fr.<sup>co</sup> E aos clerigos deste Arcebispado, E aos mais q̄ naõ foré dele E cada hũ ache separadamête o q̄ lhe pertence conforme a ordé q̄ se especifica no priuilegio. Nosso Sôr guarde av. m. por largos años p.<sup>a</sup> seu seruiço E de sua Igreja. Lx.<sup>a</sup> 5 Idus Martij. 610.

Tuus amicissimus.

Thomas Alvarez.»

O Bispo D. Jorge de Ataíde a que se faz referência nasceu em Lisboa em 1535 e era filho do primeiro conde da Castanheira, D. António de Ataíde, que foi vedor da fazenda de el-Rei D. João III. Foi um dos portugueses que assistiram (e se distinguiram) ao concílio de Trento. Eleito bispo de Viseu em 1569 empreendeu na sua diocese a reforma dos abusos com grande vigor. O altar-mór dos Jerónimos foi sagrado por êle. Mais tarde, por desa-

venças com el-Rei D. Sebastião teve que renunciar a mitra. Quem o nomeou Capelão-mor foi Filipe II. Morreu em Castanheira (do Ribatejo) em Janeiro de 1611. (Cf. Fortunato de Almeida, *Historia da Igreja em Portugal*, Tómo III, Parte II, pág. 935 e seguintes).

Quanto a Lopo Soares de Albergaria só sei que era filho de Diogo Soares de Albergaria, comendador de Borba, e que foi nomeado Bispo de Portalegre não tendo, porém, chegado a tomar posse porque faleceu antes de ser confirmado. A sua morte deve ter ocorrido entre 1596 e 1598, pois que no primeiro daqueles anos o seu antecessor — D. Fr. Amador Arraes — renunciou e no segundo foi transferido da diocese de Ceuta para a de Portalegre o prelado que lhe sucedeu — D. Diogo Correia, que era sobrinho de D. Fr. Bartolomeu dos Mártires. (Cf. Fortunato de Almeida, *ob. cit.*, pág. 865).

<sup>4</sup> — Convém notar que o grande florescimento que a prática da Música teve em Évora se deveu mais ao merecimento dos mestres de capela que aos recursos de que dispuseram.

Emquanto a côrte demorou na capital do Alentejo é fora de dúvida que o esplendor esteve à altura dum grande centro pela reunião de músicos da Capela da Sé e dos da Capela Real que, só cantores, tinha mais de cinquenta.

Mas logo que tal deixou de ser, deve ter-se ficado reduzido aos rendimentos da mitra que, embora opulenta, não era das mais ricas do Reino, e sustentava numerosas obras pias e de misericórdia que lhe consumiam basto cabedal.

António Francisco Barata (*Evora antiga...*, pág. 47) publicou os nomes dos músicos que em 1590 compunham o côro da Catedral eborense indicando os respectivos anuais. Eis a relação, transcrita textualmente:

«Manoel Gonçalves, cantor .....	3\$000
Francisco Gomes, cantor.....	3\$000
Gaspar Fernandes, cantor.....	3\$000
Filippe de Magalhães .....	3\$000
Francisco d'Arnelos, charamella .....	3\$000
Francisco Carvalho, charamella.....	3\$000
João de Contreiras, charamella e baxão	4\$000
Domingos Coelho, sacabuxa .....	3\$000
Vicente Golete, sacabuxa.....	3\$000
Antonio Mendes, cantor .....	3\$000
Antonio Lucas, cantor.....	2\$000
Francisco Rodrigues, cantor .....	2\$000
Francisco Fernandes, altareiro.....	2\$000
Gaspar Fernandes.....	2\$000».

A inclusão do penúltimo no rol leva a crer que êle accumularia quaisquer funções musicais com as de altareiro — encarregado da limpeza dos altares.

Se o contarmos como cantor e fizermos o mesmo aos dois que não teem qualificação alguma posposta ao nome (um dos quais deviria imortal com o andar dos tempos) teremos que o côro se compunha de 9 vozes e de 5 instrumentos.

A presença dêstes últimos supria a falta do órgão e destinava-se a que reforçassem as vozes.

As charamelas (¿ainda *oboés* ou já *clarins*?) tocavam pelos papéis de *cantus* ou de *superius* e de *altus*, as sacabuxas (*trombones*), pelos de *tenor* e de *bassus*. O baixão (*fagote*) serviria para a salmodiação.

Era aquella a composição do côro de Évora ao fechar-se a primeira década do domínio filipino, quando a união ibérica ainda estava em maré de rosas e se sentava no sólio metropolitano o piedoso D. Teotónio de Bragança que, como Bragança que era, seria amigo de música.

Depois, à medida que Portugal foi cada vez mais devindo feudo de Castela, a decadência deve ter-se acentuado.

De 1643 a 1671 a diocese esteve orfã de prelado e durante quase todo esse período as rendas da mitra serviram para sustento da guerra da Restauração.

É de supor a penúria que por lá iria.

Feitas as pazes, a situação deve ter começado a melhorar, mas é preciso não deixar de ter em conta o estado de ruína a que a economia alentejana havia de ter chegado, ao cabo de vinte e oito anos de guerra, de cuja maior parte os seus campos tinham sido teatro — quando não em escaramuças e batalhas, pelo menos no aboletamento de verdadeiras hordas de soldadesca da peor espécie.

Assim se compreende a escassez de recursos com que se debatia pessoalmente Melgás — o mestre de capela. É de ver que a própria capela da catedral lutaria com a mesma falta de meios. Funcionaria mais pela devoção de seus componentes que pelos seus réditos.

Contudo, no tempo de Melgás já devia haver órgão, porque algumas das suas obras têm baixo de acompanhamento. Aliás a sua existência é indício de menor número de músicos, porque os cinco instrumentistas que havia em 1590 estariam substituídos só por um — o organista.

Ora as causas da ruína financeira — determinante da ruína artística — da capela de Évora não se verificaram em Vila Viçosa porque a casa dos duques de Bragança não deixou de ser a maior do Reino e os seus rendimentos, por mais affectados que tenham sido, continuavam a chegar e a sobrar para o sustento do seu solar.

Em 1571 — no tempo do duque D. João I — a capela já devia ter importância porque Venturino, no relato da viagem do legado pontifício (o

chamado cardial Alexandrino) a cujo séquito pertencia, refere-se lhe embora com pouco agrado. (Cf. Alexandre Herculano — *Opúsculos* — tomo VI, 3.<sup>a</sup> edição (1907), pág. 62).

No tempo de D. Teodósio II (1583-1630) a capela deve ter atingido o máximo esplendor porque êsse duque (pai do *Restaurador*) tinha o culto da Música e foi no seu tempo, e por sua mediação, que a «música moderna» lá assentou arraiais. Foi êle quem fundou o «Colégio dos Santos Reis Magos», quem fez contratar a Roberto Torgh, quem fez de seu filho um músico distinto.

«Lembro a meu filho que a melhor coisa que lhe deixo nesta casa é a minha capela» — são palavras de seu testamento e que melhor que nada deixam transparecer a conta em que o sétimo duque de Bragança a tinha.

Nessa altura Vila Viçosa estava no apogeu; Évora, porém, caminhava apressadamente para o ocaso.

D. João II, o oitavo duque, cumpriu religiosamente o que seu ilustre Pai lhe pedira no testamento.

E quando, dez anos mais tarde, foi aclamado Rei de Portugal trouxe consigo para Lisboa a escola de Vila Viçosa, que passou a funcionar a bom recato na Capela do Paço da Ribeira, continuando à sua testa o Padre Marcos Soares Pereira.

E ao passo que Évora sofria tôdas as vicissitudes da guerra, a Capela Real não teve que alterar o ritmo das suas funções—litúrgicas ou didáticas.

<sup>5</sup> — Parece que foi a catedral de Saragoça (La Seo) o fulcro donde irradiou na península a «música moderna» e que ela veio por intermédio de flamengos, o mais celebrado dos quais teria sido Geri da Ghersem.

Sevilha, porém, parece ter-se mantido fiel ao antigo processo baseado na escrita horizontal e nas tonalidades codificadas por Glareano em seu famoso tratado.

Nesse processo a tonalidade fundamental era dada pelo *tenor*.

A «música moderna» era anti-renascentista; desprezava os modos gregos e era o *bassus* quem indicava o tom.

A carta do bispo Cirilo Franco, escrita em 1549, era filha do espírito da Renascença que combateu Palestrina e quis fazer tábua rasa da espiritualidade.

A luta entre as correntes opostas prolongou-se pelo tempo fora e quando el-Rei escreveu o seu opúsculo estava longe da resolução.

No século XVII Palestrina (e outros mais) não era uma celebridade da Música; era apenas uma celebridade para uma facção musical.

Em Itália, Veneza era o baluarte dos anti-palestrinianos ao mesmo tempo que era um baluarte anti-romano.

Por isso a *Defensa de la Musica Moderna*, como se tem dito e repetido, não foi inoportuna por tardia. Apareceu, é certo, quando a questão já começava de declinar, mas é possível, e até provável, que tenha contribuído para a derrota da heresia musical.

A argumentação do autor era cerrada e irrespondível de modo que tudo se calou, coisa que não se deu a respeito de muitos outros opúsculos semelhantes.

Não foi por falta de patriotismo que o régio folheto foi impresso em castelhano.

No seu principio é provável que não tenha passado duma resposta a uma das muitas controversias sustentadas por intermédio do racioneiro de Sevilha, padre Manuel Correia. Deve, pois, ter sido inicialmente redigida em castelhano. Resolvida a publicação foi impressa nessa língua para ter expansão peninsular. Entre nós todos a compreendiam. Se tem sido impresso em português, porém, nem todos súbditos de Castela o entenderiam. Foi o que se chama — matar dois coelhos de uma cajadada.

A versão italiana não foi filha de vaidade, não foi feita apenas para alargar a fama do autor, aliás encoberto sob as iniciais D. B. Não. Foi levada a cabo somente para alargar o campo de batalha, podendo pugnar noutros países, contaminados pela heresia, a prol da boa doutrina.

<sup>6</sup> — Parece que cabe a João Soares Rebêlo a glória de ter sido o primeiro compositor que trabalhou os salmos por um processo semelhante ao que se usava há muito para os hinos e outros cantos — o estilo antifonal, ou alternado. Com uma diferença, porém: é que Rebêlo em vez de começar só no segundo versículo do salmo, dividia o primeiro em duas partes e iniciava o diálogo com a segunda parte.

Não tenho noticia de quem o fizesse antes dêle e creio até que o método poucos imitadores teve.

Todavia, no chamado Arquivo da Sé Patriarcal guarda-se uma composição de João Rodrigues Esteves feita nesse estilo e datada de Roma — 17 de Dezembro de 1722.

É o 4.º salmo de vésperas (n.º 112) — *Laudate pueri Dominum* — e a sua partitura é encimada por estes dizeres: «Feito em Roma pello metodo dos psalmos do Rabello».

Ernesto Vieira informa (*Dic. biog. de mus. port.*, 2.º vol., pág. 474) que no arquivo referido também existe um *Dixit Dominus* da autoria do famoso compositor.

Efectivamente encontrei lá a partitura dêsse salmo (o n.º 109 e primeiro de vésperas) e por sinal que é escrito pelo punho do citado Rodrigues Esteves.

Vieira, porém, deve ter-se limitado a olhar para a primeira lauda porque se tivesse folheado o pequeno caderno teria visto que os salmos eram dois: acabado aquele segue-se-lhe o n.º 110 (2.º de vésperas) *Confitebor tibi Domine*. Ambas estas composições comprovam que «o método dos psalmos do Rabello» era uma realidade.

Na casa do capitulo da Sé de Elvas, o actual tenente sr. Manuel Joaquim encontrou há anos um livro manuscrito para estante (quere dizer: um livro em que as quatro vozes estão escritas nas duas páginas patentes a quem olha para êle, quando aberto, e em caracteres o bastante grandes para serem vistos a certa distância) em relativo mau estado que contém os salmos de vésperas. Os dois primeiros são de Soares Rebêlo e são os mesmos que existem em Lisboa, mas notados sem divisão de compasso. Não vou jurar, mas parece-me que o terceiro (n.º 111 — *Beatus vir*) também lhe é atribuído.

O Cântico de Zacarias — *Benedictus Dominus Deus Israel* — que ainda hoje se canta nos officios da Semana Santa em tôdas as igrejas do sul do país, embora não ande identificado e seja atribuído por vaga tradição a el-Rei D. João IV, deve, com certeza, ser obra de Rebêlo porque tem todo o cunho do seu processo harmónico e obedece a seu método anifonal.

Estou convencido de que o verso que se canta, depois de *Benedictus*, nesses officios — *Christus factus est pro nobis* — e cujo texto vai sendo successivamente augmentado de dia para dia, também é de João Soares Rebêlo.

\*  
\* \*

O sr. dr. Gonçalo Sampaio publicou recentemente, em «separata» do «Boletim da Biblioteca Pública e do Arquivo Distrital de Braga» valiosos *Susídios para a história dos músicos portugueses*, trabalho de grande importância pelas noticias que encerra e que são quase tôdas em primeira mão.

A propósito de João Soares Rebêlo e de seu irmão, o Padre Marcos Soares Pereira, as noticias que dá são filhas de certas passagens de três trabalhos de genealogia que se guardavam em manuscrito, supponho que original, na opulenta livraria do falecido linhagista e escritor bracarense dr. José Machado — as *Memórias Genealógicas*, de José do Vale Campos Barreto de Magalhães Bacelar, a *Genealogia*, de Gavião Barreto e o *Nobiliário das Famílias do Minho*, do licenciado Manuel de Araújo, e Castro.

As noticias, como quase sempre succede em trabalhos desta natureza, são semelhantes e evidentemente copiadas da mais antiga — a de Araújo e Castro — e que deve ser fidedigna porquanto o seu autor foi contemporâneo do Rebelinho.

Eis esta última:

«João Soares Rebello, sendo rapaz, e grande muzico, foi com seu irmão Marcos Soares p.<sup>a</sup> Villa Viçosa p.<sup>a</sup> a Capella do Duque, e por ser bom Compozitor, e muzico dos melhores daquelle tp.<sup>o</sup> lhe deu ElRey o filham.<sup>to</sup> com

200 mil reis de juro e Er.<sup>de</sup>, depois de o ter mandado curar de ũa doudice que teve. Cazou em Lx.<sup>a</sup>, etc.»

Fiando-se, talvez em demasia, dos dizeres de Barbosa Machado (*Bibliotheca Lusitana*, 2.<sup>a</sup> edição, 2.<sup>o</sup> vol., pág. 703, col. 1.<sup>a</sup>) segundo os quais Rebêlo «como discipulo de si mesmo nunca seguio os vestigios de algum Mestre ainda que famoso» e interpretando a noticia de Araújo e Castro, um tudo nada forçadamente, o sr. dr. Gonçalo Sampaio pôs-se a discorrer com inegável brilho e aparente lógica e chegou à seguinte conclusão (pág. 20):

«Tem-se dito, por mais de uma vez, que o formidável compositor que foi João Lourenço Rebêlo é o maior representante da escola de Vila Viçosa; mas eu direi, com mais verdade, que êle e seu irmão Marcos Soares Pereira são os mais notáveis representantes da escola do norte, cujo principal centro de ensino era Braga.»

Conquanto deva ter havido na cidade primaz notável centro musical cuja importância é quase desconhecida e cuja história, segundo informa o sr. dr. Gonçalo Sampaio, é hoje impossível de tentar-se, em virtude do grande cartório da Câmara eclesiástica de Braga ter sido vendido a péso (?!?!?!...) à fábriea de papel de Ruães, para ser reduzido a pasta (!!!!!...), pela comissão liquidatária dos bens da Igreja (pág. 7) — a-pesar disso, permito-me discordar do illustre professor.

O espaço e o tempo de que posso dispor neste momento não consentem, porém, que exponha miudamente os porquês da minha discordância e que prove que a capela de Caminha tinha papel meramente executório, pois era de reduzidas proporções.

Apenas saliento o indispensável para abalar a *fundamentis* a tese de S. Ex.<sup>a</sup>.

Araújo e Castro diz que Rebêlo era rapaz e grande músico quando abalou, de Caminha para Vila Viçosa, com seu irmão que era já homem feito e tinha ordens de presbítero.

Barbosa Machado informa-nos de que isso se passou em 1624, quando Rebêlo tinha quinze anos. Confirma, por conseguinte, que êle era rapaz.

Pois se era rapaz é de ver que o qualificativo de «grande músico» tem que ter significado relativo.

Em meu modo de ver quererá dizer «grande executante» ou melhor «grande cantor».

Embora pudesse ser autêntico temperamento musical e até menino prodigio (o que não consta), o certo é que por mais música que soubesse não é provável, nem crível, que estivesse em condições de ir ensinar mestres experimentados (um dêles contratado expressamente no estrangeiro) com tão pouca idade e concomitante pouca experiência.

Rebêlo deve ter ido para cantor e em Vila Viçosa aperfeiçoou-se e completou os seus conhecimentos talvez no *Colégio dos Moços da Capela*,

(que veio depois a ser o *Colégio dos Santos Reis Magos*) que fôra fundado por D. Teodósio II, em 1609.

Fr. Rafael de Jesus na *Vida do Serenissimo Rey Dom João 4.º* (apud Ernesto Vieira, *Dic. biog. de musicos portugueses*, 1.º vol., pág. 503) é explícito a respeito dessa aprendizagem; por sinal tão proveitosa que era patenteada ao moço duque de Barcelos para lhe servir de estímulo no amor ao estudo.

Araújo e Castro diz também que por êle ter sido bom compositor e músico dos melhores de seu tempo el-Rei o fez fidalgo de sua casa.

Barbosa Machado confirma-o indicando 1646 como o ano em que tal se deu e enumerando as comendas e jugadas em cuja posse e gôso foi investido.

Temos, pois, que o «grande músico» de 1624 era vinte e dois anos depois, em 1646, bom compositor.

Parece, pois, não poder haver lugar a dúvidas do sentido restritivo daquelas duas palavras.

Sendo assim, ¿ onde fica a pretendida escola do norte? .

Logo que tenha ensejo e vagar hei-de voltar ao assunto com maior detença.

7 — Há poucos meses (Dezembro de 1934), estando de passagem em Elvas, o benemérito director da Biblioteca Municipal e meu illustre amigo, sr. António José Tôrres de Carvalho, participou-me que, não muitos dias antes, tinha topado no fundo dum caixote com um cartapácio que até então passara despercebido, em razão da casa ser escura, do livro ser justamente das dimensões do interior do caixote e da côr de sua capa ser quase igualzinha à da madeira do recipiente.

Mostrou-mo acto contínuo e pediu-me para lhe confirmar a suspeita em que estava e que era: tratar-se de coisa de primeira ordem.

Um simples lance de olhos foi o bastante para aquilatar do grande valor desta peça única.

Não podendo demorar-me para estudar o precioso in-fólio, limitei-me a folhear o livro (que é de estante), a inventariá-lo e a copiar um que outro trecho dos mais pequenos. Mais tarde, por amável mediação do sr. dr. João da Silva Santos, pude obter cópia de alguns trechos que mais me chamaram a atenção. Fiz as respectivas partituras e elas provaram a afirmação que deixei no texto.

O cartapácio tem no frontispicio, encimados por uma vinheta representando a morte, os seguintes dizeres:

LIVRO. DA.  
 QAVRESMA. ESCREVEO.  
 RVI. DIAS. SOARES. BAIX  
 AÕ. DESTA. SANCTA. SEE.  
 ~ ANNO. 1655. ~.

O seu conteúdo é o seguinte:

Uma «Missa ferial» a 4 vozes (*Kyries, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei e Deo gratias*) — fol. 1 e 2.

Rui Dias Soares deixou o 3.º fólio em branco, mas o Padre-mestre Francisco Martins aproveitou-o para nele lançar, de seu próprio punho, um *Et incarnatus est* a 5 vozes.

Os fols. 4 a 6 são ocupados por *Kyrie eleison, Christe eleison e Kyrie eleison* a 5 vozes, sem indicação de autor, alternados com o tenor a solo que canta a melodia gregoriana da missa chamada *Orbis factor*.

De fol. 7 a 12 decorre um *Credo* a 4 vozes (alternado com o tenor) cujo *Et incarnatus est*, a 5 vozes, é o mesmo que figura no fol. 3.º mas está agora escrito em notação de valor dobrado, isto é: à base de breve em vez de semi-breve.

Seguem-se *Sanctus e Agnus Dei* (só uma vez), também a 5 vozes (fol. 13 e 14).

No 15.º fólio figura um *Adjuva nos*, a 4 vozes (*cantus, superius, altus e tenor*) — «Do mestre Fr.º Miz.».

O fol. 16.º está preenchido por dois versículos «que faltam em A paxaõ de Ramos» (S. Mateus). São ambos a 4 vozes e o segundo é autógrafo do Padre Francisco Martins. Os textos (o primeiro deturpado) são:

1.º — *Ut quid perditio hæc? potuit enim unguentu istud venumdari multo, et dari pauperibus.*

2.º — *Non in die festo, ne forte tumultus fierit in populo.*

(Na execução a ordem era trocada porque o 2.º se canta antes do 1.º).

A fol. 17 está o hino *Gloria, laus et honor*, a 4 vozes, que se canta aq recolher da procissão, em domingo de Ramos.

As pautas não utilizadas por Dias Soares aproveitou-as o insigne mestre de capela para escrever um seu *Vere Iilius Dei erat iste*, que é um dos versículos das turbas da Paixão, segundo S. Mateus.

A fol. 18 encontra-se o *Israel es tu Rex* que vem a ser a segunda estrofe do hino que está no fólio antecedente.

No fol. 19 começa a *Paçio dominica palmis*, a 4. São só, como é óbvio, as chamadas turbas. Estende-se até fol. 22 e embora não tenha o autor indicado é evidentemente composição do Padre Francisco Martins.

De fol. 23 a 25 decorre a «*Paxaõ de sexta feira a 4*» (segundo S. João) que está precisamente nas condições da anterior.

Vêm depois (fol. 26 a 31) os 3 responsórios do 1.º nocturno dos officios

de 5.<sup>a</sup> feira Santa — *In cena Domini*. São os que se cantam em 4.<sup>a</sup> feira de trevas à noitinha e não têm indicação de autor.

Com o fôlio 32.<sup>o</sup> deu-se o mesmo que com o 3.<sup>o</sup>. E o bom do mestre de capela que, pelos vistos, não podia ver papel pentagramado sem a competente bordadura de notas, aproveitou-o para nele lançar um autógrafo (salvo êrro, de compassinho) com divisões de compasso. Como, porém, não chegou a pôr o texto por baixo das notas, não se pode saber que fôsse. Todavia parece tratar-se de música de género totalmente diferente — talvez algum *tono* vocal ou algum trecho de vilanico.

De fol. 33 a 40 seguem os restantes 6 responsórios das matinas de quinta feira maior

A fol. 41 vem incluído o cântico de *Benedictus* a que me refiro na nota anterior e que estou convencido ser obra de João Soares Rebêlo.

No fol. 42 começa *Feria 6.<sup>a</sup> at matutinã*. (A fantasia ortográfica de Rui Dias Soares era inesgotável...). São os officios que se cantam em quinta feira de endoenças, à noite. A autoria do padre-mestre Francisco Martins está comprovada pela sua própria assinatura. A obra compreende todos os nove responsórios, estando o nono a fol. 50.

No fôlio seguinte (51.<sup>o</sup>) começa *In Sabato*, ou sejam os officios que se cantam em sexta feira de Paixão. Qualquer dos nove responsórios não tem indicação de quem seja o autor. Terminam a fol. 59.

A fol. 60 vem o *Responso a 4 de Feria 5.<sup>a</sup> p.<sup>a</sup> F.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> Do Mestre Fr.<sup>o</sup> Miz*. É o primeiro responsório. Nos fôlios seguintes vêm os restantes, todos dados como do mesmo compositor, com excepção do quinto (*Judas mercator optime*) cuja autoria é dada como «do mestre do mestre Fr.<sup>o</sup> Miz». Não sei se será lapso, ou se não.

O último responsório está a fol. 68. Conquanto êste jôgo de matinas tenha o mesmo fim do que figura de fol. 26 a 31 e de 33 a 40, a música é diferente.

No fôlio derradeiro (o 69.<sup>o</sup>) encontram-se os «Motetos para o Lava-pés», mas as partes de *tenor* e de *baixo* estão remendadas de modo que impossibilita a reconstituição dos trechos.

\*

Segundo Barbosa Machado (*Bibliotheca Lusitana*, 2.<sup>a</sup> edição, 4.<sup>o</sup> vol., pág. 124, col. 2.<sup>a</sup>) o Padre-mestre Francisco Martins estudou em Évora com Bento Nunes Pegado, tendo sido admitido no Seminário diocesano em 20 de Junho de 1629.

Não tenho meio de contestar a afirmação do douto abade de Sever, mas o que posso afiançar é que o seu estilo nada tem de comum com o processo de Évora. Mais até: no processo eborense não passou de compositor mediocre, mas no calipolense o Mestre de Capela de Elvas foi dos maiores.

A única forma que vejo capaz de conciliar as duas coisas é admitir a hipótese (muito plausível) de êle, a alturas tantas, ter passado para Vila Viçosa.

Na tão interessante e por tantos títulos notável série de artigos que, a coberto do título *Documentos para a História da Música na Sé de Elvas*, o sr. Manuel Joaquim publicou em *O Jornal de Elvas*, encontram-se notícias da maior importância acerca d'êste compositor que, nos últimos anos da sua vida, passou a assinar-se Francisco Martins Freire, pospondo o apelido da mãe ao nome que sempre usara. Talvez fosse para evitar confusões com outrem, a menos que tivesse sido anteriormente professo de qualquer congregação em que não fosse permitido o uso de mais de um apelido. Esta última hipótese não me parece crível, pois suponho que êsse preceito só tinha lugar nos padres do Oratório e a sua introdução em Portugal deu-se aproximadamente pela altura em que o Mestre de capela passou a assinar-se com mais um apelido.

Segundo uns apontamentos encontrados no espólio do Dr. Francisco de Paula Santa Clara a respeito de *Cantores e músicos da capela da Sé de Elvas* e que foram publicados no primeiro volume do *Arquivo Transtagano* (pág. 79) o Padre Francisco Martins já era mestre da capela da Sé em 1651 e ainda ocupava o cargo em 1664.

O sr. Manuel Joaquim tornou público o assento da sua morte que encontrou no obituário da freguesia de Santa Maria da Alcáçova (a fls. 20-v. do livro que vai de 1679 a 1716) e é do teor seguinte (cf. artigo citado in *Jornal de Elvas*, n.º 64, série VII):

«O P.º M.º Fr.º Martins Mestre da Capela da S.ª seé faleço en uinte de Março de mil eséis sentos eoitenta resebeo todos os sacramentos, esta enterrado na Seé».

Como na época era de uso assinalar-se como data do falecimento a do dia em que o corpo era dado à sepultura, temos que êle deve ter passado a melhor vida aos 19 de Março de 1680 e que exerceu o cargo de mestre de capela até morrer visto que o termo o trata como tal.

Nos folhetins da série *Documentos para a História da Música na Sé de Elvas* que aquele prestimoso investigador consagrou a êste mestre de capela, o seu autor, em face dos frutos das buscas que levava a cabo, chegou à conclusão que a noticia de Barbosa Machado (mãe de tôdas as outras, incluindo a do sr. Joaquim de Vasconcelos, que à primeira vista pode supor-se produto de investigação própria) não estava certa pelo menos no que respeitava às *Paixões dos quatro Evangelistas* a quatro vozes, porquanto tivera a fortuna de encontrar uma obra a três vozes — alto, tenor e baixo — dividida em quatro partes, assim intituladas:

*Ditos d Christo da Paxaõ Dominica Palmarum; Ditos d Christo para a Paxaõ de 3.ª fr.ª; Ditos de Christo a 3 da Paxaõ de 4.ª Feira e Ditos de Christo a 3 Feria 6.ª Ad Passionem*, que contêm ao todo 32 números de mú-

sica e versam os textos, respectivamente, de S. Mateus, S. Marcos, S. Lucas e S. João.

Esses números de música suscitaram a admiração do culto musicólogo, designadamente o sétimo da *Paixão de 4.<sup>a</sup> Ferial* cujo estudo incessante o não fatigava.

Por via do encontro desta obra o sr. Manuel Joaquim concluiu que as *Paixões dos quatro Evangelistas* eram a três vozes e não a quatro como indicava Barbosa Machado.

Ora salvo o devido respeito não estou de acôrdo com tal conclusão e isso porque me parece que *Ditos de Cristo* e *Paixões* são coisas diferentes.

Vejamos:

No rito romano, e em todos os ritos católicos, a *Paixão de Nosso Senhor* (seja qual fôr o texto dos Evangelistas, mas mais vulgarmente os de S. Mateus e S. João) é de uso antiquíssimo ser cantada por três pessoas — Cristo (que diz as frases precedidas de uma cruz) Cronista, ou Texto (frases marcadas por um C.) e Sinagoga, ou Bradado (falas precedidas por um S.). Os dois primeiros devem ser sacerdotes, o último pode não sê-lo.

Como as falas dêste são muitas vezes as exclamações da multidão — *turba* — ai pelos fins do século XV, começos do seguinte, entraram de aparecer escritas polifonicamente. A essas composições (com tantos números quantas as intervenções de Sinagoga, ou Bradado) chamou-se as *turbas* — *turbæ* em latim.

E como os textos dêses coros e o seu número são diferentes de evangelista para evangelista, os compositores viram-se obrigados, por comodidade dos executantes e dos arquivos, a identificá-los encabeçando-os do título da *Paixão* de que eram parte integrante. Por isso *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Mathæum* era o cabeçalho das «turbas» constantes do texto dêsse Evangelista, e assim sucessivamente.

Palestrina e Victoria, entre muitos outros, escreveram-as.

Por via da circunstância apontada o apelido *Paixões* generalizou-se na Igreja Católica para designar uma parte infima delas (as turbas), ao contrário do que sucedeu na luterana em que todo o texto evangélico é cantado (como nos mistérios medievais era recitado) bem como meditações e comentários sôbre o texto.

Agora *Ditos de Cristo* cantados em côro é que não são vulgares. Eu, pelo menos, não tenho notícia de mais nenhuns.

É todavia de notar o número de vozes para que o Padre Francisco Martins os escreveu. Não foi certamente casual, mas intencional. São a três vozes. Com certeza que cada uma das vozes era cantada só por um indivíduo.

E a intenção do Mestre da Capela deve ter sido uma como figuração do mistério da Santíssima Trindade — três vozes distintas: um só todo indivisível.

Em vista do exposto parece-me lícito inferir que a obra a que Barbosa

Machado se referiu não pode ser a mesma que o sr. Manuel Joaquim encontrou em tão boa hora.

Nestas condições a conclusão a tirar deve ser esta: o Padre-mestre Francisco Martins deixou uma obra de que o célebre Abade de Sever não teve noticia — *Ditos de Cristo nas Paixões segundo os quatro Evangelistas*, a 3 vozes.

\*

Do livro agora aparecido verifica-se que os *Responsórios da Semana Santa* do Padre Martins não são a oito vozes, mas sim a quatro, a não ser que êle tenha escrito outros jogos que ainda não fossem encontrados.

Ê, porém, de estranhar que só apareçam obras dêste compositor omitidas na relação dada por Barbosa Machado e não se encontrem as que êle mencionou.

Não é crível que a noticia da *Bibliotheca Lusitana* seja produto da imaginação do seu autor, pois deve ser antes filha de dados fornecidos por alguém a seu pedido.

Barbosa Machado deve ter coordenado noticias obtidas de tôda a gente e de tôda casta de gente. Depois de as alcançar enramilhetava-as com o estilo prosopeico tão de seu agrado e tão do agrado da gente de seu tempo.

As clarezas acerca da obra musical do Padre-mestre Francisco Martins deve tê-las conseguido por intermédio de qualquer dignidade da Sé de Elvas que conheceu o livro escrito por Dias Soares. Mas o informador ou foi pouco explicito na redacção ou então, o que é mais provável, pouco escrupuloso nas averiguações.

Dai os lapsos de Barbosa Machado.

\*

Neste momento pode dizer-se que a obra musical com texto latino que nos foi legada pelo notável mestre da capela da Sé de Elvas é a seguinte:

*Ditos de Cristo nas Paixões dos Evangelistas*, a três vozes.

*O Salutaris hostia*, a quatro vozes.

*Alleluia*, também a quatro vozes.

(Estes dois trechos existem manuscritos — no exemplar barbaramente mutilado do 1.º Livro de Missas de Duarte Lobo existente na «Estante Musical» da Biblioteca de Elvas — cf. Manuel Joaquim, *art. cit.*, in-*Jornal de Elvas*, n.º 64).

*Adjuva nos*, a quatro vozes.

*Responsórios das Matinas de 5.ª e 6.ª feiras da Semana Santa*, a quatro vozes.

(O quinto responsório de 5.ª feira pode pôr-se em dúvida se é dêle, se de seu mestre).

Todavia, em face das indicações de Barbosa Machado e de outros pormenores é lícito inferir que são também de sua autoria as seguintes composições incluídas no livro que Rui Dias Soares escreveu:

*Missa ferial*, a quatro vozes.

*Missa solene* (alternada) a cinco vozes e o *Credo* a quatro vozes intercalado nela.

*Duas Paixões* (turbas) a quatro vozes — segundo S. Mateus (domingo de Ramos) e segundo S. João (sexta-feira de Paixão).

*Responsórios das Matinas de Sábado Santo*, a quatro vozes.

*Motetos para o Lava-pés*, a quatro vozes (incompletos).

Das restantes obras contidas no cartapácio: o hino *Gloria, laus et honor* e o jôgo de Responsórios das Matinas *In Cæna Domini* que começa a fol. 26, são de autor indeterminado — e o cântico de *Benedictus* é quase certo ser de João Soares Rebêlo.

\*

No rol das obras que Barbosa Machado atribue a êste autor figura a designação genérica *Psalmos*, a oito vozes.

Não se sabe, pois, quais eram nem quantos eram, mas não é crível que fossem todos os 150 do salterio.

Segundo o sempre citado trabalho do sr. Manuel Joaquim (*Jornal de Elvas*, n.º 65), num inventário da Sé odivense, relativo ao ano de 1678, sendo bispo da diocese D. Alexandre da Silva Botelho, figuram, entre outros livros de música, os seguintes:

«Dous lb.<sup>os</sup> de canto de orgão hñ de motetes de Morallez e outro de maõ de uestoras q. deu o M.<sup>e</sup> Fran.<sup>co</sup> Miz.».

Ora na Estante Musical da Biblioteca de Elvas guarda-se um livro de estante manuscrito que contém salmos a 4 vozes que é todo do punho do mestre de capela em questão.

Ainda não tive ocasião de o examinar detidamente de modo que não posso certificar o seu recheio.

É natural, porém, que seja o mesmo e que, por conseguinte, encerre nas suas páginas os salmos de vésperas.

Mas ¿serão da autoria do Padre-mestre, ou simplesmente cópias de obra alheia?

Eis o que não sei.

Se o fossem, porém, teríamos novo desmentido à informação dada por Barbosa Machado, visto que são a quatro vozes e não a oito.

Todavia é de notar que o insigne compositor seiscentista ainda era vivo e estava no exercicio de seu cargo de mestre da capela quando o inventário referido foi feito e na verba diz-se que o livro manuscrito (*de maõ*) foi dado pelo Mestre Francisco Martins.

Parece que seria mais natural que — no caso dos salmos serem de sua

composição — se não limitassem a identificar o cartapácio pelo dador e antes indicassem o autor.

Por outro lado também é de estranhar que, sendo as peças de sua autoria, o bom do Padre-mestre não tivesse apostado a autenticá-la — ao menos numa das páginas — a sua interessante e bem lançada assinatura:



\*

As adulterações a que faço referência no texto não são mais que a consequência da aplicação das peregrinas teorias sobre canto-chão engendradas no comêço do século XVIII e que podem ler-se, por exemplo, no Dicionário de Rousseau.

Foi uma peste que invadiu o mundo e que ainda faz estragos.

Pode dizer-se que quase tôda a música anterior a setecentos se encontra com as tonalidades deturpadas.

Creio igualmente que o chamado «canto capucho» também teve bastas culpas no cartório...

Para que possa avaliar-se fácilmente a influência dessas teorias (aplicação dos processos harmônicos e respectivas regras a tudo quanto havia) basta que se diga que nem a melodia do canto gregoriano lhe escapou!

\*

*P. S.* — Já depois de escrita esta nota proporcionou-se-me ensejo de voltar a Elvas e pude proceder ao inventário do tal livro em que havia salmos a quatro vozes escritos pelo punho do Padre Mestre Francisco Martins.

O volume (para estante) é de formato relativamente pequeno e está encadernado em carneira com pregos de metal, em calote esférica. A encadernação, bem conservada, quere parecer-me que deve datar do século XVIII.

Trata-se, a meu ver, de dois cadernos diferentes que alguém fez reünir num só volume.

O frontispício não existe e o volume não tem título. Todavia o recheio diz exclusivamente respeito a vésperas — salmos e hinos.

Os salmos são os seguintes (todos a quatro vezes em estilo alternado e um, pelo menos, o 127.º, segundo o «método do Rebêlo»):

- Dixit Dominus* (n.º 109), fol. 1 e 2.  
*Confitebor tibi Domine* (n.º 110), fol. 3 a 5.  
*Beatus vir* (n.º 111), fol. 6 a 8.  
*Laudate pueri* (n.º 112), fol. 9 a 11.  
*Laudate Domine omnes gentes* (n.º 116), fol. 12.  
*Lætatus sum in his* (n.º 121), fol. 13 a 15.  
*Lauda Jerusalem* (n.º 147), fol. 16 a 18.  
*Nisi Dominus* (n.º 126), fol. 19 a 21.  
*Domine probasti me* (n.º 138), fol. 22 a 25.  
*Credidi propter quod* (n.º 115), fol. 26 a 28.  
*Memento Domine* (n.º 131), fol. 29 a 32.  
*In exitu Israel* (n.º 113), fol. 33 a 38.  
*Beati omnes* (n.º 127), fol. 40 e 41.

No fólio 39.º as notas não têm o respectivo texto por baixo e não foram desenhadas as letras capitais, como nos outros. Contudo tem a indicação *Ego dixit in excessu* — primeiras palavras do segundo versículo do salmo 115. Provavelmente foi por engano que se copiou a música que figura neste fólio e pode ser até (não tive ocasião de o verificar) que se trate de duplicação do que já estava no fólio 26.º.

O hino de acção de graças *Te Deum laudamus* começa no fol. 42.º e acaba no 45.º.

Segue-se: a fol. 46 o hino das primeiras vésperas da festa de Corpus Christi *Pange lingua gloriosi*, em que o *cantus* faz a respectiva melodia gregoriana, e a fol. 49 o da festa de Nossa Senhora, *Ave Maria Stella*.

O 51.º fólio está em branco e é composto pela última página dum dos cadernos a que aludi e pela primeira do outro, que também é devido ao punho do insigne mestre de capela elvense e contem os hinos das vésperas de quatro festividades — a de S. José (*Te, Joseph, celebrent* — fol. 52 e 53); a de Santo António (*Quid Lusitanos deserens* — fol. 54 e 55); a da Rainha Santa *Domare cordis impetus Elisabeth* — fol. 56 e 57) e a do SS.º Nome de Jesus (*Jesu dulcis memoria* — fol. 58 e 59).

Todos os quatro hinos são alternados. A primeira quadra era cantada pela colegiada a canto-chão, a segunda por música, no coro, e assim sucessivamente.

É de notar que nestes hinos a letra é bastante repetida e a melodia tem aspecto ligeiramente floreado.

Nos fols. 60 e 61 mão mais moderna (século XVIII) lançou uma versão a quatro vezes do salmo 127, *Beati omnes*, do sétimo tom, de autor indeterminado.

O último fólio (62.º) não contém música e pode dizer-se em branco. Apenas sobre a parte direita alguém escreveu, um tanto arresvesadamente: «Da Sé de Elvas — 1794».

\*

Em vista do exposto parece poder afirmar-se que o livro em questão é o mesmo a que se refere o inventário de 1678.

E em vista do que disse acima e também do exame, embora superficial, do seu recheio inclino-me a crer que êle não será da autoria do Padre-mestre Francisco Martins.

Todavia os salmos *Dixit Dominus* e *Confitebor tibi Domini* não são com certeza de João Soares Rebêlo porque tenho cópia dêles e fiz o confronto.

---

8 — Se o Padre Pedro Vaz Rêgo nasceu em Campo Maior, como Barbosa Machado assevera, os *Documentos para a História da Música na Sé de Elvas* do sr. Manuel Joaquim vieram provar que êle era três anos mais novo que a *Bibliotheca Lusitana* o dá.

No *Jornal de Elvas*, n.º 78, aquele consciencioso investigador deu conta da devassa a que sujeitou os registos paroquiais da matriz de Campo Maior, cujo fruto foi o casamento de Manuel Vaz com Beatriz Lopes, realizado em 3 de Março de 1658 e o seguinte termo de baptismo:

«Aos dezanove dias do mez de março 1673 baptizej e pus os sanctos oleos a pedro f.º legítimo de M.ª Uaz ebreatiz Lopes foraõ padrinhos M.ª Duarte e M.ª Roiz, f.ª de p.º lopes».

(Livro de Baptizados de 1667 a 1673 — fol. 117).

O apelido Rêgo não aparece em nenhum dos pais nem nos padrinhos, mas deve ser êste o único Pedro baptizado em Campo Maior filho de pai Vaz de sobrenome.

Ora se êle tivesse nascido a 8 de Março de 1670 não devia ser baptizado só três anos depois por várias razões de pêso entre elas o Santo Officio...

É duvidoso que tenha sido mestre da capela de Elvas, a não ser que o fôsse por muito pouco tempo.

Ora segundo se depreende do notável trabalho de que tanto me tenho valido, não há em Elvas o menor indício da sua estadia.

Em 1694 era mestre da capela o Padre António Gonçalves que passou mais tarde a quartanário e veio a morrer em Outubro de 1727. Era natural de Olivença.

Parece que o seu sucessor foi o Padre Domingos Gomes do Couto que já occupava o cargo em Janeiro de 1712 e nele se manteve até Outubro de 1756, data em que se foi da vida presente.

Todos os autores, na cola de Barbosa Machado (*Bibliotheca Lusitana*, 2.<sup>a</sup> edição, 3.<sup>o</sup> vol., pág. 613, col. 2.<sup>a</sup>), dão o Padre Vaz Rêgo como educado em Évora e como discípulo de Melgás.

Pode ser que tenham razão, mas eu inclino-me antes para Vila Viçosa.

É fora de dúvida que Vaz Rêgo tinha grande veneração pela obra do genial compositor, sentimento que transmitiu a seus discípulos.

Um dêles — Alexandre Delgado Janeiro — tinha os motetes do Padremestre Melgás em tamanho apreço que até não hesitou em se apropriar de um dêles — *Cum facis eleemosynam* — para o apresentar como obra sua... (Cf. o meu artigo já citado anteriormente — *A propósito de «Alguns documentos sôbre Alexandre Delgado Janeiro»*).

<sup>9</sup> — Os documentos probatórios do que afirmo no texto são inúmeros.

Um dos maiores «esbanjamentos» de que o Magnânimo é acusado por universal consenso é a capela de S. João Baptista, obra estupenda de harmonia, de beleza e de suntuosidade e peça única no mundo, ao que suponho.

A respeito da sua encomenda, da sua construção e das circunstâncias inerentes têm sido escritas e reeditadas muitas inexacções, umas vezes fi-lhas da ignorância dos autores, outras da sua má fé.

Pois bem, o seguinte período da carta de 8 de Fevereiro de 1743 dirigida pelo Padre João Baptista Carbone ao nosso embaixador em Roma, Manuel Pereira de Sampaio, testemunha eloquentemente como el-Rei D. João V «esbanjava» dinheiro:

«Falta-me agora recommendar a V. M.<sup>ce</sup> que ponha toda a industria e cuidado na economia das despezas que se hão de fazer para a dita capella (cujas contas devem vir separadas até a ultimo real, como já lhe adverti) para o que me parece conveniente que depois que estiver já emendado o risco, na conformidade das advertencias, V. M.<sup>ce</sup> ajuste os preços da obra, conferindo com pessoas praticas, inteligentes, e de sã consciencia, para que não haja excesso nos ditos preços; pois ainda que S. Mag.<sup>de</sup> faz voluntariamente, e por sua devoção a dita obra, e podendo-a fazer de menos custo, a quer fazer mais custosa, comtudo quer que todo o seu custo seja proporcionado á mesma obra, e que se conheça que foi bem empregado tudo que nella se gastou...» (Cf. Sousa Viterbo e Rodrigo Vicente de Almeida — *A Capella de S. João Baptista erecta na egreja de S. Roque—Lisboa, 1902, pág. 131*).

<sup>10</sup> — João Rodrigues Esteves, que cuidou ter sido sacerdote e foi mestre da capela da Basilica de Santa Maria, escreveu duas composições sôbre este mesmo texto de Santo Tomás de Aquino, ambas muito notáveis.

11 — António Teixeira tomou ordens em Roma, por mais estranho que isso tenha parecido a Ernesto Vieira, atenta a sua pouca idade.

Foi excelente cravista e cantochanista emérito embora no estilo solmizado (cada nota seu tempo) da sua época e exerceu o cargo de examinador de canto-chão do Patriarcado. Nas suas composições aparece mencionado ora como Sr. António Teixeira, ora como Padre-mestre António Teixeira.

Esta circunstância levou Ernesto Vieira a admitir a existência de dois compositores homónimos, um secular e outro sacerdote, dando êste como mais moderno que aquele, que teria morrido por ocasião do terramoto. (Cf. *Dic. biog. de Mus. Port.*, 2.º vol., pág. 347 e 348).

A notícia de Barbosa Machado não deixa dúvida de que êle ainda vivia à data da preparação do quarto volume da *Bibliotheca Lusitana*, publicado em 1759 (cf. 2.ª edição, pág. 55, col. 1.ª).

Por outro lado, existe no Arquivo da Sé Patriarcal uma sua composição (não autógrafa) que está datada de 1756 e em que é mencionado por Sr. António Teixeira.

12 — Ernesto Vieira em seu útil *Diccionario biographico de Musicos Portuguezes* (2.º vol., pág. 287) aponta como existindo no Arquivo da Sé de Lisboa quatro composições da autoria de Domingos Scarlatti «que são: um motete do Sacramento a oito vozes, um *Te Deum* a quatro vozes, o psalmo *Laudate pueri* a oito vozes e um motete para Todos os Santos, a quatro».

Vieira equivocou-se.

Encontrei as quatro obras a que êle se reporta, mas só duas são do insigne mestre da Capela Real:

o moteto para Todos os Santos (*Mottetto—In Festo omnium Sanctorum—Te gloriosus, a 4—Vell Sig.º Domenico Scarlatti*) e

o *Te Deum* que, por sinal, é a oito vozes e não a quatro (*Himno—Te Deum Laudamus a 8.—Pianno—Del Sig.º Dominico Scarlati—Patral*).

As outras duas composições, uma é com certeza do pai e a outra é duvidosa.

Aquilo a que Vieira chamou «motete do Sacramento» é o Responsório *O magnum mysterium*. É efectivamente para dois coros (a quatro vozes cada um) e o que existe no Arquivo é o próprio autógrafo, assinado Aless.º Scarlatti e datado de 5º Xbre 1705 (ou 1701?).

O salmo *Laudate pueri Dominum (a 8, (breve) cum organo)* é dado como de autoria do Sig.º Scarlatti e quere parecer-me que é cópia cuidada de João Rodrigues Esteves. Só existem as partes cavadas.

É de ver que a autoria tanto pode ser atribuída ao pai como ao filho. Parece, porém, que é de Alexandre.

Vieira assevera (baseado num artigo publicado na *Gazzetta Musicale di Milano*) que o apelido dos célebres músicos se deve grafar Scariati, só com um t.

Parece-me caturrice porque a assinatura do pai, no Responsório atrás citado, tem dois tt.

Tenho noticia da existência de outra composição de Domingos Scarlatti em Portugal. É o salmo *Miserere mei Deus*, a quatro vozes. Guarda-se na Biblioteca de Elvas.

Scarlatti, que acompanhou a infanta D. Maria Bárbara, indo no seu séquito para Castela a quando de seu casamento com o príncipe das Astúrias, veio a morrer em Madrid no dia 23 de Julho de 1757 (cf. Higino Anglès, *La Musica en España*, in-J. Wolf, *Historia de la Musica*, Editorial Labor, Barcelona, 1934, pág. 429).

A famosa cantora Scarlatti a quem Beckford se referiu e que todos têm suposto neta do insigne cravista, não era sua parenta. Brevemente, e com a ajuda de Deus, vê-lo-emos.

---

<sup>13</sup> — As notícias que o sr. Joaquim de Vasconcelos e Ernesto Vieira publicaram, a respeito dêste famoso organista e cravista, são filhas da que Barbosa Machado deu na *Bibliotheca Lasitana* (2.<sup>a</sup> edição, IV vol., pág. 179, col. 1.<sup>a</sup>), ao mais certo segundo indicações da familia, se é que êle não foi seu amigo pessoal.

Como, porém, aqueles autores omitiram certas particularidades, quere parecer-me que terá algum interêsse um novo extrato do artigo biográfico inserido na monumental obra de Barbosa Machado.

José António Carlos de Seixas era filho de Francisco Vaz e de Marcelina Nunes e nasceu em Coimbra a 11 de Junho de 1704.

De tenra idade foi instruído na arte musical e começou a aprender a tocar órgão, para o que manifestou habilidade rara.

Orfão de pai e mãe veio até Lisboa com tenção de se ordenar mas «foy tal a fama, que se divulgou da destreza, e suavidade com que tocava Orgão» que, pela força das circunstâncias, veio a ser admitido para organista da Patriarcal não contando mais que 16 anos.

E o conceito do seu talento musical aumentou a tal ponto que os mais célebres professores, de admirados, «o respeitavaõ como monstro da natureza» pois tendo apenas dezoito anos o seu engenho, com pasmosa fecundidade, produzia obras «taõ diversas na idéa, e suaves na consonancia, como reguladas pelos preceitos da Arte».

Barbosa Machado deve ter sido seu muito admirador por isso que confessa, e não sem certa graça, que Seixas, com a pressão dos seus dedos no tēclado, fazia vocal o instrumento e mudos os ouvintes.

Foi cavaleiro professo da Ordem de Cristo, contador do Mestrado da Ordem Militar de Santiago e alferes e capitão do mestre (*sic*) na Companhia do Visconde de Barbacena.

«Attrahido de hum sincero affecto» casou a 8 de Dezembro de 1731 com D. Joana Maria da Silva de quem teve cinco filhos — dois rapazes e três meninas.

«Enfermando de hum Rheumatismo, que degenerou em Febre maligna, se dispoz catholicamente para a morte recebendo todos os Sacramentos.»

E recitando a ladainha de Nossa Senhora foi-se dêste vale de lágrimas a 25 de Agosto de 1742.

Tinha 38 anos, 2 meses e 14 dias e foi sepultado no carneiro da Irmandade do Santissimo Sacramento da Basílica de Santa Maria (Sé).

\*

Ernesto Vieira (*Dic. biog.*, II vol., pág. 291) não tem razão nos comentários que borda àcerca da vinda de Seixas para Lisboa a-fim de tomar ordens sacras, visto que Barbosa Machado não disse que êle viera para a capital para o fazer, mas sim que viera com intento de fazê-lo. É diferente.

E depois acrescenta: «O que é certo é ter sido Carlos de Seixas mais um amador do que um artista profissional, e que pertencia a nobre familia.»

Como vamos ver, Vieira enganou-se em qualquer das afirmações.

\*

Da circunstância de Seixas ter sido cavaleiro de Cristo e de ter sido instrumentista famoso pode haver quem tenha julgado que aquela mercê teria sido consequente da sua pericia na dedilhação do tclado.

Seixas foi agraciado por tabela: pela cedência dos direitos de seu primo (não sei em que grau) António Morais e Vasconcelos o qual passou à Índia em 1728.

É provável que essa cedência fôsse comprada, pois o caso não era raro.

Não obstante a régia mercê o agraciado tinha que habilitar-se perante a Mesa da Consciência e Ordens e aquí é que foram elas pois por mais de uma vez lhe foi negado o hábito. O seu mérito artistico, à letra do regimento, longe de ser recomendação, servia de empecilho e estôrvo.

Seixas, porém, fiel ao prolóquio «quem porfia mata caça», não desistia e como devia ter algum dinheiro remexeu céu e terra e valeu-se de todos os meios e subterfúgios para alcançar o que deve ter sido a maior aspiração da sua vida. O último dêles foi a aquisição da propriedade dum dos lugares de contador do mestrado da Ordem de Santiago, que houve por carta de 21 de Maio de 1738. (Tôrre do Tombo, *Chancelaria respectiva*, L.º 28, fol. 380 v.º).

A batalha durou nove anos consecutivos, pouco mais ou menos.



*Hanc merui citharam stellis radiantibus addi : Divona nec vita moribus illa fuit*

F. J. Leijonh. 57

*José António Carlos de Seixas*

*Gravura de Daullé, desenho de Vieira Lusitano. — (Da Colecção do Ex.<sup>mo</sup> Sr. Dr. Gomes de Carvalho. — Reprodução amavelmente autorizada).*

(Foto E. Portugal)

Mas no fim dêles, graças à interferência do secretário de Estado Pedro da Mota, a vitória pendeu para o lado do nosso homem.

E a sua satisfação foi tão grande que logo se fez retratar pelo sábio pincel de Vieira Lusitano, ostentando o manto branco da Ordem e luzindo a cruz vermelha vasada de ouro.

Não quis Deus que se gosasse muito da honraria que almeajara tanto tempo, pois menos de quatro anos depois finou-se com edificante piedade, no dizer de Barbosa Machado.

Infelizmente perderam-se os autos de provanças e de inquirições pertencentes ao processo de sua habilitação na Ordem de Cristo.

Totavia alguma coisa ainda existe (Tôrre do Tombo, *Habilitações da Ordem de Cristo—Letra J.—Maço 95—N.º 26*) no seu processo.

São os três documentos seguintes:

*Cópia —*

Por resolução de S. Mag.<sup>e</sup> de 6 de Abril de 729 em cons.<sup>a</sup> do Cons.<sup>o</sup> Oltr.<sup>o</sup> de 16 do d.<sup>o</sup> mez e anno de 728, e desp.<sup>o</sup> de 16 de Abril de 1729.

El-Rey N. S.<sup>r</sup> tendo respeito alhe representar Antonio de Moraes e Vas.<sup>cos</sup>; f.<sup>o</sup> de Felizardo de Moraes e Vas.<sup>cos</sup>, e n.<sup>al</sup> de V.<sup>a</sup> Real, ter sentado praça de sold.<sup>o</sup> voluntariam.<sup>te</sup> p.<sup>a</sup> namonçaõ do anno de 728 passar aservir ao Est.<sup>o</sup> da India, e aser pessoa nobre, e das principaes familias de Tras os Montes, em concideraçãõ doç.; e havendose com effeito embarcado namonçaõ do anno de 728 p.<sup>a</sup> o d.<sup>o</sup> Estado: Há por bem fazerlhem.<sup>ce</sup> p.<sup>a</sup> seu Primo Jozé Ant.<sup>o</sup> Carlos de Seixas de trinta mil r.<sup>s</sup> detença eff.<sup>a</sup> em hũ dos Almox.<sup>dos</sup> do Rn.<sup>o</sup> em ç. couberem, sem prejuizo de 3.<sup>o</sup> e naõ houver prohibiçaõ, com o vencim.<sup>to</sup> na forma da Ordem de S. Mag.<sup>e</sup>, dos quaes lográrá doze a tit.<sup>o</sup> do hab.<sup>o</sup> da Ordem de Christo ç lhe tem mandado lançar. Lx.<sup>a</sup> occ.<sup>al</sup> a 14 de julho de 1729. — D.<sup>o</sup> de M.<sup>ca</sup> Corte Real.

a) Jeronymo Godinho de Niza

---

Snôr.

Diz Jozé Antonio Carlos de Seixas, propietr.<sup>o</sup> do officio decontador do Mestrado da Ordem de S. Thiago, que requerendo a V. Mag.<sup>de</sup> lhe fizece am.<sup>ce</sup> deo despençar nos empedim.<sup>tos</sup> ç lhe rezultaraõ das inqueriçoõs ç se lhe fizeraõ pela Meza da Consciencia, p.<sup>a</sup> receber o habitto da Ordem de Xp.<sup>o</sup> de ç. V. Mag.<sup>e</sup> lhe tinha feito m.<sup>ce</sup> antes de ser propietr.<sup>o</sup> do d.<sup>o</sup> officio; foy V. Mag.<sup>e</sup> servido mandar que no d.<sup>o</sup> tribunal seconsultasse oç. parecesse, o que com iffecto sefes, eentende o supp.<sup>te</sup> naõ foy aseo favor, por se considerar naõ bastava oque alegava, p.<sup>a</sup> obter agraca dadispença eesta consulta seacha na prez.<sup>ca</sup> de V. Mag.<sup>de</sup> novam.<sup>te</sup> expõdolhe acharse o supp.<sup>te</sup> hoje



mesma sorte o supp.<sup>te</sup> que he capp.<sup>am</sup> da Ordenança desta corte, pedindo a V. Mag.<sup>o</sup> fosse servido dispençallo, pois ficaria em opinião de impuro no sangue. E por V. Mag.<sup>de</sup> mandar q̄ a d.<sup>a</sup> petição se veja neste Trib.<sup>al</sup> e se consulte o que parecer se memb.<sup>o</sup> das ordens e me outr.<sup>o</sup>(?)

Pareceo que V. Mag.<sup>de</sup> lhe não defira pellas razões da cons.<sup>ta</sup> incluza que são as asima referidas/, e não acreçer couza de novo. Lx.<sup>a</sup> occ.<sup>al</sup> vinte e quatro de setembro de mil settecentos trinta e quatro.

Dom Laz.<sup>o</sup> conego da S. Igr.<sup>a</sup> P.<sup>al</sup>, Fr. Miguel Barboza Carnr.<sup>o</sup>, Joam Cabral de Barros, Alex.<sup>o</sup> Ferreira, Joam Correa de Abreu.

Esta cons.<sup>ta</sup> se reformou por avizo do secretr.<sup>o</sup> de Estado P.<sup>o</sup> da Motta e Silva de nove do corrente.

Lx.<sup>a</sup> occ.<sup>al</sup> vinte e tres de junho de mil settecentos trinta e outto.

Joaõ Correa de Abreu

Philippe Maciel

Manuel de Mattos.

*Despacho* — Attendendo ao que o Supp.<sup>te</sup> representa na petição que baixa incluza: Hey por bem dispensalo nos impedim.<sup>tos</sup> que lhe resultaõ das suas provanças.

Lx.<sup>a</sup> Occid.<sup>al</sup> 12 de Novbro de 1738.

Com a rubrica real.

\*

A data da morte de José António Carlos de Seixas dada por Barbosa Machado condiz com a que está na gravura de Daullé e é comprovada pelo assento seguinte:

«Aos vinte e seis dias do mes de Agosto de mil setecentos e quarenta e dous anos faleceo com todos os sacramentos Jozeph Antonio Carlos de Seixas, cazado que era com Donna Maria Joanna da Sylva moradores detras da Igreja de Santo Antonio desta freguezia foi sepultado nos covais da Irmandade do Santissimo Sacramento desta Igreja — O Cura: Fran.<sup>co</sup> Dorta Franco».

(*Freguesia da Sé — L.<sup>o</sup> 12.<sup>o</sup> dos óbitos — fol. 80-v.<sup>o</sup>*).

Como se sabe era de uso mencionar como data do falecimento a do enterramento.

---

<sup>14</sup> — A impressão que se colhe da música de Seixas é que ela lhe borbotava em cachão não lhe dando sequer tempo para a rever, quanto mais para a apurar. Tudo é espontâneo até mesmo a pobreza do revestimento harmónico.

As suas tocatas para cravo (ou órgão) o provam com exuberância. São curiosíssimas quanto às idéias melódicas, mas de nenhum interesse quanto à harmonia.

As suas obras instrumentais de conjunto sofrem do mesmo mal, embora às vezes haja uma ou outra réstea de sol naquele fundo de neblina quase constante.

Consegui desencantar no chamado Arquivo da Sé Patriarcal duas composições suas para vozes e órgão.

A primeira é um *Tantum ergo* a quatro vozes que deve ser de suas primeiras composições e, parece, que pertenceu a Fr. José Pereira de Santa Ana. Trata-se, como é óbvio, de composição muito curta mas de bom estilo.

O Sociedade Coral de «Duarte Lobo» já o tem cantado em concerto algumas vezes segundo a transcrição para orquestra que dêle fiz, com as correções, imprescindíveis, que me senti obrigado a introduzir-lhe.

A outra, de que tenho cópia, é o quinto responsório das matinas do Santo padroeiro de Lisboa — *Ardebat Vincentius*, a oito vozes. Seixas neste seu trabalho, vê-se nitidamente, teve a pretensão de escrever no estilo barroco e imitar a Francisco António de Almeida. Como diz o povo: quis dizer amor...

O primeiro trecho (*grave*) parece ser tratado para dois grupos de solistas agrupados como se fôssem coros. É evidente que a peça foi decalcada sobre modelo que estava à vista.

Todavia, a rara intuição de Seixas conseguiu verdadeiros milagres, pois tem compassos de bôa factura. Noutros, porém, a inconsistência é notória.

A «prêsa» (*allegro presto*) é dialogada entre os dois coros. Do tema exposto no soprano do primeiro coro e reproduzido depois por outras vozes, parece deduzir-se que o autor quis escrever um fugato. A prova real dos seus poucos conhecimentos técnicos está neste andamento (muito fraco de concepção e de realização pior) em que há compassos em que as vozes de um dos coros chegam a cantar em uníssono com as correspondentes (e não concorrentes) do outro. Quere dizer que aí a peça em vez de escrita para oito vozes passa a sê-lo a quatro. ... E nada o justifica.

O «verso» *Intrepidus Dei athleta* é um dueto de contraltos que o autor quis escrever em estilo contrapontado, mas que o não logrou.

Há composições de Seixas em que êle é designado apenas por Giuseppe Carlo e outros em que o é por Giuseppe Antonio Carlo, com omissão do apelido que, aliás, não lhe vinha nem do pai, nem da mãe.

Uma destas últimas conserva-se na Biblioteca de Elvas. É o oitavo responsório das matinas do Natal *Verbum caro* e foi escrito para vozes, violinos e órgão.

15 — O Reverendo D. António Tedeschi era filho de Guglielmo Tedeschi e de sua mulher Lucia Corvino e natural da vila de Trignario Piccolo, diocese de Aversa, reino de Nápoles. Era organista da Patriarcal e depois do terramoto morou alguns anos na frêguesia da Ajuda (por estar ao serviço da Capela Real), onde faleceu a 20 de Dezembro de 1770, sendo sepultado na antiga igreja paroquial, há muito desaparecida. (Cf. *L.º dos óbitos da frêguesia de Nossa Senhora da Ajuda de Belém*, fols. 30-v.º e 31. O assento respectivo data o falecimento do dia 21).

Outro músico napolitano de mérito apreciável que veio estabelecer-se entre nós foi o Padre **D. José de Porcaris**. O seu nome não é mencionado por Ernesto Vieira, ignoro porquê. Há obras dêle tanto no Arquivo da Sé como na Biblioteca da Ajuda e qualquer delas testifica que o autor sabia de seu officio.

Foi mestre de Capela da Patriarcal e já o era em 1764, ano em que Francisco Inácio Solano publicou a sua muito notável *Nova Instrucção musical ou theorica pratica da Musica Rythmica*, pois que assim consta da apresentação da sua carta de critica à obra do insigne teórico.

D. José de Porcaris faleceu, sendo Mestre de Capela, no dia 11 de Junho de 1772. Morava então na rua de Nossa Senhora da Penha de França, à Cotovia — hoje calçada de João do Rio. (Cf. *L.º dos óbitos da frêguesia de Nossa Senhora das Mercês*, fol. 58-v.º. O assento data a morte do dia seguinte — 12 de Junho).

---

16 — No livro adoptado oficialmente para o ensino de História de Música (*Elementos de Sciências Musicais*, por Luis de Freitas Branco, professor do Curso Superior de Composição do Conservatório de Lisboa, vogal do Conselho Superior de Instrução Pública, 2.º volume, *História da Música*, pág. 75) diz-se que a «Vida do grande D. Quixote de la Mancha» foi cantada, em português, no Teatro do Bairro Alto *por artistas portugueses!*...

Êsse periodo, aliás, é quase *ipsis verbis* reprodução do que se lê a pág. 16 do opúsculo do mesmo autor intitulado *A Música em Portugal* que faz parte da colecção de monografias publicadas a quando da Exposição de Sevilla.

---

17 — Se os exemplos que aduzo no texto, e que são pequena amostra (restringida forçosamente ao campo musical) do que foi esbanjar dinheiro sem proveito para nada, não fôrem julgados suficientes para abonarem a afirmação, remeto o leitor para o opúsculo do sr. José da Cunha Saraiva,

A *Baixela Germain*, em que se prova com documentos o que avancei, e re-tumbantemente. Compare-se a história desta aquisição com a do tesouro da capela de S. João Baptista, segundo a documentação publicada por Sousa Viterbo e Rodrigo Vicente de Almeida.

A chamada administração pombalina que tão exaltada foi até há alguns anos, tem, nos últimos tempos, sido ásperamente censurada por historiadores de tómo e com argumentos indestrutíveis.

Todos, porém, se quedam perplexos diante do problema como ante charada indecifrável.

Não se compreende por que havia dinheiro a rôdo para certas coisas ao mesmo tempo que se deviam anos e anos de soldadas aos serviços paçãos, que se não pagava às tropas, que se desviavam quantias importantes de seu legítimo destino para tapar buracos abertos noutros lados, etc.

Não se percebe que um ministro onnipotente deixasse as coisas correrem assim e que, no dizer de António Ribeiro dos Santos (apud — Alfredo Pimenta — *Elementos de História de Portugal*, pág. 436), não tivesse nem plano, nem sistema no todo e só fizesse tudo por pedaços e a retalhos que depois se não uniam às partes, nem se ajustavam bem entre si.

A meu ver, porém, basta que se subordine a acção do ministro à onnipotência cheia de caprichos de Sua Magestade para logo tudo aparecer nido e claro como água.

É que se gastava apenas o dinheiro que sobrava da satisfação dos appetites régios.

É que tudo o que se fazia estava dependente da disposição da «sacratíssima pessoa del-Rei».

E como el-Rei só poucas vezes estava de maré e de pachorra para tratar dos assuntos que lhe competiam e como a questão religiosa absorvia por completo e obsessionava a atenção do ministro, segue-se que os negócios que não se prendessem com os régios appetites ou que não se relacionassem directa ou indirectamente com a guerra sem tréguas e sem quartel a tudo que pudesse respeitar ao espirito cristão e católico que informou e era a própria razão de ser da nacionalidade, passava ao segundo plano e era protelado para quando houvesse vagar.

O ministro estava talvez cheio de muito boas intenções e, na sua heresia, era convicto e sincero, julgando-se — como bom hereje — depositário da verdadeira Fé.

Mas a sua actividade tinha que repartir-se condicionada a duas tutelas — a da onnipotência régia e a da camarilha dos mentores que agiam por trás da cortina acirrando e acicatando o zelo de Pombal, que era tão fanático como um inquisidor castelhana dos primeiros tempos.

Porque el-Rei queria, havia dinheiro para gastar com a aquisição da segunda baixela Germain (uma coisa que constitue o pasmo dos nossos criticos de arte, mas cuja melhor peça é, intrinseca e artisticamente, muito in-

ferior a qualquer das peças que se guardam no museu de S. Roque) muitíssimo mais que ela merecia e podia valer, mas em compensação não chegava para pagar a fêria dos operários do Arsenal da Marinha.

Porque ao Sr. D. José dava na gana, havia ópera na Ajuda e em Salvaterra, com encenações fantásticas e dispendiosíssimas, e davam-se gratificações pingues a toda a gente que tinha interferência nas realizações, mas entretanto os soldados e os oficiais mendigavam dos diplomatas estrangeiros à porta do próprio paço real quando êles voltavam de entregar suas credenciais.

El-Rei gastava à doida e como melhor lhe prazia mas o seu «omnipotente» ministro não lhe ia à mão porque, para êle, a pessoa real era como encarnação de Deus (infalível, toda poderosa e onnisciente) a quem só era devido acatamento e com cuja vontade era de preceito conformar-se, por indiscutível e dogmática.

Contrariar a el-Rei era um sacrilégio e... era um perigo pois que el-Rei, como omnipotente que era de facto e de direito depois do esmagamento da *hidra* (1758-1759), à menor tentativa de embaraço podia pôr o ministro no andar da rua sem que dos lábios dêle pudesse sair o menor queixume que não fôsse tomado como pecado mortal.

Ora se se virem assim as coisas, quere parecer-me que será facilimo de compreender porque o país saiu do reinado de Senhor D. José no maior descabro, porque nesses vinte e sete anos de verdadeira calamidade nacional tudo o que se fez custou muito mais caro que em outra qualquer altura, porque se começaram numerosas obras e se não acabou nenhuma e porque o ministro «tudo fazia por pedaços e a retalhos que depois se não ajustavam entre si».

<sup>18</sup> — Quando el-Rei D. João V subiu ao trôno, mercê de circunstâncias várias, a prática das artes tinha decaído entre nós até extremos nunca vistos.

Para as fazer ressurgir houve que mandar portugueses ao estrangeiro e que mandar vir estrangeiros a estabelecerem-se entre nós.

Da acção conjugada de ambos meios iniciados se fiou o florescimento das Artes. E os factos vieram demonstrar quanto êste processo foi acertado porque quando o Magnânimo se foi da vida presente deixava a seu sucessor todos os meios necessários para o prosseguimento da emprêsa. As últimas encomendas que se fizeram no estrangeiro destinaram-se a fornecer novos meios aos artistas e a familiarizá-los com os mais recentes progressos.

Dai o «estilo» D. João V que ainda hoje é cultivado com êxito na ourivesaria.

A acção del-Rei D. José foi diametralmente oposta. Encomendava tudo

no estrangeiro porque considerava o trabalho nacional inferior. Por isso do seu reinado nada ficou. Outro tanto não se deu com o de sua filha.

19 — Tratei do caso Jommelli no meu opúsculo *Carlos de Seixas nas «Figuras Históricas de Portugal»* em que julgo ter demonstrado que o retrato inserido naquela publicação como sendo o de Seixas era o do famoso compositor napolitano.

Depois de publicado êsse opúsculo obtive por intermédio do zeloso funcionário da Biblioteca da Real Universidade de Bolonha, sr. Luigi D'Aurizio, uma fotografia, feita especialmente para mim, do quadro a óleo que se guarda no «Liceo Musicale G. B. Martini».

Porque essa fotografia evidencia a minha tese e arruma o caso de vez aqui a reproduzo, embora um tanto descabidamente, para que não possam subsistir dúvidas de que o Carlos de Seixas que o sr. Alberto de Sousa imaginou não é outra pessoa senão Niccolò Jommelli.

\*

**A Pascuale Piseri** (ou Pisari segundo outros), famosíssimo compositor romano a quem o Padre Martini com justiça alcunhou de «Palestrina do século XVIII», encomendou el-Rei D. José em 1769, ou no ano seguinte, algumas obras para o arquivo e repertório da Capela Real, onde aliás tinha magníficos compositores.

Segundo Carlo Schmidt (*Dizionario universale dei musicisti*, 2.º vol., pág. 285, col. 1.ª) foram um jôgo anual completo de motetes a quatro vozes e uma missa a 16 vozes. Charles Burney viajando por Itália em 1770, diz no seu relato, em data de sexta-feira, 16 de Novembro, que tendo ido visitar Santarelli (mestre da capela pontificia) encontrara lá em casa a Pisari que tinha consigo a partitura duma missa a 16 partes reais que estava cheia de cânones, fugas e imitações e confessava que nunca tinha visto nada mais bem acabado e engenhoso no género. (... Signor Pasquale Pisari, who had with him the original score of a mass in 16 real parts, which was full of canons, fugues, and imitations: I never saw a more learned or ingenious composition of the kind.—Cf. Charles Burney, *The present state of Music in France and Italy*, London, 1773, tómo II, pág. 383).

Ora no arquivo da Sé Patriarcal há vários motetes dêste célebre compositor e a partitura autógrafa (em que êle se diz Piseri e não Pisari como na esteira de Burney quase todos lhe chamam) do seu famigerado salmo de vésperas *Dixit Diminus* a 16 vozes reais dispostas em quatro coros (com acompanhamento de órgão e, salvo êrro, de violoncelo), mas a tal missa do mesmo número de vozes é que lá não logrei desencantar.



*Niccolò Jommelli*

*Quadro existente no Liceu Musical de Bolonha*

(Foto Luigi D'Aurizio)

Desta circunstância parece-me licito inferir que tenha havido confusão filha do número de vozes a que ambas peças fôram compostas e nesse caso teria sido o salmo, e não a missa, que el-Rei encomendara.

A paga, que deve ter sido choruda, a avaliar pelo costume, foi expedida para Roma anos depois, mas só chegou lá depois da morte de Piseri (ocorrida a 27 de Março de 1778), quando D. José já não era dêste mundo havia mais de um ano. Suponho êste pagamento como uma das muitas desobrigas que D. Maria I foi forçada a praticar para honrar a memória paterna-

---

<sup>20</sup> — Vejam-se as relações das óperas cantadas, aliás incompletas, em Ernesto Vieira, *Dic. biog. de mus. port.*, 1.º vol., pág. 540 e seg. e 2.º vol., pág. 484 e seguintes.

---

<sup>21</sup> — El-Rei D. José faleceu a 21 de Fevereiro de 1777 e seu irmão, e genro, a 25 de Maio de 1786.

Se, nas relações citadas na nota anterior, se verificar quais as óperas que se cantaram antes da primeira daquelas datas e as que fôram à scena no espaço de tempo que entre elas medeia, ter-se-á noção nítida e exacta da protecção dispensada por el-Rei D. Pedro III à música dos portugueses.

No rol das que se deram em Queluz o predomínio do trabalho nacional é flagrante.

Como, porém, é crível que êste ponderosissimo argumento seja tomado como pitada de poeira pelos olhos dos que não querem ver, não resisto à tentação de referir uma históriazinha que se mêm antolha eloquente e que extraio do opúsculo do sr. José da Cunha Saraiva — *A baixela Germain*.

O perdulário sucessor do Magnânimo, nos últimos tempos da sua vida, encomendara em Paris um serviço de oiro de almôço para uma pessoa e morreu antes da encomenda estar pronta.

O ministro de Portugal junto da côrte de Luís XVI por si, ou por sugestão alheia, cuidou que o serviço ficaria completo se se lhe adicionassem determinadas peças e o banqueiro Beaumont, quando remeteu para cá a factura do ourives, fê-la acompanhar dos debuxos das tais peças suplementares.

O guarda-jóias Pinto da Silva respondeu-lhe que lhe não parecia próprio que se acrescentasse fôsse o que fôsse porque S. M. a Rainha (Dona Maria I) mandara acabar a encomenda em vista de estar adiantada, apenas «por decoro e porque em nenhum tempo se dissesse que regeitava, ou mandava vender huma couza encomendada por ordem de seu Augustissimo Pay». Todavia, como a côrte estava em Vila Viçosa, êle não decidia nada sem

ordem de S. Magestade a quem daria conta, o que fez por carta do dia seguinte.

A esta carta dirigida à Rainha Dona Maria I respondeu Fr. José Mayne da parte do *Capacidónio*. Diga-se entre parêntesis que estou convencido de que durante os nove anos que sobreviveu a seu irmão, D. Pedro III foi de facto Rei de Portugal e não apenas Príncipe consorte. A êsse facto e à sua sábia e benemerente acção a prol da nação (portanto, contrária à corrente internacionalista que dera cartas no reinado anterior, como depois voltou a dar) se deveu a chuva de doestos e calúnias que sobre êle caiu e que tem denegrido a sua excelsa memória até nossos dias. Voltando à vaca fria: Fr. José Mayne comunicava ao guarda-jóias o agrado del-Rei pela resposta que dera ao banqueiro e acrescentava o seguinte periodo, que é decisivo e espelha com rara perfeição a alma do caluniado Príncipe:

«O mesmo Senhor me ordena diga a Vossa Senhoria que pode mandar vir quanto se lhe mandou completar (*ao banqueiro*), e que depois de (*as peças*) estarem cá, se o ditto Senhor julgar que são necessarias as outras peggas, se mandaraõ fazer em o nosso paiz, onde há sugeitos capazes para este dezempenho.»

O sublinhado é meu.

(Cf. *Ob. cit.* — Documentos XII a XVIII).

---

22 — O cardial Saraiva (*Lista de alguns artistas portuguezes colligida de escriptos e documentos*, Lisboa, 1839, pág. 58) diz que João de Sousa Carvalho foi mandado a Itália por el-Rei D. José com Jerónimo Francisco de Lima, Brás Francisco de Lima e Camilo Cabral.

Ernesto Vieira, baseado nesta afirmação, fez grande trapalhada.

Assim no artigo biográfico de Sousa Carvalho (*Dic. biog.*, 1.º vol., pág. 229) reproduz quase textualmente os dizeres de D. Fr. Francisco de S. Luiz, ao passo que no artigo consagrado a Jerónimo Francisco de Lima se refere a êste músico como contemporâneo e talvez condiscipulo de Sousa Carvalho (*m. obr.*, 2.º vol., pág. 35) e como tendo ido a Itália antes do irmão Brás, o qual só teria ido cerca de 1790 (*Idem*, id., pág. 33). No artigo referente a Camilo Cabral (1.º vol., pág. 172) volta a repetir as informações do prelado.

Como disse no texto estes pensionistas foram para a Itália por conta do Seminário da Patriarcal. É prova disso uma nota transcrita por Vieira no suplemento à sua grande obra (2.º vol., pág. 453) a respeito de Jerónimo Francisco de Lima: «Sahiu (*do Seminário*) aos 2 de junho de 1760 que foy para a cidade de Napoles aperfeiçoarce no contraponto por ordem de Sua Magestade ficando vencendo ordenado e propinas de mosso da Sancristia».

Em face das controversas afirmações acima indicadas fica sem saber-se

se os irmãos Limas foram ou não ao mesmo tempo que Sousa Carvalho para Itália.

Na tão interessante como valiosa obra de Salvatore Di Giacomo *I quattro antichi Conservatorii di Musica a Napoli* (Palermo, Remo Sandrón, 1924, 1.º vol., pág. 104 a 114) figura um rol dos alunos-pupilos do Conservatório referido no texto (*Rollo dei figlioli dall'anno 1754 al 1770*) em que vêem incluídos os dois irmãos Pecorario (Gioacchino e António) — entrados em 23 de março de 1756 — e Geronimo Lima e Biase Lima, irmãos, e Giovanni Soya, entrados a 15 de Janeiro de 1761.

Fica-se, pois, com a certeza de que os dois irmãos foram simultaneamente. De Camilo Cabral é que não há notícia, a-menos que houvesse entrado num dos três outros Conservatórios napolitanos visto que do livro dos assentos dos seminaristas da Patriarcal consta que foi para Nápoles (cf. Ernesto Vieira, *ob-cit.*, 2.º vol., pág. 420).

Giovanni Soya é com certeza errada leitura de Di Giacomo por Giovanni Soza, ou Souza.

A-pesar da afirmação categórica de Vieira (*Ob-cit.*, 1.º vol., pág. 228) tenho minhas dúvidas de que tenha havido dois compositores, um chamado João de Sousa e outro João de Sousa Carvalho.

Não posso, é claro, negá-lo em absoluto mas, em compensação posso afirmar que Sousa Carvalho foi, em seu tempo, conhecido também só por João de Sousa, porque:

1.º — A matricula de Nápoles que, mal lida por Di Giacomo, fez que o apelido surgisse estropeado na lista publicada na obra referida;

2.º — A citação de Gerber (*Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 4.º vol., col. 221) onde vem mencionado como Giovanni Sonza (*sic*) e com referência aos compositores de óperas que figuravam na publicação milanêsa *Indice di Spettacoli teatrali* para 1783;

3.º — Na capa da encadernação do *Credo* a que faço alusão no texto está manuscrito: *Credo in G-sol-se-ut-di João de Souza*. Todavia é composição autógrafa de Sousa Carvalho e ostenta a sua rubrica no canto esquerdo da primeira página;

4.º — Numa carta da Rainha Dona Maria I para sua prima, a infanta Maria Josefa de Bourbon (datada de Belém, 12 de Maio de 1783 e publicada in Caetano Beirão, *D. Maria I*, pág. 438 e 439) S. M. refere-se-lhe apenas como João de Sousa:

«... fiquei infinitam.<sup>te</sup> satisfeita, q fosse do seu gosto a Serenatta, q remetti, he certo que Joaõ de Souza compoem de modo, q agrada, e conforme as Regras da Muzica.»

5.º — O próprio D. Fr. Francisco de S. Luiz na noticia citada também o trata só assim:

«Quando os quatro artistas voltárão a Portugal, forão empregados no Seminario; mas João de Sousa mostrou superior habilidade, etc.

Nestas condições é de ver que o João de Sousa mencionado por Fr. Cláudio da Conceição (*Gabinete historico*, vol. XVII., pág. 284) como autor da música do drama *O Monumento Imortal*, representado em casa de Anselmo José da Cruz Sobral, por ocasião dos festejos da inauguração da estátua eqüestre do Terreiro do Paço, não pode ser senão João de Sousa Carvalho.

Não sei se o João de Sousa (Vieira — *Ob-cit* — 2.º vol., pág. 341) que entrou para a Irmandade de Santa Cecilia em Abo foi ou não compositor, porque até hoje não vi dêle nenhum autógrafo. Sei só que foi trompista e que por sua morte a viuva ficou em precárias circunstâncias.

Suponho, porém, que Sousa Carvalho já compunha antes de ir para Nápoles e suponho mais que até então usou só o nome de João de Sousa, visto que foi com êle que se lhe fez o assento de ingresso no Conservatório de Santo Onofre de Capuana.

Após seu regresso a Lisboa é que, por circunstância desconhecida, teria passado a assinar-se com mais um apelido, possivelmente o materno.

Assim se explicaria satisfatòriamente o facto, notado por Vieira, das composições de João de Sousa serem mais fracas que as de João de Sousa Carvalho — eram obras de principiante, verduras da mocidade.

\*

O cardinal Saraiva dá-o como natural do Alentejo e até hoje ninguém logrou alcançar um dado biográfico seu, por infimo que seja. —

Tenho revolvido céu e terra à cata de noticias a seu respeito, mas, pelo menos até agora, quasi de balde. Apenas consegui gandaiar que foi casada com uma senhora chamada Maria Bárbara, que morou alguns anos no Paço Velho da Ajuda (onde ainda residia na quaresma de 1787) e que enviuvou em 1789.

È, como se vê, quase nada mas... ainda não perdi as esperanças de saber alguma coisa mais.

Francisco António de Matos, no artigo *Musicos célebres do Alentejo — Esboços biographicos «à vol d'oiseau»*, publicado no jornal *O Elvense*, n.º 176, de 8 de Outubro de 1882, diz que «parece que nasceu em Évora», mas creio que se trata de mera presunção do articulista, porque o seu trabalho não passa de encadeamento de extractos da *Bibliotheca Lusitana* e do opúsculo do cardinal Saraiva várias vezes referido no decurso desta nota.

---

23 — Sousa Viterbo, dando nos *Subsidios para a história da música em Portugal*, saídos a lume póstumamente há pouco tempo, largo extracto do processo de habilitação na Ordem de Cristo de Pedro António Avondano,

veio dar formal e solene desmentido à *Mnemósine lusitana* (n.º XII, ano de 1817) de Cravoé.

Avondano não foi cavaleiro de Cristo em remuneração do prazer proporcionado a el-Rei D. José com a sua «burletta» *Il Mondo della luna*, cantada em Salvaterra, no carnaval de 1765. Não conseguiu envrgar o alvamento dos freires de Tomar por via de seu merecimento artístico. Não. Logrou-o, apenas porque tinha dinheiro e vivia desafogadamente graças à assembléa de jogo e de baile que, para inglêses e hamburguêses, mantinha em sua casa à rua da Cruz dos Poiais.

Primeiro comprou a renúncia (era o costume) de Luiz Mendes Pestana e por último «foi condenado» pela Mesa da Consciência a esportular cem moedas de ouro em dinheiro de contado — 480\$000 réis, | cêrca de 50 contos de hoje! — uma exorbitância, mesmo para aquela época (1767).

A-propósito dos extractos publicados por Sousa Viterbo seja dito de passagem que o cravista de câmara de Sua Magestade a que se faz referência como João Pisini (*O Instituto* — vol. 73 — pág. 392) e João Pisrina (*Idem* — pág. 495) chamava-se efectivamente João Pessina, segundo se vê com grande clareza do próprio processo de habilitação.

Avondano foi muito apreciado pela colónia inglêsa, tanto assim que se imprimiram em Londres duas séries de minuets de sua autoria (escritos para trio — duas rabecas e baixo) compostos para os bailes da Feitoria Inglesa. Também lá se publicou uma sua obra para cravo.

Extraio do *Catalogue of printed Music between 1487 and 1800 now in the British Museum* por W. Barclay Squire (vol. I, pág. 100) os titulos das obras e as respectivas cotas:

**Pietro Antonio Avondano:**

— *A Favourite Lesson for the Harpsichord*— g. 271. (6).

— *Eighteen entire new Lisbon Minuets for Two Violins and a Bass, Selected out of the Book of Minuets composed for, and play'd at the British Factory Ball.* — b. 57. a. (2.)

— *A Second Sett of Twenty-Two Lisbon Minuets for two Violins and a Bass.* — b. 57. c. (1.)

---

<sup>24</sup> — Nos róis de desobrigas da freguesia das Mercês, de Lisboa, a futura Luisa Todi figura com o sobrenome de Joaquina, que era o mesmo de sua mãe.

Deve ser êsse o seu nome exacto.

Eram cinco irmãs — Cecilia Rosa, Luisa Joaquina, Isabel Efigénia, Maria Terêsa e Mariana Peregrina — todas, como se vê, com sobrenome di-verso. (cf. Gustavo de Matos Sequeira — *Teatro de outros tempos* — pág. 272).

Não é natural que o sobrenome se repetisse nas duas primeiras desde que não fôsse comum a tôdas.

Mas, ¿ como explicar a alteração ?

Creio que não é difficil conjecturá-lo.

Quando Luisa se estreiou no teatro do Páteo do Conde de Soure já as tábuas dêsse palco eram pisadas por duas estrelas — a Cecilia Rosa, sua irmã, e a Maria Joaquina (os apelidos não vinham à supuração, não se fôsse ofuscar, por amor dêles, a reluzente heráldica de homónimos de linhagem).

Ora se ela surgisse com o nome de guerra de Luisa Joaquina poderia haver quem a fizesse parenta da outra que não só lhe era de todo estranha, como até era rival da irmã.

Por isso, para de certo modo reforçar ou exhibir o parentesco adoptaria o sobrenome sororal.

Assim teria devindo Luisa Rosa a que até então fôra sempre Luisa Joaquina.

E fôsse porque ao ouvido lhe cantasse melhor o novo sobrenome, ou fôsse porque o preferisse ao que até então usara, o certo é que quando desposou o rabequista Todi, que enviuvara apenas dois meses antes, já se dava como Luisa Rosa de Aguiar.

Eis o assento de seu casamento :

«Aos vinte e oito de Julho de mil setecentos secenta nove de tarde nesta Parochial Igr.<sup>a</sup> de Nosa Sura das Mercês perante mim o P.<sup>e</sup> Joachim Pereira Coadjutor desta Igr.<sup>a</sup> e na presença das Testemunhas abaixo nomeadas e assignadas, e com as denuncias do estilo corrente, e por palavras de presente asim como manda a Santa Madre Igr.<sup>a</sup> de Roma Concilio Tridentino, e Constituições deste Patriarchado; se cazaraõ por marido e mulher Francisco Xavier Tôdi, viuvo de Thereza Todi, filho legitimo de Nicolão Tôdi, ede sua mulher Mariana Tôdi; baptizado na freg.<sup>a</sup> de Santa Anna de Palacio da Cid.<sup>e</sup> e Reino de Nápoles, e morador nesta freg.<sup>a</sup> onde viuvo: Com Luiza Roza de Aguiar solteira filha legitima de Manoel Joze de Aguiar e desua mulher Anna Joachina de Almeida, baptizada na freguezia de Nosa Sura da Anunciada da Vila de Setubal deste Patriarchado, e moradôra nesta freguezia onde se dezôbrigou as quaresmas do estilo: sendo Testemunhas presentes o R.<sup>do</sup> Joachim Joze de Figueiredo morador na Trave-sa das Chagas freguezia de Santa Catharina, e Andre Xavier da Silva morador na Rua do Loureiro desta freguezia, eoutras mais; deç fis este asento que asignei, eas Testemunhas; era, edia ut supra.

*O Coadj.<sup>or</sup> Joachim Pr.<sup>a</sup>  
o P.<sup>e</sup> Joaquim Joze de Figd.<sup>o</sup>  
Andre X.<sup>er</sup> da Silva.»*

(Freguesia das Mercês, L.<sup>o</sup> 7.<sup>o</sup> de casamentos, fol. 20.)



*Luiza Todi*

*Fac-simile da assinatura de Luiza Todi e pormenor do retrato da grande cantora devido ao pincel de M.<sup>me</sup> Vigée Lebrun e existente em poder da senhora Todi Gonçalves Godinho, bineta da artista.*

(Foto E. Portugal)

Por mais desconcertante que possa parecer o certo é que o assento do óbito da primeira mulher de Francisco Xavier Todi é do teor seguinte e está cronologicamente no seu lugar:

«Aos trinta e hum dias do mes de Mayo de mil sete centos secenta, enove; faleceo da vida prezente na freguezia dos Olivaes com todos os sacramentos Thereza Tódi, cazada que era com Xaverio Tódi, e fregueza que era desta freguezia; não fes testamento, nem lhe ficaraõ filhos, e foi sepultada na dita freguezia dos Olivaes, deque fis este asento que asignei.»

*O Coadj.or Joachim Pr.<sup>a</sup>*

## II

Vamos hoje tratar do famoso século XIX — o tal que alguns consagram e sublimam com a alcunha de «século das luzes» e que outros aviltam e amesquinham com o apodo de «estúpido».

Em boa verdade, porém, êsse desgraçado período não foi uma coisa nem outra.

A centúria de oitocentos foi apenas consequência lógica, efeito natural e derivada forçosa do predomínio de mitos e de abstracções, cuja prègação se iniciara, despudorada e licenciosa, em meados do século anterior, embora viesse surrateiramente de muitos anos atrás a envenenar os espíritos, a corromper as almas, a dividir os homens.

O século XIX foi o século do materialismo, o século em que a espiritualidade estiolou à míngua das três virtudes teológicas, o século que substituiu a Política de Religião pela religião da política.

Foi o século que engeitou a Fé, que desprezou a Esperança e que fez tábua raza da Caridade por não serem susceptíveis de demonstração matemática.

Foi o século da divinização do individuo, da religião da sciência, do culto do utilitarismo, do império do orgulho, da subordinação de tudo ao egoísmo e ao interêsse material.

Foi o século que moveu guerra sem tréguas nem quartel à abnegação, à misericórdia, à renúncia e à humildade e que acarinhou, estimulou e incensou reverente o mérito, a filantropia e a generosidade ostensiva.

Foi o século do crepúsculo da alma latina—franca e aberta como janela de sanatório — e da hegemonia das concepções meio-pagãs meio-nebulosas da alma germânica — fechada, misteriosa e impenetrável como o negrume da noite.

Foi o século que cultivou e apaparcou por todos modos o instinto animal acaçapado no âmago do homem e que ilaqueou e estrangulou por tôdas formas as belezas incomparáveis, as culminâncias deliciosas da civilização cristã.

Foi o século da destruição, o século da decadência, o século da morte do espírito pela matéria.

Por isso mesmo diligenciou exterminar tudo o que recordasse o passado, por isso mesmo desvirtuou e desfigurou tudo o que havia de belo, de desinteressado e de superior na história dos povos e na sua religião.

Entre nós, Herculano classificou-o lapidarmente de «século de bota-abaixo» e acusou-o de ter derrubado monumentos e de ter convertido em latrinas ou em tabernas os lugares que a história ou a religião haviam consagrado.

Ainda êle não estava meado quando o grande escritor vacilava que o seu legado monumental seria um cemitério imenso; mas cemitério sôbre o qual não se elevaria sequer a humilde distinção de uma cruz<sup>1</sup>.

...E a mesma amargura, compungida e infinita, com que Herculano escreveu aquela frase profética, nos possui hoje a todos nós quando olhamos para trás e vemos o montão de destroços, as ruínas apavoradoras não só dos monumentos, mas também, infelizmente, da sociedade e da Nação!

¿Que foi feito das virtudes da nossa raça?

¿Que foi feito do impulso misterioso que permitiu o arranque do Salado, o milagre de Aljubarrota, a firmeza dos Atoleiros, a epopeia dos cêrcos de Diu, as maravilhas e os portentos de Montes Claros e das linhas de Elvas?

¿Que foi feito da fôrça irresistível que «deu novos mundos ao mundo», que se multiplicou milagrosamente na árdua e sacróssanta missão de «dilatara Fé e o Império» por todos os continentes?

Desapareceram, senhores!

Desapareceram, mas não morreram.

Existem ainda, embora entorpecidos e enferrujados pela falta de uso.

Estão escondidos com vergonha de aparecer, pois lhes parece terem passado de moda e receiam que os escarneçam por incompreendidos.

¿Que foi feito da velha e sã alegria do povo português, famosa como nenhuma outra e que se derramava ao menor pretexto?

Não vos canseis a procurá-la porque a não encontrareis.

Também desapareceu, mas essa porque a mataram.

Mataram-na e foi no século XVIII que lhe jogaram o primeiro golpe fatal.

Morreu no dia em que os homens deixaram de estar irmanados na mesma Fé, quando entraram de desagregar-se e de esboroar-se, agrupando-se em partidos, ao som de feiticeiros cantos de sereia, que semearam rivalidades, abriram sulcos e cavaram abismos entre eles, que fizeram brotar ódios cada vez mais acerados e que os levaram, por fim, a digladiarem-se em retaliações cruentas e ferozes.

Foi nesse dia que mataram na alma portuguesa a alegria que lhe era peculiar e filha de uma coisa que se deliu e que esteve em riscos de perder-se de todo—o sentimento nacional.

E, no lugar que a perdida alegria ocupava, ficou certo sentir vago, saudável e mórbido, que abastarda, que tortura e que deprime.

Foi êsse sentimento a gentriz de ambiente propicio para o *fado*—canta que surge precisamente nessa altura<sup>2</sup> e cujo cultivo vai alastrando a mais e a mais à medida que o nível de depressão e de abastardamento vai sendo progressivamente mais baixo.

Tem-se propalado que a alma popular chora no *fado* as passadas grandezas da Pátria e tem-se querido fazer crer que as raízes dessa cantilena mergulham nas plagas arenosas de Alcácer Quibir<sup>3</sup>.

Não, não, mil vezes não.

Alcácer Quibir foi manifestação portuguesíssima.

El-Rei D. Sebastião era a

..... bem nascida segurança  
Da Lusitana antiga liberdade,  
E não menos certíssima esperança  
De aumento da pequena Cristandade.

Portugal inteiro — pelo menos a sua parte sã — esperava que ele fôsse

..... jugo e vitupério  
Do torpe Ismaelita cavaleiro.

O neto e sucessor do «Piedoso» era o herói nacional, era a corporização de tôdas as virtudes e de todos os defeitos tradicionais.

Os portugueses queriam-lhe como às meninas de seus olhos.

E era tamanha a esperança nele posta que Camões, que não temia cantar em verso a Nuno fero, ao ilustre Gama, a todos os Afonsos, aos Almeidas, a Albuquerque e a «outros em quem poder não teve a morte», Camões confessava a sua inópia ante a portentosa figura do último Rei Cavaleiro, dizendo clara e chãmente:

E, enquanto eu estes canto, e a vós não posso,  
Sublime Rei, que não me atrevo a tanto,  
Tomai as rédeas vós do Reino vosso:  
Dareis matéria a nunca ouvido canto.

.....  
Quis Deus, porém, que o «nunca ouvido canto» se malograsse e quis também que por sua via o egrégio escudo de

Portugal pudesse vir a ser engastado na heráldica flamante do maior dos Filipes que Castela teve.

Mas as virtudes nacionais mantiveram o culto de seu Herói perdido.

A Fé, a Esperança e a Caridade geraram o Sebastianismo—como religião que os jesuítas souberam acalentar e manter bem viva para tornar possível a Restauração.

A tristíssima toada do famoso «Romance» que, por intermédio de Miguel Leitão de Andrade, chegou até nós, está impregnada de saudosismo—que é característica nacional—e tem, evidentemente, origem erudita.

A poesia é a narração singela da batalha, sem pèssimismos, sem pièguismos, antes enaltecendo a acção esforçada e destemida do moço e «no bien aconsejado» Rei e termina com o célebre verso de Petrarca—*Un bel morir tutta la vita honora*—que era seu lema.

Por isso o romance é pranto que conforta e alimenta a alma e que ainda hoje faz vibrar em nosso intimo todo o portuguesismo nele contido.

Compreende-se que tivesse larguíssima difusão e compreende-se por que a teve.

Produto de uma mística, o célebre romance, talvez mais que as famigeradas profecias do sapateiro de Trancoso, servia-a à maravilha.

Ao som dèsses acordes se manteve o sebastianismo e graças a êle foi possível a Redenção pátria, vai em três séculos.

Ora o *fado* é pèssimista e decadente.

A sua toada tristonha traduz sensualismo e miséria de espirito.

Os seus textos autênticos comentam só a desgraça e o vício e diligenciam ennobrecê-los; são estrutural e essencialmente amorais.

Por isso o *fado* é pranto que desconsola e abate as almas, que as enfeitiça e acorrenta ao fatalismo.

Produto dos instintos é inimigo implacável do espirito.

O *fado* traduz inconscientemente um novo sebastianismo

—mas diametralmente oposto ao outro, porque o *fado* é antípoda do «Romance de Alcácer».

Ao passo que o sebastianismo era força latente, o neo-sebastianismo é apático e inerte. Narcotiza e embriaga como alcaloide arruinador, porque é filho da aridez da descrença—álvida como os imensos gelos polares, estéril como as areias dos desertos tropicais.

O que a alma popular chora no *fado* não é a decadência da Pátria, nem a grandeza de antanho.

Em verdade o que a alma popular chora no *fado* é apenas isto—a sua orfandade de verdadeiro sentimento nacional.

O «Romance de Alcácer» foi uma causa; o *fado* é um efeito.

Dê-se guerra sem tréguas à sua razão de ser, desenraíze-se o neo-sebastianismo que o *fado* traduz, porque só assim poderemos caminhar com passos seguros para a nova Redenção.

Porque enquanto o *fado* existir, enquanto houver disposição para o escutar prazenteiramente, a Redenção não será possível.

\* \* \*

O século XIX em Portugal—pelo menos no que diz respeito à Música—não se afere pela bitola centenária habitual.

Começa aí por 1792 e... ainda não acabou.

E' o ramo descendente da parábola que tem principio com a loucura da Rainha Dona Maria I e vem por aí abaixo vertiginosamente até a «apagada e vil tristeza» em que nos debatemos.

A longa enfermidade da filha del-Rei D. José teve como consequência o encerramento dos teatros régios de ópera.

Em seu lugar, porém, a plutocracia fez surgir o teatro de S. Carlos<sup>4</sup>.

A prática da Música passou, por isso, a tomar feição mercenária e a depender do voto e das predilecções da plateia.

Deixa de haver continuidade de acção.

Os artistas portugueses, ou os estrangeiros por cá estabelecidos, entram de ser preteridos.

A Patriarcal é transferida para a Ajuda e vai instalar-se na Capela Real e é mais que provável que a economia não tenha sido estranha a esta mudança.

Todavia foi na Patriarcal e na Capela Real da Bemposta que a cultura musical portuguesa encontrou o último refúgio.

Em Lisboa abundam os músicos de merecimento e são quase todos discípulos de João de Sousa Carvalho.

Embora as suas obras certifiquem profundo conhecimento da Arte e as de alguns mesmo revelem qualidades de primeira ordem, contudo nenhum logrou atingir o nível estético de seu grande mestre.

**António Leal Moreira**, o mais velho deles, é o que fica fiel ao estilo de Sousa Carvalho.

A sua obra tem a pureza e a transparência de linhas características da época e atesta que seu autor teve certa relutância em transigir com o mau gosto que começava de imperar.

E' esbelta e sóbria a sua linha melódica e a estrutura das obras equilibrada como poucas.

Na música d'este artista transparece o seu culto pelas composições de três mestres — Sousa Carvalho, David Perez e Cimarosa.

Leal Moreira foi o primeiro director de orquestra que S. Carlos teve e para lá escreveu algumas obras de género cómico, algumas das quais foram cantadas em português pelos cantores da Capela Real e da Patriarcal que faziam parte da companhia lírica organizada por António Lodi.

**João José Baldi** quase se circunscreveu à música para igreja, que, nesta época, só se diferenciava da de teatro pela circunstância do texto ser em latim.

A invasão começara em meados de setecentos com a introdução da ária em estilo declamado.

O progressivo e lento alastramento do jansenismo e das

suas mil e uma derivadas afastara a pouco e pouco as almas dos homens do convívio de Deus.

Deus passa a ser inacessível.

O homem —infimo grão de areia— devia-Lhe tôdas as honras.

Os santos entram de ser festejados como cortesãos da mansão celestial.

A Eucaristia fecha-se a sete chaves, por trás de pesados cancelões metálicos, e só era exposta à adoração dos fiéis do alto de tronos flamantes.

Deus deixava de ser amado para devir temido.

De Pai de misericórdia tornava-se Senhor temeroso que, raras vezes se via, só de longe, e de Quem os fiéis só se podiam abeirar em estado de graça obtido à custa do vencimento de obstáculos tremendos.

Por isso Deus havia de tornar-se incompreensível, por isso Deus havia de vir a ser incompreendido.

Os santos passam para o primeiro plano.

O devocionismo surge como consequência.

A Fé entra de abalar-se e fica em seu lugar como idolatria supersticiosa que entra de preferir esta àquela imagem do mesmo santo — politeísmo inconsciente.

Por isso, entre outras coisas, as festas de Igreja assumem cada vez mais aspecto mundanal.

Festejam-se os santos como se festejam os príncipes.

As festas são tanto melhores quanto mais espectaculosas.

A religiosidade das corporações culturais passa a ser aferida pelo número de lumes que ardem deante da imagem de seu patrono, pela multidão de eclesiásticos e de acólitos que figuram nas cerimónias, pela quantidade de músicos que tomam assento no côro, pela extensão das peças musicais executadas, pela eloquência oratória e pela verbosidade do pregador e, finalmente, pelo preço e espanto das armações exibidas.<sup>5</sup>

O culto deixa de ser interior para se caracterizar só por exterioridades; a prática de seus actos é um espectáculo como outro qualquer.

Festa que preste é só a que dura horas a fio, com um *Gloria in excelsis* do tamanho da légua da Póvoa e obrigado a solos de tudo que imaginar-se possa.

Por isso, por essa necessidade de exteriorização e de ostentação, é que a ópera tomou de assalto os textos canónicos da Missa e o do *Te Deum* e, depois, tudo o mais.

E' primeiro o género sério. E o público, que fôra privado de espectáculos dêste género, por não ter onde os ouvir, entra de freqüentar as festas de Igreja, independentemente do cumprimento do preceito, para também ouvir a música.

Bem vistas as coisas, ganhava com o caso, pois a trôco de esmola diminuta e facultativa, regalava-se ouvindo o que havia de melhor.

Com o andar dos tempos e o crepúsculo da ópera bufa nos teatros populares, a Igreja acabou também por franquear as portas a êste género e a breve trecho os textos litúrgicos eram prêsa da música alegre.

Surgem então nos côros as chamadas *confusione* nos trechos que de qualquer modo têm carácter festivo ou traduzem júbilo.

Só as solenidades em sufrágio de defuntos e o periodo quaresmal ficam livres desta última peste endémica.

Dentro da ópera séria havia a preocupação declamatória e a tendência para o patético nos momentos capitais da tragédia.

Dois estilos, ou duas maneiras, se opunham para o logrem: a sobriedade de linhas ou os garganteados, verdadeiras cascatas de notas, em que os castrados eram exímios.

Sousa Carvalho só por excepção transigiu com o segundo, mas Baldi, discípulo dêle, foi seu denodado campeão e não só isso: foi também o introdutor do género cómico na música de Igreja, em Portugal.

A sua obra, por isso mesmo, é quase sempre esteticamente deplorável, mas... por isso mesmo, também, era a mais apreciada no seu tempo<sup>6</sup>.

O povo, depois de ouvi-la uma vez, saía do templo a asso-  
biá-la.

Por essa razão acorria a encher as igrejas para ouvir a  
música de Baldi, pelo que as esmolas eram de maior vulto e  
os festeiros esfregavam as mãos de contentes.

E os textos litúrgicos eram deturpados — deixai-me dizer  
assim — em corpo e alma ao ritmo de passapiés e de minuetes,  
a-pontos de parecer impossível que, a alturas tantas da nove-  
na, ou da missa, os reverendos não dessem início no altar a  
meneada contradança que, generalizando-se templo abaixo,  
chegasse à porta da rua...

Creiam que não exagero.

Há coisas que ainda hoje são susceptíveis de fazer pular  
o pé!

Outro dos famosos discípulos de João de Sousa Carvalho  
foi **Marcos Portugal**, o compositor português de maior no-  
meada além fronteiras.

Foi, sem dúvida, o mais talentoso dos alunos daquele Mes-  
tre e o que foi dotado de mais fértil imaginação.

Marcos Portugal esteve em Itália e tem-se dito e redito  
que à custa do Seminário da Patriarcal.

Sendo assim devia ter ido para aprender.

Mas ¿ aprender quê?

Ninguém lhe poderia ensinar mais, nem melhor, que Sousa  
Carvalho lhe ensinara.

Por outro lado, nos lugares que ocupava antes de partir  
tinha basto ensejo de familiarizar-se com as obras de todos  
os Mestres e com os processos de instrumentação reinantes.

Também já ia nos trinta anos quando abalou e quere pa-  
recer-me que já não estaria em idade de ser pensionista de  
uma escola onde ingressara havia mais de vinte.

Finalmente, as rendas da Patriarcal, consideravelmente  
cerceadas, mal davam para o sustento das suas numerosas  
dignidades e do Seminário — logo não permitiriam o envio  
dêste serôdio pupilo a Nápoles por sua conta.

Marcos António deve ter ido para Itália à custa do real

bolsinho e talvez na situação de adido à embaixada de Portugal, ou coisa parecida.

Era ambicioso e, por isso, deve ter furado, pedido, implorado, insistido e, por fim, conseguido a protecção da Rainha ou do Príncipe D. João.

Seja como fôr, o certo é que foi e por lá andou cêrca de oito anos durante os quais compôs algumas óperas que foram cantadas com êxito e a-par das melhores e mais reputadas da época.

E enquanto por lá demorou inculcou-se sempre como estando «ao actual serviço de Sua Majestade Fidelíssima»<sup>7</sup>

E' possível que esta inculcação traduza mais vaidade—por se dar ares—que verdade, porque Marcos Portugal era vaidoso. Vi algures uma sua partitura autógrafa em cuja capa se lia o seguinte, escrito por seu próprio punho—*Musica dal celebre maestro Signor Marco Portogallo*.

Regressou de Itália em 1800 e foi colocado à testa do teatro de S. Carlos e nomeado para o desempenho de outros cargos que lhe davam rendimento anual superior a cem contos da moeda actual.

A obra de Marcos Portugal é notável a vários respeitos e, especialmente, pelos progressos acusados na instrumentação. Foi o primeiro português que empregou clarinetes e por sinal que o fez com rara felicidade.

O seu espólio musical é enorme, por conseguinte desigual.

A quantidade e a qualidade foram sempre inconciliáveis.

A-par de coisas muito boas produziu trivialidades tanto ou mais fúteis que as do próprio Baldi.

A sua música de Igreja é, em geral, melhor que a de Baldi, mas está longe de ter o merecimento da de seu cunhado, Leal Moreira.

Para mim, as melhores óperas que escreveu foram *Oro non compra amor* e *Mélope*. A scena final desta última tem grande intensidade dramática e é relativamente sóbria na linha melódica.

Da música de igreja as obras mais famosas são: as *Mati-*

*nas de Nossa Senhora da Conceição* — em que há um quarteto deveras notável — e um célebre *Te Deum laudamus* que só deixou de tocar-se há poucos anos e cuja partitura encerra uma ária de contralto — *Tu, devicto mortis aculeo* que tem indiscutível beleza.

Marcos Portugal e Baldi foram, na primeira década de oitocentos, os corifeus do movimento musical lisboeta. As predilecções do público dividiam-se por ambos.

Voluntária ou voluntariosamente foram rivais e detestaram-se cordealmente.

Marcos gozava da protecção do Paço e desprezava seu émulo pelo saber e sentir menos dotado; Baldi usufruía as boas graças de outros mas, no fundo, invejava o talento de Marcos.

Estava-se nisto quando os franceses de Junot vieram por aí abaixo, obrigando a Família Real a buscar refúgio no Brasil.

Marcos Portugal, pertencia ao partido francês, ficou em Lisboa para ajudar os festejos em honra de «el-rei Junot», mas, mais tarde, foi para o Rio de Janeiro e lá veio a morrer de um insulto apoplético já depois da Côrte ter regressado à Metrópole.

Além-Atlântico floresceu, por então, um compositor de rara envergadura, que o Brasil de hoje celebra como patriarca da sua Música — o **Padre José Maurício Nunes Garcia**.

Filho de mulatos brasílicos, êste sacerdote foi, com efeito, dotado de qualidades invulgares, pode dizer-se mesmo que era genial.

Os seus conhecimentos da arte de compor não deviam ser muito profundos, mas o seu gosto pelas obras dos mestres clássicos (cujas melhores partituras possuía) e a sua fenomenal queda para a Música, permitiram que legasse páginas que, apesar de não serem modelares quanto à sintaxe e até quanto à ortografia — deixai expressar-me assim — são radiantes de beleza e chegam a tocar as raias do sublime.

Em uma sua *Missa de defuntos* (pequena) há coisas admiráveis. <sup>8</sup>

\* \* \*

Durante os anos que o Príncipe Regente residiu no Brasil o país foi campo livre para a preparação da catástrofe. Movem-se perseguições de tóda casta; fazem-se revoluções de tóda espécie.

E a Música — ¡coitadinha! — como tudo mais, aliás, começou a decaír.

Aí por 1820 a eloquência de Borges Carneiro tonitroava nas Constituintes a dizer coisas dêste jaez: a Música era um cancro que vivia à custa dos tributos do povo todo e que só servia para gáudio e regalo de meia dúzia. A Patriarcal e as Capelas Reais (da Ajuda e da Bemposta) eram alvo predilecto do intenso bombardeamento das suas baterias sempre assentadas e sempre prestes.

Faço idéia das lindas coisas que êle havia de dizer, colhendo fortes aplausos da massa ignara que pejava as galerias improvisadas.

Parece-me ouvi-lo a vociferar contra a vida cevada de uns quantos músicos parasitas e a opôr-lhe, como contraste, a evocação do povo português matando-se a cavar a terra para dela extrair qualquer coisa com que avezar uns magros cobres, muito regateados e muito suados, para poder pagar os incomportáveis impostos a cuja custa viviam os cantarinos e os ra-bequistas...

Deve ter sido isto, porque, há coisa de trinta anos, outros Borges Carneiros, embora de «via reduzida», diziam pouco mais ou menos o mesmo a-respeito de S. Carlos...

O que é certo e indubitável, porém, é que aquêlê varão preclaríssimo, cujo nome a pseudo-História portuguesa regista em caracteres doirados e cuja profissão (no dizer dos dicionários) foi a de ... patriota (?!), passou a existência a destruir e a dizer patacoadas, esquecendo-se lamentavelmente de nos legar uma obrinha qualquer, ¡por microscópica que fosse!...

Digno obreiro do bota-abaixo que caracterizou a sua época,

Borges Carneiro ficou crêdor de uma estátua e, já agora, quero crer que ficará eternamente a sê-lo...

Todavia deixou escola.

E aí por 1835, quando Portugal foi substituído pela monarquia portuguesa, quando a Nação deixou de estar vinculada ao território e passou a ser constituída unicamente pelos cidadãos de tôda parte — até mesmo das cidades! — quando a chamada LIBERDADE (tôda com maiúsculas) lançou ferro definitivamente neste cantinho «onde a terra acaba e o mar começa», os dignos deputados tomaram a peito a política de camartelo do já então falecido caudilho e os manes de Borges Carneiro desfizeram à machadada o Seminário da Patriarcal e as Capelas Reais.

Portugal inteiro transformou-se em almoeda de preciosidades sem conto.

Os conventos — em muitos dos quais se estivera muitos decénios a amontoar — foram postos a saque.

Queimou-se muita coisa preciosa.

Por simples prazer de destruir escâqueirou-se o que fôra objecto de cuidadosa conservação durante séculos.

A maior e a melhor parte dos salvados foi parar a Inglaterra a-trôco de macuta e meia.

Fundiram-se alfâias de inestimável valor material e artístico, mas de muito maior valor histórico, para cunhar moeda.

A custódia dos Jerónimos escapou milagrosamente porque houve quem a fôsse roubar para a pôr a bom recato.

A Patriarcal foi extinta e a Sé voltou a ser metropolitana.

As Capelas Reais deu-lhes um ar e desapareceram também.

A da Bemposta dispunha de bôa orquestra cuja composição era a da chamada orquestra clássica — duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, dois clarins, duas trompas, timbales e as cordas correspondentes. O número dos cantores estava em proporção com o conjunto instrumental.

Tudo isto desapareceu e em seu lugar criou-se a Capela da Sé com duas dúzias de músicos, entre cantores e instrumen-

tistas, com ordenados irrisórios (entre seis e quinze mil réis mensais) e, ainda por cima, com inscrição orçamental.

Foi então que o bom senso, pela bôca de Rodrigo da Fonseca Magalhães, exclamou: ¡Pobre Música e pobres músicos!

E como em nenhum artigo da Carta Constitucional era feita referência à Música, ela foi inteiramente votada ao abandono.

O mau gôsto passou a campear desenfreado e a condicionar tôdas as actividades artísticas.

Criou-se, todavia, o Conservatório, como anexo à Casa Pia, para substituir o extinto Seminário da Patriarcal.

Mas o ensino tomou directriz abstracta e, por isso, o Conservatório nunca pôde preencher a lacuna aberta pelo extermínio de seu antecessor. Ao-passo que dêste saíram grandes músicos, do Conservatório nunca saíu nenhum que pudesse comparar-se lhes.

E ¿porquê?

Porque no Seminário só eram admitidos os que tinham disposição e êsses eram obrigados a estudar. No Conservatório entrava — e entra — tôda a gente e só estuda a que quere dar-se a êsse trabalho. E como, por via de regra, o verdadeiro artista supre pela habilidade o que lhe mingua em habilitações e tem, por isso mesmo, pouco apêgo aos tratados e instintiva aversão aos exercícios, veio a dar-se o inevitável: os talentosos ficaram-se a meio dos cursos, os voluntariosos acabaram-os. Isto, é claro, com muito raras excepções.

Bontempo, o mais novo dos discípulos de Sousa Carvalho e liberal dos quatro costados, foi colocado à frente do novo organismo.

Imbuído nas idéias românticas, desnacionalizado e deslatinizado pela emigração, pretendeu orientar o ensino para finalidade que não se quadrava com o nosso gôsto, nem com a nossa índole.

Inicia-se o germanismo musical.

A função do Conservatório é praticamente nula. Êle nada tem que ver com a prática da Arte. E', por assim dizer, officina

em que se prepara ou adestra gente para vir cá para fora ganhar a vida seja como fôr. Não produz artistas; fabrica operários.

O Seminário da Patriarcal não era assim. Êle é que dirigia e fazia tudo por intermédio de seus mestres e com a colaboração dos seminaristas.

Como conseqüência da sua desapareição vieram a dispersão e a pulverização total que acabaram por tornar a prática da Música função da iniciativa individual e dos gostos de cada um.

Há um século que, tirante as bandas regimentais, não há em Portugal organismos musicais de carácter permanente.

Não há iniciativas informadas de verdadeiro espirito colectivo.

Só se vêem manifestações de actuação pessoal, mais ou menos filhas de vaidades ou de ambições mais ou menos legítimas.

Ora vaidade e ambição não só prejudicam como impossibilitam a verdadeira Arte. São incompatíveis com ela.

E assim descemos tam baixo, tam baixo que, no momento actual, até se confunde o magno problema da crise da Música com o da crise dos músicos e não há aí quem destrince o ressurgimento do gosto pela Arte da obtenção de emprego para este artista ou para aquêle... artífice.

A crise de desemprego que os músicos atravessam só pode ser resolvida definitivamente como conseqüência da solução achada para a efectivação do Ressurgimento Musical e nunca este poderá ser condicionado à resolução daquela.

E' evidente que não poderá deixar de utilizar-se os músicos para se fazer a ressurreição do gosto e da prática da Musica em Portugal. Mas o que importa fixar é que o Ressurgimento da Arte dos Sons deverá ser o fim a atinjar, ao-passo que o emprego dos músicos deverá ser apenas um dos meios de que valer-se.

O contrário é absurdo.

Nenhum momento tam propício para resolver o assunto como aquêle que estamos vivendo,

Há dinheiro e dinheiro expressamente destinado para fazer Música.

Há a chamada Emissora Nacional.

O problema pode e deve ser resolvido agora ou nunca se resolverá.

E' fácil fazê-lo e, pelos vistos, há muita gente que o tem querido fazer e outra tanta que se sente capaz de o fazer.

Infelizmente, porém, os factos demonstram que ninguém tem a menor idéia da questão.

Até agora só se tem olhado ao problema secundário—o do emprêgo dos músicos.

Pois a continuar-se por êste trilho, aos raros que se interessam pela Música em Portugal e pela Música de Portugal, só restará uma coisa a fazer—; rezar-lhe por alma!

E' bom que se saiba que êste ano no Conservatório só meia dúzia de alunos fizeram exame dos instrumentos usados nas orquestras.

Para o ano que vem fá-lo-ão só quatro. Daqui a dois anos, dois. E daqui a três, nenhum.

Dito isto, está dito tudo e sobejamente provada a razão que assistia, há justamente um século, a Rodrigo da Fonseca Magalhães, ao proferir a sua profética exclamação: ¡Pobre Música e pobres músicos!

\* \* \*

Tenho de indicar agora os principais compositores de há um século a esta parte.

A lista completa seria longa e fastidiosa. Por isso limitar-me-ei aos de maior relêvo.

**João Domingos Bontempo**, de quem já falei, filho de um músico italiano<sup>9</sup>, foi educado para organista.

Foi pianista de primeira ordem, mas não artista de raça.

Pretendeu introduzir entre nós o gôsto pela música instrumental, que pouco cultivado tinha tido até então.

Não se cuide, porém que não se fazia música de câmara<sup>10</sup>.

Alguma coisa se praticava no género, mas a música sinfónica é que era pouco mais que nada.

Bontempo, como tinha grande parte da sua obra escrita nesse ramo — sinfonias, concertos de piano com acompanhamento orquestral — pretendeu fomentar o gosto por esse género em que não tinha competidor no país, pelo menos até então

A sua tentativa, porém, não teve êxito e não o teve por esta única razão: um músico, por melhor que seja, nada pode desde que não tenha fortuna pessoal ou não encontre padrinho rico a quem se possa arrimar. Ora qualquer destes requisitos não se verificou e as intenções de Bontempo malograram-se.

**António José Soares** e **Frei José Marques** continuam as tradições italianizantes do velho estilo embora deformadas pelo mau gosto.

Conquanto se iguallassem em merecimento, não podem, todavia, sofrer comparação com Leal Moreira ou mesmo com Marcos Portugal. Contudo eram bons músicos e escreviam correctamente embora sem grandes vãos.

**Francisco António Norberto dos Santos Pinto** é o derradeiro representante de vulto desse género de música em que a linha melódica e a escrita se subordinavam inteiramente às regras da harmonia.

Compositor de real merecimento e famoso solista de corneta de chaves, escreveu muita música para bailados e foi instrumentador de recursos invulgares, não tanto pela consecução de efeitos requintados, como pela grande sonoridade alcançada com poucos mais que meia dúzia de instrumentos.

Sob este ponto de vista é muito recomendável uma colecção de trinta e tal *aberturas* para pequena orquestra.

Outra obra notável de Santos Pinto é a *abertura* para grande orquestra (com três trombones e outros tantos oficléides) composta em honra de Liszt, quando este extraordinário artista endoideceu Lisboa com a sua técnica prodigiosa, o seu todo efeminado, a sua longa cabeleira e o seu ar extático, nos primeiros meses de 1845.<sup>11</sup>

Não foi só Santos Pinto quem preiteou o celeberrimo pia-

nista húngaro: **Manuel Inocêncio Liberato dos Santos**, músico de grande merecimento, dedicou-lhe uma difficilissima fantasia para piano adrede composta em sua honra.

**Xavier Migoni** também se notabilizou mas a sua obra é inferior à fama que teve. Todavia há nela indícios de progresso pois, parece, que o seu autor se deixou influenciar por Mercadante.

E' chegada a altura de fazer referência à maior figura musical portuguesa dos tempos modernos: **Joaquim Casimiro Júnior**, o único temperamento musical romântico que tivemos.

Artista até o mais recôndito de seu ser e português até a medula dos ossos, Casimiro foi verdadeiramente idolatrado no seu tempo e suscitou admirações entusiásticas, que lhe sobreviveram incólumes e que só a morte pôde esfriar.

O sr. Joaquim de Vasconcelos, convencional autoridade em assuntos musicais, teve a pretensão de o pôr pela raza. Em defesa da sua memória saiu à estacada Ernesto Vieira, mas fê-lo com paixão, porque fanático por Casimiro.

A moderna musicologia portuguesa (Lambertini à parte), tôda informada ao sabor das teorias germânicas, considera este mestre injustamente como o pior que pode haver.

A verdade, porém, é uma só. E essa é que Casimiro foi um temperamento musical de primeira ordem e uma grande vítima da sua época.

Boémio e desequilibrado, levando vida acidentada, escrevia música para ganhar que comer — tinha, por conseguinte, que agradar e que satisfazer os caprichos de quem lhe pagava.

Pois mesmo nessas condições de forçada subalternização, Casimiro foi o único músico português que «sentiu» a tempo a revolução que o *Guilherme Tell* representava.

Medularmente romântico sofreu a atracção irresistível da grande conquista do romantismo musical — a independência da melodia da harmonia, ou melhor: a subordinação desta àquela.

Como em S. Carlos só podia ouvir ópera italiana, Casimiro deixou-se enfeitiçar por Bellini e por Donizetti, mas não se limitou a imitá-los; enfeudou-se a seus estilos, mas progrediu

e tornou-se como precursor de Verdi. Convém que se saiba que muitas das suas inspiradas páginas que fazem entrever o Verdi do *Rigoletto*, da *Traviata* e das *Vésperas Sicilianas* são anteriores à representação dessas óperas em Lisboa.

Casimiro foi um lírico.

Eis o maior defeito que lhe apontam, o mais grave pecado de que o acoimam, o principal crime de que é acusado.

Pode ser que os acusadores tenham, segundo seus respectivos pontos de vista, não direi carradas, mas combóios inteiros de razão.

Sob o prisma nacional, porém, essa é a maior qualidade que êle podia ter.

Dizer lirismo equivale a dizer portuguesismo.

A alma portuguesa é essencialmente lírica e a tal ponto que até *Os Lusíadas* são mais poema lírico que poema épico.

A alma portuguesa é presilha de que o lirismo é colchete.

A' luz nacionalista o defeito que apontam ao célebre compositor é qualidade congénita da raça e talvez aquela que mais a individua.

E' essa qualidade que fez notabilizar Filipe de Magalhães, Diogo Dias Melgás, Francisco António de Almeida e João de Sousa Carvalho — os quatro músicos portugueses mais portugueses que tivemos.

Se lhes dermos a companhia de Joaquim Casimiro não enoçalhamos as suas obras e êle, tampouco, faz mesquinha figura a seu lado.

O estro de Casimiro, a sua «veia», o seu manancial de inspiração eram inesgotáveis.

A sua obra foi de continuado progresso; nunca estacionou.

Possuo, em autógrafo, a sua primeira composição (depois de estudar com Frei José Marques) e uma das últimas.

¡Que imensa distância de uma à outra!

¡Que de caminho percorrido!

A sua arte de instrumentador era verdadeiramente assombrosa.

E tudo o que compôs, mas absolutamente tudo, foi escrito

para teatros que dispunham de pequenas orquestras e de reduzidas figurações ou para a capela da Sé com a sua orquestra de catorze figuras.

¿Que teria feito Casimiro se tivesse o pão garantido e se dispusesse de organismos e de organizações musicais apropriados?

Não pode sequer supôr-se, quanto mais afirmar-se.

Diz êle em sua célebre auto-biografia:

«A minha carreira era rápida e sabe Deus onde chegaria se o cataclismo político que inverteu tôdas as coisas do nosso país a não tivesse cortado».

Isto tem sua explicação:

E' que Casimiro era organista da Bemposta e, quando começou a escrever as suas obras, podia dispôr, como disse, de uma orquestra completa e de um côro numeroso e dispunha, sôbre tudo, da protecção do soberano, que começava de interessar-se por êle.

Quando a última organização musical permanente que houve no país ruiu—há um século justo—Casimiro foi provido num dos lugares da nova capela da Sé, com ordenado que mal chegava para matar a fome, sem orquestra que valesse e sem a protecção de ninguém.

Pois mesmo assim foi Casimiro quem primeiro se libertou da influência tirânica da música italiana de género ligeiro e prè-romântica e introduziu o cultivo do género francês em Portugal.

Essa honra com que buscam nimbar a frente de Augusto Machado, çabe inteiramente a Joaquim Casimiro e só o conhecimento menos que superficial da sua obra e o total desconhecimento do que foi o estilo em que brilharam Boieldieu, Hérôld e Auber pode ter tornado possível tal attribuição<sup>12</sup>.

A produção do Mestre foi gigantesca (mais de 300 partituras) o que equivale a dizer que foi desigual.

Traduz também, quase sempre, o gôsto da pessoa a sôldo de quem escreveu.

A sua música de igreja, então, é quase tóda filha das predilecções dos eclesiásticos e dos mesários do tempo.

Não poucas censuras têm sido fulminadas contra a memória do infeliz compositor pelo facto de não se notar apparente diferença entre o estilo dessas obras e o estilo teatral.

Duas coisas, porém, têm sido sistemáticamente esquecidas pelos censores, que, talvez por isso, as não têm levado em conta.

A primeira é que em tóda a parte se fazia o mesmo e que essa prática já vinha do século XVIII.

Composições de estilo teatral são o *Requiem*, de Mozart, as *missas* de Cherubini, o *Stabat Mater*, de Rossini, e milhentas outras obras consagradas e consagradas com justiça.

Composições de puro estilo sinfónico-instrumental são a *Missa em ré*, de Beethoven, o *Requiem*, de Berlioz, e outras muitas que são célebres e merecidamente célebres.

E, que me conste, nunca ninguém censurou os autores por se terem aproveitado dos textos litúrgicos respectivos para darem livre expansão às suas concepções artísticas.

Não se percebe, pois, por que só os portuguezes (e o pobre Casimiro sobre todos) hão de ser réus de um crime que não existe para os estranhos.

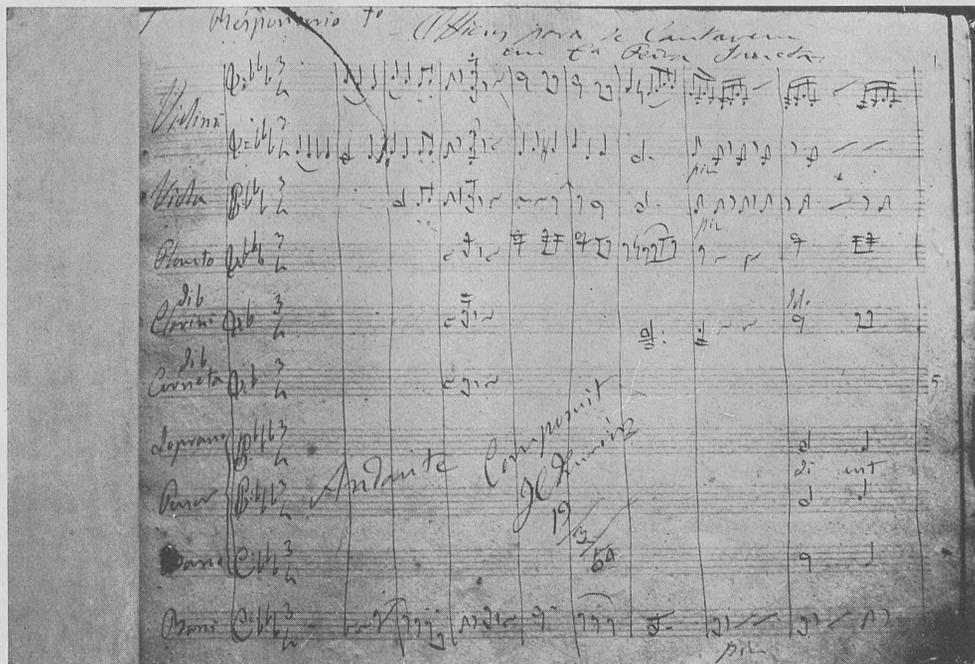
A outra é que os cónegos da Sé, e talvez mesmo o próprio prelado, eram, de certo modo, mais sacerdotes nas vestes que no espírito.

Então não se ascendia na hierarquia eclesiástica tanto pelas virtudes individuais como pela influência eleitoral de que se disfrutava ou até mesmo pelas ligações maçónicas de que se dispunha.

A piedade e o zêlo litúrgico do clero do século passado foram, de modo geral, nulos.

Desde a centúria anterior que a Igreja vinha a ser como que o prolongamento do teatro de ópera.

E, como a ópera evolucionara, a música de Igreja acompanhou-a *porque tinha que a acompanhar*.



Primeira página da partitura autógrafa dos célebres «Ofícios da 6.ª Feira Santa de Joaquim Casimiro Júnior

(Propriedade do autor)

Foto Ed. Portugal

E tinha que acompanhá-la porque ás irmandades, as colegiadas, os cabidos e os prelados queriam que assim fosse<sup>15</sup>:

Eram êles que pagavam; portanto os compositores viam-se compelidos a agradar-lhes.

¡Ai do que tentasse remar contra a maré!

E o espírito operístico estava a tal ponto radicado que só há pouco tempo se começou de refrear eficazmente nos templos de Lisboa os excessos da música. Todavia o *motu-proprio* de Santa Cecilia tinha sido promulgado havia cêrca de vinte e cinco anos...

E' curioso notar que a música teatral sôbre textos litúrgicos devia, até certo ponto, repugnar a Joaquim Casimiro, porque êle, resenhando tôda a música que compusera, mencionava «noventa e sete peças de música sacra ou própria para igreja».

Quere dizer: êle próprio fazia a distinção.

Voltando à vaca fria.

Nem tôdas as páginas que Casimiro nos legou foram feitas de encomenda.

Há algumas concebidas em momentos privilegiados, independentemente de quaisquer sugestões.

Essas tratava-as êle com amor e punha nelas tôda a sua grandeza de alma.

Um dia vinha, porém, em que a necessidade o apertava, e então via-se obrigado a aproveitá-las, enxertando-as noutro lado, quantas vezes de maneira chocante e despropositada.

As páginas nessas condições são sublimes, incontestavelmente geniais.

Apontar-vos-ei apenas duas que bastam para fazer a reputação de um músico de merecimento excepcional, como um soneto foi o bastante para immortalizar Arvers.

São elas: o *Interlúdio obrigado a clarinete*, que faz parte do *Glória* da sua *Missa da Arruda*, e o *Crucifixus* de seu *Credo n.º 2*.

E' simplesmente pasmoso como um homem que se «fez» a cantar o pior que frei José Marques, Baldi e Marcos Portugal compuseram ¡pôde escrever paginas assim!

A auto-biografia, a que já me referi, escrita em 1860, fecha com os seguintes períodos, que retratam a maravilha o que foi este homem de excepção:

«Tenho 52 anos, nasci e sou artista, tenho em minha alma a convicção de ser esta a missão de que Deus me encarregou. Trabalhei até hoje para glória e engrandecimento da minha arte. Fui leal aos meus princípios políticos e fiel na minha crença religiosa. Pus sempre à disposição dos meus colegas o meu nome, os meus serviços e a minha influência: em todas as minhas composições afastei-me sempre do centro para que todos os meus antecessores e contemporâneos convergiam.

O *couplet* português é meu filho; ninguém o tinha escrito assim antes de mim; finalmente deixo ao meu país mais um nome para o seu catálogo de artistas.

Na minha vida pública muita glória conquistada à custa de um sem número de vigílias, e parcos e mesquinhos interesses; na minha vida privada tristeza e desgosto. A fortuna bafeja-me os sentidos, porém, o destino matou-me o coração roubando-me as carícias de todos os entes que mais amava: hoje só tenho a alma para sofrer, e a cabeça para meditar; não é a primeira vez que penso no suicídio.»

\* \* \*

Dois nomes que seria injustiça não referir—**António Luiz Miró e João Guilherme Daddi.**

O primeiro conseguiu merecida notoriedade no teatro; o segundo foi pianista apreciado e brilhante cultor da literatura de seu instrumento.

Fora do grande centro musical de Lisboa viveram por esta época dois músicos que deixaram grande fama de si, mas cujas maneiras foram muito semelhantes à de Santos Pinto — o Padre **Silvestre Serrão**, em Ponta Delgada, e **António Nascimento Oliveira**, em Setúbal.

De então para cá poucos nomes mais.

O primeiro de todos é **Francisco de Freitas Gazúl**, oriundo duma família de músicos de primeira ordem e autor de muito boa música sacra, própria para igreja (a distinção é de Casimiro) e para o teatro.

Avultam na sua obra os excelentes *Ofícios* para a Semana Santa, só a vozes, e a sua ópera *Frei Luiz de Sousa* que é muito notável seja qual fôr o aspecto por que fôr encarada.

Freitas Gazúl a-pesar de seu imenso valor caiu quase por completo no esquecimento e injustamente, muito injustamente.

O silêncio em que se tem procurado envolver o nome do autor dos célebres solfejos rezados (que foram quebra-cabeças e motivo de rancorosa animosidade por parte das gerações que por êles aprenderam e que ainda foram aquelas que ficaram sabendo dividir Música) parece que teve origem no medo que várias «celebridades» tiveram da sua obra.

Pois a música que dêle conheço distancia-se consideravelmente da de todos os mais e é credora da admiração de nós todos.

Tem inspiração, tem beleza e tem, sôbre tudo, técnica acuradíssima.

A instrumentação é variada e rica e a estrutura das composições da melhor fábrica, patenteando iniludivelmente que o autor era compositor de tómo.

Em resumo: a sua obra seria honrosa em qualquer parte e o autor considerado como glória nacional.

Mas isso seria em França, em Espanha, em Itália, em qualquer país onde nos livros se enumeram com elogio os nomes de todos os mestres de filarmónicas de aldeia e se referem com veneração os nomes de compositores modestos que, pelo facto de não terem sido génios, não desmereceram de seus patrícios.

Em Portugal, porém, não é assim; os nossos livros de História de Música não «descem» a tamanhas minuciosidades e até deixam transparecer o desgosto que temos por tais e tais compositores não terem sido melhores que os melhores que o mundo teve em seu tempo.

Desfazemos, rebaixamos os nossos valores e desdenhamos das suas produções, esquecendo que muitos dos adjectivados valores estranhos não ultrapassaram, e às vezes nem atinjuram a craveira dos nossos.

Ora Freitas Gazúl está nesses casos e está-o porque não escreveu a *Aida*; nem o *Tristão*, nem o *Otelo*, nem o *Parsifal*, nem tampouco teve dinheiro para pagar elogios nos jornais, nem feitiço para adular fosse quem fosse.

A seguir, mas em plano inferior, vem o nome ilustre de **Augusto Machado** que se notabilizou no género leve e teve por ídolo a Massenet, embora não julgasse dispiciendo sacrificar a Gounod e a Saint-Saëns.

**Miguel Angelo Pereira**, outro valor, prejudicou-se por se ter deixado deslumbrar e avassalar pelo processo wagneriano.

**Sá de Noronha, José Francisco Arroio, Guilherme Cossoul, o Visconde do Arneiro e Frederico Guimarães** também nos legaram obras de mérito, o mesmo acontecendo com o admirável pianista que foi **Artur Napoleão**.

**Alfredo Keil**, apontado como fundador da ópera portuguesa, não passou de simples amador, aliás distintíssimo e cheio de boas intenções.

Tinha extraordinária propensão para a música, mas os seus conhecimentos técnicos eram tão escassos que era outrem que lhe corrigia as obras e quem lhas instrumentava, embora cingindo-se escrupulosamente às indicações d'ele<sup>14</sup>.

E' claro que isto foi possível porque o ilustre autor da *Serrana* tinha fortuna pessoal.

A esta circunstância se deveram tôdas as facilidades de realização que as suas obras tiveram e também o facto delas terem sido impressas, sorte que não bafejou outras, aliás muito superiores em mérito — o *Frei Luiz de Sousa*, por exemplo.

O ídolo de Keil foi Massenet, em sua primeira maneira.

No campo do teatro ligeiro há que citar: **Tomaz del Negro, Luiz Filgueiras, Manuel Benjamim, Júlio Neuparth, Filipe Duarte** e, em lugar mais alto, **Ciríaco de Cardoso**.



Uma página da partitura autógrafa do 1.º acto do «Frei Luis de Sousa»  
de Francisco de Freitas Gazül

(Propriedade do Ex.<sup>mo</sup> Sr. Valério Franco)

Foto Ed. Portugal

No da música militar: **António Taborda** e **João Carlos de Sousa Morais**.

No da musicologia: **Ernesto Vieira**, **Moreira de Sá** e **Lambertini**.

E no dos mortos recentes: **David de Sousa**, admirável temperamento de director de orquestra, mas de acanhada bagagem scientifica; **João Arroio**, um tudo nada enxudioso e desigual; **Francisco de Lacerda**, nome illustre cuja actividade se dispersou na regência de conjuntos, especialmente no estrangeiro; e **António Fragoso**, formosa compleição musical, morta na flor da idade, quando ainda era promessa radosa, mas cuja pequena obra, pujantemente lírica e impregnada de saudosismo, perdurará sempre viçosa e testemunhará eternamente quando Portugal perdeu com seu prematuro falecimento.

\* \* \*

Na hora que passa vários músicos de tôdas as envergaduras' ainda cultivam por desfastio a Arte dos Sons e digo por desfastio porque, infelizmente, nunca escrevem o quequer que seja com a certeza de vir a ser tocado.

Se quiserem ouvir as suas obras têm que mendigá-lo, a menos que seu espirito aventureiro os leve a carpintear uma orquestra *ad hoc*.

Dentre todos sobressai este ou aquêle por tais e tais qualidades, mas impera o cosmopolismo<sup>15</sup>. Cada qual segue as suas predilecções xenófilas. E' total a ausência de sentimento nacional.

Não há, porém, um compositor de primeira plana como, aliás, e em absoluto, não o há em parte nenhuma.

Não admira.

O século XIX matou a espiritualidade — verdadeira mãe da Arte.

A obra de arte não brota quando o autor quere, nem quando lhe apetece.

Não.

A obra de arte surge inesperadamente, em momento indeterminado e imprevisível, mas é sempre filha de concentração espiritual.

Ora em época essencialmente materialista, egolátrica e utilitarista como aquela em que vivemos a concepção pura é impraticável.

Adapta-se, imita-se, caricatura-se, copia-se, estereotipiza-se, deforma-se, disfarça-se, reproduz-se segundo formas e modelos pre-existentes.

Êste estado de coisas conduziu à total impotência criadora do belo.

O artista moderno, pelos vistos, tende para um limite que, necessariamente, deve ser o seu ideal—o homem das cavernas.

Já há decorações que podem ser postas a par das pinturas rupestres.

Há, porém, uma diferença capital entre ambas.

A pintura rupestre foi o primeiro vagido da concepção do homem rude e selvagem.

Deus sabe que esforços de imaginação e que canseiras não teve o primeiro pintor rudimentar para conseguir realizar o que seria o primeiro passo.

Deus sabe que parcela da alma não lhe teria ficado nessa grosseira reprodução da rena fugindo ou na dêsse bisão acometedor.

E Deus sabe também quanta admiração o «milagre» suscitou entre os mais cavernícolas, o deslumbramento que os possuiu ao contemplarem o «prodígio».

A decoração de hoje não está nos mesmos casos, não implica esforço de imaginação, nem é filha de canseiras,—é engeitada da alma do autor, não suscita admiração de ninguém normal, nem deslumbra pessoa alguma.

A decoração de hoje encobre apenas a maior chateza mental e traduz a total incapacidade conceptiva.

Nada mais.

Por êste andar, aqueles picarescos desenhos que todos nós

fizemos quando miúdos—certos oitos com pernas, braços, chapéu na cabeça e espingarda ao ombro, que faziam figura de soldados—ainda hão de ser objecto da inveja artística de qualquer «fuduríssimo» «homem de génio»...

Estão na ordem do dia as concepções architectónicas de dois padrões: ou o prédio meio-caixote, meio-aquário—talvez muito próprio de países de fraca luz solar—ou o «arranha chãos» de feitio de um cágado mais ou menos estilizado.

Os escultores mais célebres já são os que realizam braços sem mãos, cabeças sem feições e quejandas coisas. Os grosseiros bonecos de barro das nossas feiras, muito pintalgados de cores berrantes, estão cada vez mais à beira de serem considerados obras geniais.

Os pintores de maior fama fazem coisas do arco da velha. E a minha ingenuidade, que muitos talvez considerem boçalidade, faz-me crer que eles verão os objectos, que dizem reproduzir, reflectidos em espelhos côncavo-convexos muito ondulados.

À Música também já se perdeu o respeito que lhe era devido.

Entrámos pelo retorcido e pelo sofisma das regras e chegámos à audição de trechos que tanto podem ser locubração de cérebro privilegiado, como reprodução fiel de qualquer traquinice de criança endiabrada que se chegue ao piano e o faça tocar a seu bel-talante.

As partituras são cada vez mais cachos de notas sem valor expressivo de qualquer espécie.

E' cada vez mais difícil distinguir a obra feita *por quem sabe* da feita *por quem não sabe*, porque, quer num caso quer noutro, a desafinação é igual, a ausência de idéias total, de modo que se nivelam em absoluto, pelo menos auditivamente.

Tal prédio que se vê em tal rua de Lisboa é copiado de outro que está em Singapura. Mas esse já é reprodução exacta de um que existe em Filadélfia e imitado de um quarto que foi construído em Edimburgo.

Os caprichos pictóricos de Fulano são irmãos gémeos dos de um célebre pintor chinês, confundem-se com os de um argentino e, no fundo, não se diferenciam das fantasiosas tatuagens de um canibal.

A estética musical verifica a uniformidade absoluta. Actualmente impera um formalismo que impossibilita a distinção entre as obras de toda a gente, seja qual for a sua nacionalidade.

Em pleno século XII, Averroes escrevia em sua *Paráfrase da República de Platão* que era indigna do homem toda e qualquer imitação servil das coisas irracionais.

Entre outras coisas o célebre filósofo árabe, preceituava a não imitação musical dos mugidos das vacas, dos murmúrios dos rios e do ribombar do trovão.

Pois a música de hoje já não se contenta com essas ninharias porque já desceu ao ponto de imitar a máquina, a oficina, a força bruta!

Em breve virão os poemas sinfónicos tomando por tema os assuntos mais prosaicos — um burro aos coices, uma dor de dentes, a carroça do lixo, a tragédia de uma cebola nas unhas minazes da cozinheira...

E fala-se em nacionalismo artístico!

E fala-se em nacionalismo musical!

Como?!

Parece que se cuida que uma obra para ser nacional basta que seja feita por um português, ou que aproveite um motivo português.

Engano redondo. Doutrina refalsada. Êrro de palmatória. Isso são apenas as aparências.

Uma chinesa pelo facto de a vestirem à moda do Minho não deixa de ser chinesa, não deixa de pensar como chinesa e, sobre tudo, não deixa de sentir como chinesa.

O garrido e vistoso traje à vianesa só é nacional quando vestido por uma portuguesa nada e criada nas margens do Lima.

Não é o hábito que faz o monge, é a alma.

O nacionalismo artístico é intrínseco, não extrínseco.

E é-o porque nacionalismo não é cartaz, nem máscara que se afivele ao sabor das circunstâncias, é antes mística, é virtude, é doutrina.

Nacionalismo é consequência de sentimento nacional forte e coêso e este mergulha suas raízes nos princípios tradicionais.

Nacionalismo e tradição são inseparáveis.

¿Como, pois, fazer nacionalismo musical votando ao desprezo as obras dos músicos que nos precederam, escarnecendo-os e amesquinhando-as e obstando sistematicamente à sua propagação, à sua revelação?

Disse algures uma vez<sup>16</sup> que a Tradição é como alma da nacionalidade—foi sua razão de ser, incutiu-lhe personalidade e consciência, alimenta-lhe a vida e há de sobreviver-lhe para a ressuscitar sempre que fôr mister, porque a nacionalidade é, e tem que ser eterna.

Isso que disse uma vez, e agora repito, é incontestável.

¿Quere-se nacionalismo artístico?

¿Quere-se nacionalismo musical?

Muito bem: ¡mãos à obra!

Primeiro que tudo, porém, vá de arripiar caminho; vá de ir beber na tradição; vá de restaurar as obras de nossos mestres, vá de estudá-las, de prescutá-las para lhes encontrar a alma, para as sentirmos.

Vá de mover guerra implacável a tudo que traduza internacionalismo suspeito e vá de re-implantar em tôda a sua pureza o verdadeiro sentimento nacional.

Isto feito, que os artistas tratem de se impregnar dele porque a espiritualidade voltará a reinar.

E então, mas só então, sigam, olhos postos no Céu, corações ao alto, a caminho de sua Cruzada magnífica — a pregação do nacionalismo artístico, porque em sua esteira virá, forçosamente, inevitavelmente, a arte nacional, ¡A ARTE PORTUGUESA!

## NOTAS

<sup>1</sup> — Cf. prefácio de *O Monge de Cistér e Opúsculos*, tomo V, 4.<sup>a</sup> ed., pág. 5.

---

<sup>2</sup> — Todos os autores que têm tratado do *fado* concluíram que esta designação identificadora de certo tipo de canção de viola não é anterior a meados do século passado.

E o mais forte dos argumentos apresentados é o facto do vocábulo não aparecer, nessa acepção, nos dicionários da língua publicados anteriormente a 1870 e tantos.

Todavia, notou-se que no romance do Padre Carvalho, *Eduardo ou os mysterios do Limoeiro*, publicado em 1849, é feita referência a *fadista*, embora não seja empregada a palavra *fado* no sentido musical.

Esta circunstância deixou perplexos todos os historiadores da «lusitaníssima» toada, mas um dêles pôde conjecturar que o nome da canção proviria da nomenclatura dada à casta de gente que a cultivava. Assim, não teriam sido as canções que deram o nome aos *fadistas*, antes elas o receberam dêles. (Cf. Alberto Pimentel, *A triste canção do Sul*, pág. 43 a 46).

E esta conjectura, ao que supponho, tem hoje direitos de cidade.

Quere parecer-me, porém, que a lógica, a boa razão e as leis da língua dizem que os adjetivos se formam por derivação dos substantivos e dizem também que não há exemplo de caso semelhante ao imaginado pelo operoso escritor.

Logo é evidente que deve concluir-se pela negação e, por conseguinte, a conjectura pimenteliana pôde revelar muito engenho, pôde ser curiosíssima, mas o que não pôde é ser verdadeira.

O argumento dos dicionários não tem igualmente o pêso nem a consistência que lhe têm sido atribuídos.

¿Quantas palavras que todos, de norte a sul do país, usavam quotidianamente não figuram nas edições que não registam *fado* como sinónimo de canção ou de dança?

Muitas mais que geralmente se imagina.

Ora se isto é assim para termos da linguagem corrente ¿porque não há

de sê-lo para uma palavra cujo emprêgo estaria circunscrito às escusas baiúcas de certos bairros temíveis, onde os dicionaristas se não atreveriam a pôr pé com receio, aliás legítimo, de verem sua integridade física mal-parada?

Por mim estou de tal convencido não só porque não dou aos dicionários foros de Sagrada Escritura da lingua, como também porque sei de sciência certa que há produções poéticas dêste género, impressas aí por volta de 1830, em que o *fado* aparece com tôdas as letras e com tôdas as características próprias.

Ê certo que não sei onde está lavrado o têrmo de nascimento do vocábulo na acepção que tem hoje, de modo que não posso supor com exactidão a idade que tem. Mas sei com certeza que, quer os tipos de letra com que o chamado *fado*, hoje, se cantava inicialmente, quer os tipos de toada peculiares aos primeiros que apareceram, são anteriores ao século XIX e alguns mesmo muito anteriores.

O problema anda muito emmaranhado por via de se ter querido ver no *fado* uma criação popular e não apenas a resultante de influências de vária ordem, muitas das quais, embora não tôdas, são relacionadas em certo trabalho notável que corre impresso (Cf. José Maciel Ribeiro Fortes — *O Fado — Ensaio sobre um problema Etnográfico-Folclórico* — Pôrto — Companhia Portuguesa Editora — *passim*). Em meu modo de ver uma que nunca foi considerada é a dos repertórios dos antigos páteos de Comédias, dos teatrinhos de *bonêcreiros* e espectáculos congêneres. Ê, por exemplo, impossível negar o parentesco de certos fados antigos com a *jota* andalusa.

O povo não é susceptível de criar o que quer que seja.

Imita, copia, apossa-se do que sobeja dos mais avondados e dos mais cultos. Herda-lhes as predilecções e os gostos quando êles, por entediados, põem de parte seja que fôr.

Contudo, em qualquer caso, amolda sempre aquilo de que se assenhoria a seus hábitos e à sua sensibilidade.

Antes do moderno fadofilismo, o *fado* não se chamava assim e talvez mesmo não tivesse nome visto que não existia pròpriamente um padrão.

Aquilo a que com o andar dos tempos veio a dar-se o nome de *fado* consistia de comêço em vários tipos monódicos que serviam para fazer—fosse de improviso ou de caso pensado—qualquer versalhada mais ou menos correcta, já cantando ao desafio, já glosando certo mote, ou ainda comentando qualquer acontecimento, remoto ou recente, que, por circunstâncias especiais, mais houvesse ferido a sensibilidade dos freqüentadores das alfurjas ou dos rápsodos ambulantes.

As cantigas do *fado* eram os versos; a música tinha apenas papel accessório.

Com a mesma toada podia cantar-se —e cantava-se— verdadeira multidão de produções poéticas.

Ora esta usança é muito velha—talvez da idade da famosa Sé de Braga.

Os jograis não faziam outra coisa e até estou em crer que os enigmáticos segréis mais não foram que primitivos como-fadistas.

Os «prantos» quinhentistas, de que há restos na obra vicentina, eram antepassados do *fado* nas suas várias modalidades—porque também as tinha de escarnho e de mal-dizer.

As «cantigas do fado» constituíram um ramo da literatura de cordel, a-par da xácara e do romance. Estes últimos viveram ao ar livre e no remanso dos lares; aquelas encafuaram-se pelos lupanares e pelas baiúcas fumegantes e nauseabundas e por lá foram medrando acaçapadamente, constituindo como mundo à parte.

O tipo chamado *fado corrido* deve ter remota origem moira, que ainda transparece na forma nasalada e irritante por que a voz do cantor é emitida: quase nunca ferindo as notas com justeza, antes parecendo escorregar pelos sons sem se apoiar em nenhum, salvo os terminais.

Isto, que é típico, é, a meu ver, filho da imitação, observada pelos séculos fora, de remoto processo que tinha sua razão de ser na execução de melismas encadeados e na existência de quartos de tom na linha melódica.

Outra característica dêsse tipo cancional que veio a chamar-se *fado* (quanto a mim o verdadeiro) era o acompanhamento, consistente em complicadas variações que exigiam grande destreza por parte do instrumentista, que nunca era o mesmo que o cantor.

No século XVI já havia coisas muito semelhantes que ainda podem ver-se em Narváez e em Luis de Milán.

O instrumento por excelência dêste tipo de canção era a viola.

A hodierna fadolatria pode dizer-se que baniu o *fado corrido* e deu azo ao império de um outro tipo (o *fado canção*) que é muito mais recente pois que a sua árvore de geração não transpõe os umbrais do terceiro quartel do século XVIII.

Por então esteve em grande moda o gosto pelas coisas exóticas. Toda a gente que se prezava se fazia acompanhar por cacatuas, guacamaios e araras de plumagem garrida. Os sãgüins e outros bugios de pequeno vulto faziam furor. As negras pigmeas pagavam-se a peso de oiro e eram consideradas como jóias de alto preço. O emprêgo de termos de dialectos ultramarinos e o consumo de manjares e guloseimas coloniais estavam na ordem do dia.

Como corolário os *lundúns* e as *mòdinhas* entraram de fazer as delicias das classes abastadas.

A *mòdinha brasileira* foi sobretudo um género poético em que os vates imitavam a perturbadora fraseologia dos namorados de além-mar, usando imagens muito fantasiosas, tendentes a exagerar a expressão dos sentimentos, e imprimindo-lhes a graça do sutaque das terras de Santa Cruz.

A *mòdinha brasileira* desbancava e sucedia à primitiva *mòdinha* que nascera das *tonadillas* e incipientes *zarzuelas* de Literes e de outros.

Musicalmente a *mòdinha* nada tinha de brasilico.

Ao principio não passava, por via de regra, de singela melodia vasada nos moldes das *tonadillas* castelhanas da primeira metade do século de setecentos.

Depois adoptou a forma das árias cantadas pelas personagens sérias da *opera buffa* italiana.

A *mòdinha* devia ser acompanhada a cravo, mas o progressivo emprêgo da viola em sua substituição fez que se generalizasse o acompanhamento por êste último instrumento.

Há-as muitas lindas e em número relativamente grande, mas nem uma só lembra, sequer de longe, o *fado* moderno.

Quanto ao *lundùm* o caso é diferente.

O *lundùm dançado* — ou *lundùm* próprio dito — com seu ritmo sacudido e sincopado — como o de tôdas as danças da América latina — era parente próximo do moderno maxixe e descendente da *semba* dos pretos congolezes, dança esta que se caracterizava pelas periódicas umbigadas que a faziam revestir cunho obsceno. Batia-se com grandes requebros pñhes de sensualismo que os contactos repetidos dos corpos faziam aguçar, escandecer e desenfrear a breve trecho.

O *lundùm cantado* — o «doce *lundùm* chorado» de que fala o poeta — era produto creoulo, provável transplantação de outros cantares idos da metrópole em tempos mais recuados, e correspondia ao *samba*, irmão gémeo do *tango argentino*. Cantava-se com acompanhamento de viola, carpindo langorosamente as tristezas dêste vale de lágrimas, muito entremeados de suspiros e ais, muito fatalistas.

O *lundùm* popularizou-se rapidamente embora tornado mais decente pela supressão da umbigada, quando dançado, e pela mais intensa poesia da letra, quando cantado.

Ainda hoje, especialmente no *folclore* do distrito de Coimbra, abundam os tipos de canção provindos de qualquer dos tipos de *lundùm*. No concelho da Figueira da Foz são os dançados (trazidos pelas tripulações dos barcos da carreira do Brasil nos tempos áureos da navegação à vela); em Coimbra, na população discente universitária, são os *fados-serenatas* cuja origem estão nos «doços *lundùns* chorados» que os estudantes mulatos de além mar cantavam em noites de luar por sob os balcões das beldades de então.

A *mòdinha* conservou muito tempo seu cunho aristocrático e só veio a popularizar-se quando os seus cultores de sempre, por enfatiados, a engeitaram.

Depois que ela caiu no dominio dos cantadores de alcouce — que já então «batiam» *lundùns* cheios de volúpia — metamorfoseou-se ao sabor dos usos e da sensibilidade de seus novos prosélitos.

E da fusão dessas tendências — «doce *lundùm* chorado», *mòdinha* e primitiva toada de fado — surgiu o *fado canção*, que era antipoda do outro

porque nele a música é que tem preponderância ao passo que à letra se dá papel secundário.

No género que, com o andar dos tempos, veio a dar o *fado corrido* a mesma música servia, como disse, para se entoar tôda casta de poesias, ao passo que no *fado canção* se dá a recíproca e por isso se ouve a mesma letra cantada com melodias diversas.

Por outro lado o gôsto romântico contribui para a exaltação do objecto amado. E como êste género cancional é cultivado apenas entre a pior escória social — meretrizes, chulos, faiantes e megeras — entra-se às escâncaras pela apologia do que é imoral.

\*

Tenho para mim como dogma de fé que a moderna evolução da fadofilia para fadocracia e desta para fadolatria deve ter origem mais que suspeita.

O culto por êsse tipo de canção foi ardilosa e hábilmente fomentado para devir meio de propaganda insistente e cómoda das coisas mais variadas entre as camadas inferiores da sociedade, que foram minadas de modo a criar revoltados.

Naquilo a que a certa altura entrou de chamar-se *fado* havia, como vimos, um lado tradicional que era alimentado pela literatura de cordel.

Logo que o *fado*, porém, foi realidade surgem como por encanto publicações periódicas em substituição dos velhos folhetos. E quem se der ao trabalho de ler com cuidado as glosas de qualquer mote neo-fadista que verse assunto moral, social ou quejando, verificará, nove vezes em dez, que tais glosas têm origem erudita porque denotam da parte de seus autores cultura e conhecimentos que estão muito acima dos dos vulgares cultores do género. Os *fados socialistas* são chusma, os comentários políticos agudos e engenhosos, as especulações ignóbeis as mais das vezes. No conjunto sente-se o desenrolar de plano de acção demolidora verdadeiramente diabólico.

Adulam-se os sentidos, enfeitam-se os instintos, envenenam-se as consciências, corrompem-se as almas.

Tem-se querido ver miséria social no que, a meu ver, apenas traduz miséria moral.

Entretanto diligencia-se com afam dar foros de nobreza e de engrandecimento à «nova canção», romanceando-se-lhe a origem, criando-se-lhe come martirológio, ao mesmo tempo que se vão entretecendo lendas de maravilha em torno dos nomes de seus pseudo-cultores e que se vão nimbando de auréolas fúlgidas as frentes de suas desbragadas heroínas. Por último busca-se ligar a canção com a nacionalidade, pretende fazer crer-se que o *fado* «corresponde maravilhosamente à nossa índole contemplativa, elegiaca e sonhadora».

Repare-se também que nenhum tipo de canção popular portuguesa teve as honras de ser estudado a fundo para se lhe fazer a história, para se lhe atribuir filiações ou para se lhe determinar avoengos.

Os *viras*, os *fandangos*, as *chulas*, as *janeiras*, os *Reis*, os *Natais*, etc. nunca ninguém os estudou quer em conjunto, quer em separado.

O *fado* é excepção e note-se que não o talvez verdadeiro *fado* (embora ainda assim não designado), mas uma coisa que se inventou para suceder-lhe e que logo de início teve cultores eruditos, quer da letra, quer da música.

E' igualmente desconcertante verificar que os estudos que pretendem fazer-lhe a história têm acima de tudo carácter literário e revestem aspecto puramente declamatório. Focam generalidades, fixam futilidades, tomam com freqüência a núvem por Juno e em tudo e em nada se empenham em lorigar, por fás e por nefas, um como espelho da alma portuguesa.

¡Como se Portugal fosse, ou pudesse ser a rua do Capelão!

Os cantos transmontanos das «segadas» e das «malhas» (alguns dêles talvez contemporâneos del-Rei D. Sancho—o que encheu o Reino de novas póvoas) os típicos descantes alentejanos (alguns dêles sem parelha no *folclore* mundial) não mereceram a honra que ao *fado* há quem se empenhe em querer fazer investir, não se sabe porque bulas—o serem considerados canção nacional.

Como se a Nação tivesse a idade do *fado* cujos primeiros vagidos sôam precisamente quando ela entra de estertorizar.

Chama-se-lhe «lusitaníssimo», «portuguesíssimo», mas esquece-se que ainda há vinte e poucos anos noventa por cento da área do país ignorava o *fado* e não se atenta na verdadeira relutância com que o povo das aldeias o recebe ainda hoje.

Buscam-se-lhe tradições marítimas para o ligar aos descobrimentos, assevera-se que nasceu no mar, esquecendo (ou ignorando) que muita da marujaria de começos do século XIX ainda era recrutada à força de entre os matulões de Alfama e dos birbantes da Mouraria. E êsses marujos, quando em viagem, carpíam saúdades do ambiente vicioso onde se haviam criado, cantavam *fados* em que se lastimavam de sua triste e arriscada vida, passada entre céu e água. Por seu turno os companheiros de vida que não haviam sido alistados e as camborças, que se sentiam viúvas da alma, ficavam-se por cá a choramingar e a soluçar por intenção dos que andavam por sôbre as águas do mar...

Hoje a ficção-burla de nacionalismo feita em redor da toada exótica e indolente é como dogma de fé e há a como religião do *fado*.

Chegou-se ao ponto de se julgar impossível o quequer que seja de nacional ¡sem que leve o sêlo fadista!

Não se concebe uma fita de cinema que não gire em tórno do *fado* e de seu ambiente propício e faz-se gala em mostrar a todo intelectual estrangeiro que adregue de vir adonde a nós, a propósito ou a despropósito seja dó

que fôr, a «alma nacional» a latir versos soezes, de «beata» ao canto da boca, de ôlho lagrimejante e amaratado, com voz avinagrada e em ambiente que tresanda a fartum e a pouca vergonha.

E tôda a gente se sente felicíssima com a exhibição do portento. E tôda a gente cuida que o mundo inteiro nos fica a invejar a manifestação «nacionalista».

Mas os outros, os estranhos, que não nos conheçam bem e que nos julguem só pelos quadros da fita ou pelo espectáculo entrevisto, hão de supor que em Portugal tudo são lupanares e alfurjas, que Portugal é país onde a prostituição e a embriaguês campeiam com público regosijo e universal consagração...

Hoje há o império absoluto do *fado-canção*, embora já desvirtuado e deformado por influências várias; chama-se *fado* a tudo que é soluçado com letra censurável e piegas, embora quase sempre não passe de vulgar balada, trivialíssima cançoneta, dolente *shimmy*, langoroso *tango*, ou até mesmo melodia de contorno e recorte acentuadamente eslavo.

E o delírio *fadonacionalístico* vai tão longe que há quem, no campo musical, anseie por *fados-marciais* (!?) e se proponha despertar as adormecidas energias da raça lusa, não mediante o tlinguetear choramingas das cordas da guitarra consabida, mas graças a vários *fadinhos* sugestivos, suspirados derrancadamente ao som... ¡de toques de corneta e rufos de tambores!...

---

<sup>3</sup> — Esta lenda deriva da crença radicada, embora sem o menor vislumbre de autenticidade, de que o *fado* é inseparável, se não filho da guitarra.

Há coisa de cinqüenta anos que um tradutor infeliz (ou pouco escrupuloso) divulgou certa narrativa dum frade francês dando assim origem às famosas *guitarras de Alcdcer*.

Da associação da credence com o embuste resultaram não poucos escritos em prosa e em versos de todos os ritmos e combinações, todos êles conducentes à consolidação da teoria da existência do *fado* remontar aos tempos del-Rei D. Sebastião.

Tratarei do assunto, e espero em Deus que definitivamente, na próxima «Acheга para a História da Música em Portúgal» (IV—As «guitarras de Alcdcer» e a «guitarra portuguesa»).

---

<sup>4</sup> — Sei de sobra que os documentos dizem que a iniciativa da construção de S. Carlos partiu de Pina Manique e que o zeloso e illustre intendente agiu por dois motivos principais — a preocupação de manter Lisboa ao ní-

vel das grandes capitais europeias e o desejo de alcançar colocação condigna para os músicos que estavam em precária situação por via do encerramento dos teatros régios de ópera.

Mas sei também que foram negociantes e capitalistas quem custeou as despesas. E sei mais que a preponderância do Quintela, do Cruz Sobral, do Bandeira e do Pereira Caldas se encarregou de desvirtuar as intenções de Manique.

O real tesouro não podia manter o funcionamento do teatro e houve que lançar mão de tudo, até de lotarias, para o fazer.

Isto e outras circunstâncias mais tiveram como resultante forçosa e inevitável o que deixei apontado no texto.

---

<sup>5</sup> — Ficaram famosas as festas que a Irmandade de Santa Cecilia fazia a seu orago na basilica dos Mártires, para as quais se armava um coro monstro para poder comportar todos os executantes e em que foram tocadas composições de tómo.

Também no Pôrto era célebre a festa de Nossa Senhora das Dores, nos Congregados, onde mais de uma vez se cantou o *Stabat Mater*, de Rossini.

Todavia, graças a meu illustre amigo, Sr. Gastão de Melo de Matos, pude tomar conhecimento da descrição de uma festividade — semelhante a outras muitas que por então se levavam a cabo — que serve como luva para demonstrar o que digo no texto.

A 11 de Dezembro de 1808 fez-se em Vila Nova de Gaia, na matriz de Santa Maria, por iniciativa do Capitão da 1.<sup>a</sup> Companhia da 5.<sup>a</sup> Brigada da cidade do Pôrto, João de Sousa Monteiro, uma solenissima festividade em acção de graças «pela gloriosa Restauração de Portugal», festa para que «forão logo solicitados não só os Oradores mais insignes, mas tambem os professores mais aptos para o desempenho das differentes partes, de que havia de compor-se aquelle todo, tanto pelo que respeitava á belleza, e magnificencia da armação, como á selecção e excellencia da Orchestra, á perfeição, e bom gosto das pinturas, á invenção, e escolha das allegorias poeticas, etc.».

Tudo consta minuciosamente da obra *Descripção topographica de Villa-Nova de Gaya, e da solemnissima festividade, que em acção de graças pela gloriosa Restauração de Portugal se celebrou na Igreja matriz da mesma villa no dia 11 de dezembro de 1808*, obra oferecida ao Principe Regente D. João por seu autor, João António Monteiro e Azevedo, e de que saiu terceira edição em 1813. Dela passo a transcrever:

«Julgando-se curta a... Capella-Mór para accommodação dos individuos... e mui alto o arco da mesma para caber sobre elle o ornato... acres

centarão-se áquella dez palmos de comprido, formando-se no Cruzeiro hum grande tapamento de madeira, que occupava toda a altura, e largura da Igreja, e nelle se abriu outro arco mais diminuto, e capaz de receber o ornato projectado. Encostada pois a este tapamento hê que se formou a nobre e soberba architectura, de que passo a dar uma tosca idéa.

Estribava-se esta em quatro formosas columnas de ordem corynthia, firmadas sobre bellos pedestaes magnificamente ornados, entre os quaes se achava o sobredito arco, guarnecido com duas preciosas cortinas de veludo carmezim, forradas de setim branco, e semeado d'estrellas de ouro... Entre as ditas columnas se admiravão duas elegantes figuras de mulher; a saber, da parte do Norte a figura da *Fé*, representada em huma nobre Matrona com os olhos vendados, vestida de roupas compridas, tendo na mão direita hum calix, e na esquerda huma cruz, com a qual, e com hum pé calcava a heresia, que debaixo da fórma de hum horrendo monstro se desgrenhava, e mordía de raiva. Debaixo da dita figura... se lia esta quadra, que foi produzida como todas as seguintes por hum grande Genio da Cidade do Porto, e dos mais favorecidos das Musas (*o bacharel João Carlos Leitão*):

*Armado de punhal nefando Filho  
Quiz entre affagos lacerar-me o peito;  
O Ceo donde nasci falsou-lhe o golpe,  
Jaz o monstro a meus pés quasi desfeito.*

Do lado opposto se via... a figura da *Historia*, indicada n'huma mulher esbelta, e elegante, com hum gesto lindo e risonho, vestida de Nympha, e em acção de voar, tendo na mão direita huma penna, e na esquerda hum livro, em que figurava escrever o facto heroico dos Portuenses, como melhor se deduz do seguinte quarteto, que do pé della pendia:

*Teu nome, ó Porto Heroico, a gloria tua  
Em ouro as Filhas da Memoria escrevem;  
Terás a vida, que tiver o Mundo,  
Que os annos contra ti já não s'atrevem.*

Sobre os Capiteis das referidas columnas, a hum e outro lado do dito arco, se estribavão duas pequenas cimalthas, por cima das quaes se achavão retratadas; de huma parte a batalha de *Vimeiro*, e da outra a da *Roliça*, ou *Columbeira*. Esta se representava em hum bello painel de sete palmos em quadro, no qual com a maior propriedade possivel se vião desenhadas as phalanges, as bandeiras, os canhões vomitando fogo, o encarniçamento do combate, o campo juncado de cadaveres, a retirada dos inimigos, e a topographia do sitio... Por baixo se lia esta bem significante quadra:

*Teu nome já voou á eternidade,  
Serás sempre famosa, ó Columbeira;  
Dirá vindoura idade, ao ver teus campos:  
«O Gallo aqui cedeu a vez primeira.»*

Na cimalha correspondente da parte do Norte estava collocado outro quadro d'igual tamanho... no qual com a mesma claridade se demonstrava a celebre batalha de *Vineiro*, e por baixo della se vião os seguintes versos

*Vineiro, ás armas de Britannia, e Porto  
Em ti das aguias morre o bando infesto;  
Teu nome será charo sempre aos Lusos,  
Mas á França ha de ser sempre molesto.*

Por cima das cimalthas, que cobrião os ditos paineis, achavão-se duas figuras assás vistosas, e interessantes; a saber, da parte do Sul a figura de *Lysia*, designada em huma mulher amargurada, e afflictica, vestida de guerreira; mas toda desarmada, tendo huma posição curvada, os cabellos desgrenhados, e cahido por terra o symbolo, que a caracteriza, que são as armas de Lisboa. Ao lado tinha dous tenros filhos, figurados em dous meninos igualmente chorosos, que atacam com as mãos os vestidos de *Lysia*, indicavão pedir-lhe soccorro, o qual a magoada *Lysia*, virada para o Porto, mostrava supplicar-lhe com a maior impaciencia. Desta bella figura, que estava n'huma actitude a mais tocante e dolorosa, pendia o bem expressivo quarteto...:

*Eis em ferros, em pranto meus filhinhos...  
Livra-os da morte, ó Porto generoso;  
Se a gloria cantas de salvar a Crôa,  
Salva-lhe agora o berço desditoso.*

No lugar que lhe correspondia da parte do Norte apparecia a figura do *Porto*, representado n'hum gentil, e valoroso guerreiro, vestido todo d'armadura, tendo arvorada na mão esquerda a bandeira da mesma Cidade, chamada o *Estoque*, e na direita empunhava huma grande espada, com varias coroas de louro abraçadas, para coroar os que elle enviava em soccorro de *Lysia*. Seguião-no tambem os Genios Portuenses, igualmente armados, mostrando-se cheios de contentamento por irem a soccorrer a *Lysia*; e tanto esta, como o seu restaurador o *Porto*, tinham por detraz muitos trofeos, e insignias bellicas, que as fazião insinuar sobremaneira aos espectadores. Por baixo da figura do *Porto* se lia em resposta a *Lysia* este bello quarteto...:

*Foi raio tua voz, que estalou n'alma ;  
 Meu ferro estragador te leva a vida ;  
 F'esterra o susto, que serás, qual foste,  
 Sempre do mar Princeza obedecida.*

Entre as duas figuras, e por cima do arco da Capella-Mór, apparecia hum notavel grupo com as figuras seguintes. No mais elevado do dito arco se via hum grande painel ovado, de oito palmos d'alto, com a Real Effigie do PRINCIPE REGENTE NOSSO SENHOR, cujo Retrato era o mais semelhante ao original de quantos haviam apparecido em funções taes. Do lado direito estava a figura da *Fidelidade*, symbolisada em huma formosa Matrona, recostada sobre o remate do arco, sustentando com a mão direita a Real Effigie, e pondo com a esquerda huma Corôa de louro sobre a cabeça do nosso amado Principe: estava vestida á Grega, com roupas compridas, e com um livro fechado junto ao peito, como indicando a fidelidade nata de todos os Portuguezes para com os seus Soberanos. Pendente desta bella figura sahia o seguinte lemma:

*Em vivo esmalte o coração adorna  
 Dos Luzos natural fidelidade ;  
 João Primeiro o diga, o Quarto, o Sexto :  
 Do Sceptro em raios salta esta verdade.*

Do lado esquerdo se achava tambem recostada a figura do *Valor nacional*, decifrada n'hum valoroso guerreiro, revestido d'armas brancas, capacete na cabeça, e com todos os caracteres de hum verdadeiro filho de *Marte*: com a mão direita fazia acção de coroar tambem de louros o PRINCIPE REGENTE NOSSO SENHOR, e com a esquerda atracava huma grande lança, tendo por baixo estes versos:

*Nas véas inda dos briosos Lusos  
 Arde o valor, que ao Throno Affonso erguera,  
 A espada, que inundou de sangue a Ourique  
 Hoje de novo a Lysia soccorrêra.*

Cobria este grupo de figuras huma grande, e formosa cimalha, sobre a qual repousava hum bellissimo timpano, em que se achavão reclinadas as figuras do *Tempo*, e da nossa *Monarquia*: esta da parte do Sul representada em huma nobre Matrona, sustento o Sceptro, e a Corôa Lusitana; aquelle symbolisado em hum venerando ancião, com barbas longas, e com foice e azas, sinaes caracteristicos da mesma figura. No fecho ou remate do timpano se vião as Armas Reaes de Portugal, sustentadas por dous alados Genios; hum destes segurava com huma mão as ditas armas, e com a outra

hum clarim, com o qual publicava a nossa feliz Restauração; e o outro, que era da parte do Norte, sustentava com a mão esquerda as Reaes Quinas, e com a dextra huma palma, significativa da Victoria.

Os Altares estavam todos ornados á Romana, e cobertos de docéis de setim branco, guarnecidos de preciosas franjas e galões, e todos com excellentes frontaes de seda e ouro. Junto ao Cruzeiro se via de cada lado hum nobre, e elegante ob lisco, ornado de muitos trofeos e bandeiras, á imitação dos que na Igreja da Graça fizera collocar a Ill.<sup>ma</sup> Junta da Companhia, e ambos por conseguinte de excellent invento e architectura. No que estava da parte do Norte se lia em bellos caracteres a seguinte epigraphie: *Porto, 18 de Junho de 1808.*

No que lhe correspondia da parte do Sul se via esta: *Lisboa, 15 de Setembro de 1808.*

Vião-se finalmente por todo o corpo da Igreja, e Capella-Mór, muitos e preciosos lustres de cristal de seis, oito, e dez velas cada hum, que pelo brilhante da materia, pelo exquisto do feitio, e pela symetria com que estavam dispostos, contribuião notavelmente para a belleza desta armação, e lhes prestavão hum realce, e huma graça inexprimeveis.

Deveo-se este engenhoso e soberbo artefacto ao delicado gosto e curiosidade de *José Ferreira Borges*, natural do Porto, e director, que tambem foi das estupendas armações, que pelo mesmo fausto motivo, mandarão fazer o Ex.<sup>mo</sup> Prelado, o Ill.<sup>mo</sup> Senado da Camara, e a Ill.<sup>ma</sup> Junta da Companhia do Alto Douro.

Ao apparato da armação correspondeo o do concurso, que sem dúbida foi hum dos mais numerosos e brilhantes. Nelle se incluíão Ecclesiasticos caracterisados, Religiosos de todas as Ordens, respeitaveis Magistrados, Fidalgos da Casa Real, Commendadores e Cavalleiros das Ordens Militares, Cidadãos do Porto, ou para dizer melhor, da Companhia Civica da mesma Cidade, vestidos com os seus uniformes, e hum extraordinario congresso de povo, tanto de Villa-Nova, como das circumvisinhanças...

A musica foi estrondosa, e em tudo proporcionada á grandeza da funcção; por quanto, além dos professores nacionais, que no Porto havia de mais nome, forão igualmente convocados os melhores Cantores, e Instrumentistas Italianos do Real Theatro de S. João da mesma Cidade, sendo preciso accrescentar aos dous coretos da Igreja huma especie de varanda intermedia, que os ligava hum ao outro, para poderem caber todos commodamente.

Serião 10 horas, ou pouco mais, quando a sobredita orchestra annunciou o principio daquella grande solemnidade, executando com transporte de todos os ouvintes a famosa symphonia, intitlada, da *Restauração*, composta

por *Antonio da Silva Leite*, Mestre da Capella da Cathedral do Porto, e natural da mesma Cidade, assás conhecido por seus talentos, e por suas composições naquella divina arte. Acabada a symphonia, expoz-se o SS. Sacramento sobre hum bem illuminado e magestoso throno, forrado todo de branco, e guarnecido com galões de ouro, e se deo principio á Missa solemne, que celebrou com a maior pompa e gravidade o Reverendo *Antonio José Pereira de Sousa*, meritissimo Vigario daquella Igreja, acolytado por seus dous Coadjuutores, todos riquissimamente paramentados.

Além destes, assistirão mais ao Altar dous Mestres de ceremonias vestidos de roquetes, e aos lados da Capella-Mór seis Sacerdotes paramentados com excellentes capas de seda de ouro, mais seis Sacerdotes assistentes, outros seis Cantores, e dous ceriaes, todos com os seus roquetes, além d'outros muitos Ecclesiasticos Seculares e Regulares, e pessoas de maior graduação, que na mesma Capella-Mór se achárão, que tudo infundia ao mesmo tempo hum santo terror, e magestade. Toda a musica desta Missa, que he de huma melodia a mais pathetica e sublime, foi producção de *Alexandre José Pires*, natural da cidade do Porto, e compositor insigne.

Durante a Missa, tocárão maravilhosamente excellentes solos os melhores Instrumentistas da referida orchestra, como foi o Reverendo *José de Oliveira*, nascido nas suburbios do Porto, hum solo de flauta; outro de oboé *José Ferlendis*, Musico que foi da Capella Real, e Italiano de Nação; e outro de rebeca *João Liberali*, tambem Italiano, o primeiro Violino do Real Theatro de S. João. Igualmente cantárão com o costumado mimo varios solos e duetos o sobredito Mestre da Capella *Antonio Joaquim da Silva Leite*, insigne basso; *Antonio Joaquim*, natural de Lisboa, e excellente tiple; *Roque Jeronymo Montenegro*, tambem tiple, e *Miguel Schira*, e *Paulo Bóscoli*; este, primeiro bufo, e aquelle primeiro tenor do mesmo Real Theatro, e todos tres de nação Italiana.

Finalisada que foi a Missa, tocou com igual prazer, que admiração dos circumstantes, hum excellente solo de trompa Ingleza o celebre professor *José Ferlendis*, já nomeado, depois do qual recitou o Reverendo P. M. Fr. *Antonio de Jesus Maria Amorim*, Monge Benedictino, e natural do Porto huma admiravel Oração Gratulatoria, tão exornada de eloquencia, tão revestida de erudição, e tão analoga ao soberano objecto, de que se tratava, que os louvores que n'outras occasiões derrama a lisonja, erão nesta hum digno tributo, e huma justa homenagem rendida ao merecimento.

Depois que se concluiu o Sermão, foi huma grande parte dos assistentes conduzida a huma espaçosa casa, na qual, em duas grandes mezas de mais de sessenta talheres deu o sobredito Capitão, Autor da festa, hum esplendido jantar a muitas das pessoas mais conspicuas, que havião concorrido, e principalmente áquellas, que moravam distantes da dita Igreja, não podiam tornar a ella sem grave incommodidade.....

Restituídos de novo á Igreja ás 3 horas e meia horas da tarde, rompeo

com geral prazer a grande orchestra, executando varias peças de musica escolhidas, entre as quaes se fez principalmente applaudir hum admiravel solo de rebecca, executado por *João de Paiva*, natural de Santo Thyrso de Riba d'Ave. Immediatamente ao dito solo se procedeo ao segundo Sermão, que..... foi recitado pelo Reverendo P. Fr. *João do Rosario Carvalho*, tambem monge Benedictino, e Orador bem Conhecido por sua grande fancia...

Concluido o Sermão, que finalisou ás Ave Marias (*ufff!!!..*), destruíram-se pelas pessoas assistentes ao *Te Deum* mais de 300 tochas, cujas luzes unidas ás do throno, lustres, tocheiras, Altares, e ás que allumeavão os dous grandes côros da musica, fazião todas um compute quasi innumervavel. Logo depois o Reverendo Vigario já mencionado, assistido de todos os Sobreditos Sacerdotes, huns paramentados de capas, outros vestidos de roquetes, e promiscuamente de todas as classes de pessoas, que enchião aquelle grande Templo, entoou o solemne *Te Deum*, a que logo correspondeu toda a musica, tanto vocal, como instrumental, que o desempenhou com tanta dexteridade, e primor da sua parte, como assombro, e satisfação da parte dos que a gozavão.

Findo o *Te Deum*, que tambem era composição do celebre Portuense *Alexandre José Pires*, lançou o Reverendo Vigario a benção com o Divinissimo Sacramento a todo aquelle luzido congresso, que se retirou em fim ás 7 horas da noite, completamente satisfeito e saudoso.»

(Apud: *Ob. cit.*, págs. 50 a 65).

---

6 — Uma prova de que a música dêste género era a mais apreciada, até mesmo pelas pessoas que deviam fomentar o bom gosto, é a seguinte anedota que anda há mais de um século na tradição oral dos músicos de Igreja, em Lisboa:

O famigerado Fr. José de Santa Rita Marques e Silva compusera uma nova missa, a vozes e organ, para ser cantada não sei em que festa, na Capela Real da Bemposta.

Por qualquer circunstância, o terrivel frade paulista, entendeu esmerar-se em sua nova produção, fugindo ao estilo de seu mestre de contraponto (e mestre da Capela Real, João José Baldi) e fazendo-a revestir cunho mais elevado.

Chegado o dia da festa, a missa cantou-se assistindo à solenidade o futuro D. João VI, ao tempo inquilino do Palácio.

O compositor tocou a parte de organ.

Parece que era da praxe, sempre que se executava uma obra pela primeira vez, o compositor ir, no fim da função, ouvir da bôca do Principe Regente algumas palavras de benévola apreciação.

Mas fosse hábito ou não, o certo é que a anedota reza que, à saída, Fr. José Marques se encontrou com o Senhor D. João e éste lhe disse qualquer coisa, aproximadamente nestes termos:

—Gostei muito da sua nova obra, mas achei-a séria demais. Assim não agrada ao povo porque êle prefere a música alegre. Escreva outra mais alegre, ¿sim? É melhor, ¡é melhor!... Dispõe melhor e o povo gosta mais...

É de ver que, envolta na cortezia do comentário, transparece claramente que Sua Alteza Imperial e Real também gostava mais...

\*

Como chamei terrível a Fr. José Marques devo esclarecer que tal qualificativo se entende apenas com as suas exigências artísticas.

Não perdoava nada.

Como era meticulosissimo no desempenho de suas funções, entendia que todos tinham obrigação de ser como êle.

Há várias historietas que o comprovam, mas a seguinte é das mais eloqüentes.

Nos últimos tempos da vida do compositor, ai por 1835 ou 1836, Fr. José Marques morava nos Paulistas, mas já não podia tocar órgão por via de um insulto apoplético, que tivera havia pouco e o deixara pouco menos que lêso da mão direita, salvo êrro.

Todavia andava sózinho embora com dificuldade.

Certo dia houve festa na igreja dos frades, à calçada do Combro, e cantou-se qualquer composição dêle em que, a páginas tantas, havia qualquer modulação, transição de trecho, ou coisa que o valha, que era feita por intermédio do acorde perfeito da dominante de certa tonalidade.

O organista, por lapso, por gôsto, ou fôsse porque fôsse, quando chegou a essa altura adicionou a sétima ao acorde que, assim, deveio o da sétima da dominante.

A obra, que era relativamente extensa, seguiu sem novidade de maior, mas ainda não tinha acabado quando os timpanos do organista foram feridos por uma voz de baixo profundo que lhe dizia, sacudida e indignadamente:

—Se eu quisesse a sétima tinha-a lá posto... ¿Percebeu?

O organista, surpreendido, voltou a cara e deparou com o vulto magro e alto de Fr. José Marques, em cujo olhar fusilava mal contida ira.

O terrível frade andara penosamente muitos metros ¡só por causa de uma nota!

Aquilo, porém, estava-lhe na massa do sangue; não cabia em suas forças deixar passar em julgado o menor atropelo às suas obras, ou mesmo às de outrem.

¡Imagine-se o que sucederia ao célebre compositor se ainda fôsse vivo e tivessê de ouvir o que por aí se faz hoje!

E então ¡¿se fôsse a Emissora Nacional?!...

7 — Cfr. Manuel Pereira Peixoto de Almeida Carvalhais, *Marcos Portugal na sua musica dramática*, Lisboa, 1910, págs. 28, 47-48, 57, etc..

8 — Essa *Missa de defuntos* foi composta em 1809 e impressa recentemente no «Supplemento Musical» da magnífica *Revista Brasileira de Musica*, publicada pelo Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro.

Nos fascículos 2 e 3, do 1.º volume, dessa Revista encontrará o leitor dois substanciosos artigos sôbre algumas obras do admirável compositor (réplica ultramarina do genial Carlos de Seixas) ambos devidos à douta pena de Luiz Heitor (Correia de Azevedo), ilustre bibliotecário do referido Instituto.

¿ Quando será possível seguir-se em Portugal o exemplo do Brasil?

¿ Quando soará a hora de se imprimirem, por iniciativa oficial e com tôdas as cautelas, obras dos nossos grandes mestres de outras eras?

¿ Quando será possível demonstrar ao mundo culto, por êsse modo, que também nesse campo não ficámos a dever nada a ninguém?

¿ Quando soará a hora de evidenciar que a Música dos nossos grandes compositores, embora satélite dos grandes processos mundiais, tem individualidade e está impregnada daquilo a que chamo «portuguesismo»?

¿ Quando?

9 — O pai de Bontempo — Francesco Saverio Buontempo — antes de vir para Portugal deve ter sido professor de oboé no Conservatório de Santo Onofre de Capuana (em Nápoles) desde 1752 até 1760. Cfr. — Salvatore Di Giacomo, *I quattro antichi Conservatorii Musicali di Napoli*, 1.º vol., págs. 132 e 140).

10 — Em Lisboa fazia-se normalmente música de câmara no Paço e em casa do marquês de Tancos, pelo menos.

Tudo faz crer que em certos pontos do Alentejo também se fazia.

Na Biblioteca de Elvas guardam-se alguns trios instrumentais de João Cordeiro da Silva.

Em Estremoz, na posse de um particular, está uma colecção de «trios» (para rabeças) de David Perez.

Em Borba no antigo palácio dos Melos (hoje do sr. Nunes Ramos), entre

outros quadros do pintor local José de Sousa Carvalho (ou José da Silva Carvalho), falecido em idade muito avançada aos 12 de agosto de 1795, há um que representa um quarteto instrumental de câmara. (Cfr. — R. A. (Dr. Ramos de Abreu), *José de Sousa Carvalho*, in — *Arquivo Transtagano*, 2.º ano, pag. 36).

11 — Liszt chegou a Lisboa no dia 15 de janeiro de 1845, a bordo do vapor inglês «Montrose», da Companhia Peninsular, que, então, fazia carreiras periódicas entre Gibraltar e Southampton, com escala por Cadiz, Lisboa, Porto e Vigo.

O celeberrimo pianista embarcara em Cadiz quarenta e seis horas antes e trazia consigo um piano construido pela casa Boisselot, de Marselha, que foi o primeiro piano de cauda que Lisboa viu e ouviu. Acompanhava-o também, parece que como secretário, um tal Ciabatti, barítono.

Liszt hospedou-se, segundo creio, no Hotel de França, que era no Cais do Sodré, n.º 3.

No mesmo dia em que chegou foi a S. Carlos assistir à representação da *Lucrécia Borgia*, de Donizetti, com a Rossi-Caccia, a Pezzoli e Tamberlik.

A sua presença na sala produziu sensação. O seu casacão de mangas largas e debruadas de peles custosas deu brado. Os seus cabelos alourados e muito crescidos, chegando até abaixo das orelhas, deram que fazer a toda a gente. O seu ar de «homem fatal» e a fama de seus acessos romanêscos (que já cá chegara) produziram seus efeitos. Foram numerosos os corações femininos que se deixaram sensibilizar com a sua vista.

O seu primeiro concerto realizou-se na noite de 23 com uma enchente de meter medo.

O recinto da orquestra estava cheio de cadeiras suplementares para aumentar a plateia, e a orquestra tocou em cima do palco.

Pois mesmo assim ficou gente em pé nas coxias!

Havia camarotes com oito e dez pessoas dentro.

O êxito foi clamoroso; ficou tudo enfeitiçado pela magia do artista.

A transcrição da *Sinfonia do Guilherme Tell* e o *Galope Cromático* voltaram o juízo a toda a gente. Nunca se ouvira tocar assim e supunha-se não ser possível fazê-lo de tal modo.

Um cronista podia, por isso, escrever (*Diário do Govêrno*, de 25 de janeiro de 1845):

«Pode-se dizer agora que se não conhecia entre nós o que era o piano. Mr. Liszt inventou êste instrumento quinta-feira à noite, deante de um público que aplaudia freneticamente o acto que proclamava o *inveni* do in-

signe artista. Como êle subira ao último grau do merecimento, subiram todos os espectadores ao último grau da admiração».

Dois dias depois deu segundo concerto em S. Carlos e no dia seguinte, domingo, 26 de Janeiro, véspera do aniversário da proclamação da Carta Constitucional, Dona Maria II deu recepção nas salas do Palácio de Belém.

Liszt exhibiu-se e a Rainha ofereceu-lhe como lembrança uma rica tabaqueira de ouro com a tampa cravejada de brilhantes, avaliada em mais de 3.000 cruzados, tabaqueira que se conserva no Museu de Weimar.

A 27 de Janeiro, em casa do presidente do ministério—Antônio Bernardo da Costa Cabral—à rua dos Navegantes, houve festa rija com muitas centenas de convidados. Cantaram vários artistas de S. Carlos e Liszt também tocou.

Uma semana depois do seu primeiro concerto realizou-se o terceiro de obrigação em S. Carlos e o quarto, e último do contracto, foi no dia 6 de fevereiro com o êxito de sempre.

Dois dias mais tarde, a 8 de fevereiro, um sábado, Liszt deu em S. Carlos um concerto a favor do Asilo de Mendicidade. Neste concerto houve uma nota curiosa: a emprêsa do teatro (Corradini & Lombardi) ia a meias no espectáculo e não prescindiu de embolsar a sua parte; a orquestra também se fez pagar (pudera, não!) e Liszt, vendo que o restante não chegava a 200 mil réis, completou-os de seu bolsinho, para o que teve de dar mais de 30\$000 Rs.

Em face da ganância de seus colaboradores Liszt, viu-se obrigado a procurar outro recinto para dar outro concerto de beneficência, desta vez a favor de um asilo de infância desvalida. E na noite de 12 de fevereiro, na aula da Sociedade de Instrução Primária, no largo do Carmo, realizou-se o seu segundo concerto em favor dos necessitados, desta feita com a certeza da não participação parasitária da emprêsa e da orquestra do teatro.

O tenor Tamberlick fez benefício na noite de 15 de fevereiro cantando o *Ernani*, de Verdi, que se estreara no dia de Ano Bom anterior. Foi nessa noite que Liszt tocou em companhia de Daddi a transcrição para dois pianos do *Duetto da Norma*, feita por Thalberg. Sôzinho executou a sua *Grande fantasia sobre motivos da «Sonâmbula»*.

Como o público não se cansasse de o ouvir e os pedidos fôsem chusma, na noite de 17 de Fevereiro deu um concerto extraordinário com êxito triunfal. E quando os espectadores, por volta das onze e meia da noite, abandonavam S. Carlos, foram surpreendidos pelo estralejar dos foguetes e pelos repiques dos sinos que festejavam o feliz nascimento da Senhora Infanta Dona Antónia.

Depois dêsse concerto, Liszt ainda tocou, que eu saiba, duas obras no beneficio da Rossi-Caccia (22 de Fevereiro) e não tenho a certeza se também participou no espectáculo com que o feissimo tenor Zoboli fez a sua «festa artistica», como agora se diz.

AOS 24 dias do mez de *Janeiro* do anno de 1845 entrou  
por Irmão da nossa veneravel Irmandade da Gloriosa Virgem Martyr Santa  
Cecilia o  ~~Sr.~~ *Insigne Pianista Franz Liszt* morador  
Freguezia

o qual prometteo guardar, e cumprir todas as leis, e obrigações do nosso  
Compromisso, as quaes lhe serão lidas, e elle muito bem entendeo, e  
em fé do sobredito assignou juntamente comigo Secretario, e deo de sua  
entrada *38200* que ficou carregada no livro da receita ao nosso Irmão  
Thesoureiro

O nosso Irmão

O Secretario

*F. Liszt* *Joaquim Maria Caetano Soares*

*Assento da entrada de Franz Liszt para Irmão da Irmandade de Santa Cecilia*

(Arquivo da Irmandade)

Foto Ed. Portugal.

Liszt deixou Lisboa a 5 de Março, embarcando para Gibraltar no mesmo paquete em que viera de Cadiz.

De entre as cartas publicadas por La Mara figura uma datada de Gibraltar em 3 de março, mas deve ser engano de leitura — um 8 tomado por um 3, a não ser que o extraordinário pianista houvesse ido por terra, o que não é provável, nem crível.

À parte duas ou três coisas de Weber e de Chopin e a transcrição de Thalberg que citei, Liszt só tocou obras suas, principalmente fantasias sobre trechos de óperas em voga.

\*

A viagem de Liszt, conquanto imediata à ruptura com a condessa de Agoult também deve ter tido finalidade comercial—a propaganda dos pianos da marca Boisselot.

Pelo menos o instrumento que trouxe consigo, e que tinha uma enorme caixa estufada por dentro, que servia para o acondicionar quando em viagem, não foi em sua companhia quando abalou de cá, porque o vendeu — parece que por um conto de réis—à Senhora Dona Maria II.

A Rainha que era muito afeiçoada a Manuel Inocêncio, mestre de música de seus filhos e bom pianista, querendo manifestar-lhe seu real agrado ofereceu-lhe o «forte piano» que Liszt trouxera.

Ainda existe esta verdadeira relíquia e por sinal que em muito bom estado de conservação. Está em casa da Ex.<sup>ma</sup> Senhora D. Júlia Lobo Santos Silva, filha de Manuel Inocêncio e sogra do sr. dr. José Alberto de Faria na rua de Dona Estefânia, n.º 36, primeiro andar.

Este instrumento é a mais valiosa lembrança que Lisboa conserva da estada de Liszt, mas não é a única.

Que eu saiba, há mais: uma assinatura sua em um piano que está em casa da Ex.<sup>ma</sup> Senhora D. Maria Isabel O'Neil, na rua das Flores; outra a fls. 28, verso, do «Livro das Entradas da Veneravel Irmandade da Gloriosa Virgem e Martyr Santa Cecilia dos Cantores desta Corte e Cidade de Lisboa», e talvez algum retrato em local indeterminado.

Espero, com a ajuda de Deus, voltar um dia a este assunto com maior desenvolvimento.

---

<sup>12</sup>—A prova provada desta afirmação é o grande número de páginas de Casimiro que são irmãs gêmeas, estética e estruturalmente idênticas a outras do *Fausto*, de Gounod.

Ora Casimiro morreu em 28 de Dezembro de 1862 e a primeira represen-

tação daquela ópera em S. Carlos só se realizou cêrca de três anos mais tarde—no primeiro de dezembro de 1865.

\*

A-propósito das afinidades estéticas do insigne compositor, importa arquivar aqui as quase desconhecidas impressões de um contemporâneo (talvez Almeida Garrett), expressas na seguinte local vinda a lume no n.º 3 do *Jornal do Conservatorio*, de domingo 22 de dezembro de 1839 :

### O Sr. Casimiro

*Em uma festividade, que teve logar no dia 12 em a Freguezia de S. Christovão, ouvimos uma Missa da composição deste insigne artista, que nos entranhou o maior prazer, e admiração, e pasmo. Em verdade, dil-o-hêmos com franqueza, não cuidavamos haver ao presente um genio musico portuguez de tal força. A delicada melodia, as soberbas e altivas harmonias, os grandes effeitos de instrumentação, tudo em fim abunda, que não falta, nesta producção. Tenha o Sr. Casimiro estas nossas expressões, como filhas da nossa admiração conscienciosa: pois que não temos o prazer de conhecê-lo;—ostente-se sem receio, que em si muito para criminar seria; e meta hombros á composição de uma OPERA; pois que esperamos seja um condigno rival dos grandes mestres, especialmente alemães, cuja preexcellente escholla tão ditoso lhe vemos seguir.*

Não sei de que Missa se tratava, mas não era com certeza nenhuma das que conheço.

Registe-se, no entanto, que os contemporâneos não exaltavam Casimiro (que então tinha pouco mais de trinta anos) por amor da sua obra ser informada ao sabor do gôsto puramente italiano.

---

<sup>18</sup> — A rotina e os hábitos adquiridos também tinham importância.

O falecido Cardeal Patriarca D. José III não pode ser acusado de falta de piedade e foi sempre sacerdote exemplar.

Todavia, parece que não compreendia outra música de Igreja que não aquela a cujo som fôra criado.

Pouco depois da promulgação do *Motu-proprio de Santa Cecilia*, ao mestre de capela da Sé, Augusto Carlos de Araújo, deu-lhe a veneta de fa-

zer cantar a *Missa Papæ Marcelli*, de Palestrina. E no primeiro ensejo que se lhe proporcionou pôs em prática o seu capricho.

No fim da festividade, S. Em.<sup>a</sup>, no camarim, voltou-se para êle e disse-lhe qualquer coisa neste género:

— Fora com essa música! Isso não presta para nada!

Vai dai o mestre de capela obtemperou-lhe respeitosamente que se cingira aos desejos de Sua Santidade; a missa estava dentro das prescrições do *motu-proprio*.

Então o hondoso Cardeal Neto, caindo em si, emendou o deslize, mas... foi recomendando a Carlos de Araújo que não pusesse de parte o que se cantava, pois havia coisas muito lindas, que só o ouvi-las dava devoção, etc.

\*

D. José III quando seminarista parece que tomava parte em festas de Igreja no Algarve, cantando tenor. Dizem que tinha uma voz pequena, sim, mas de timbre muito agradável.

Uma das missas que por lá se cantavam com agrado constante era da autoria de certo compositor algarvio, Fernandes de apelido.

Homem simples, alma sã e coração de ouro, o Cardeal Patriarca não se pejava de, em conversa, se referir a essa ocupação da sua mocidade e era sempre com elogio que falava na «missa do Fernandes».

Um dia appareceu em Lisboa para fazer uma operação, ou coisa que o valha, certo sacerdote do Algarve, salvo êrro pároco da ao tempo Vila Nova de Portimão, e relacionou-se casualmente com o segundo mestre de capela da Sé, Pedro Fernando da Costa Pereira, hoje professor do Conservatório. Êste, lembrado das falas do purpurado, quis fazer-lhe surpresa. E muito pela calada obteve, por intermédio de seu recente conhecido, uma cópia da tal missa «fernandina», que levou para a Sé e se cantou na primeira oportunidade — em S. Vicente, num Lausperene recebido a expensas do Patriarca.

No fim da missa, quando o mestre de capela se encontrou com S. Em.<sup>a</sup> D. José Sebastião Neto, sensibilizadissimo, agradeceu comovidamente a surpresa com estas palavras, que definem:

— ¡Fizeram-me hoje chorar!

\*

Vê-se por estas anedotas que o sentimentalismo teve seu quinhão, e não somenos, na mantença do género teatral.

E é tanto assim que, há muito pouco tempo, um dos priores da capital

promoveu uma festa na sua Igreja e exigiu que se cantasse certa horrível missa de Quirici, para matar saúdaes dos tempos de seminarista...

14.—Era Luiz Filgueiras quem auxiliava Alfredo Keil.

Vá lá uma anedota para reforço do que se diz no texto :

A *Dona Branca*, de Keil, foi cantada pela primeira vez, em S. Carlos, na temporada lirica de 1887-1888, exactamente na noite de 10 de março de 1888.

Foram intérpretes, entre outros, Helena Theodorini e os dois irmãos Andrades.

Dirigiu o conjunto Marino Mancinelli, regente de primeira ordem, que se interessou de-veras pela obra.

Mancinelli era, porém, amigo de judiar com o próximo.

Ora no chamado ensaio de leitura, feito em presença do compositor, Marino Mancinelli, a páginas tantas, teve qualquer dúvida—se certa nota do primeiro clarinete era tal ou tal, se a terceira trompa devia dar um dó em vez de um si, ou outra qualquer do mesmo género, aliás o pão nosso de cada dia em ensaios daquela natureza feitos com papéis manuscritos.

Para se esclarecer, o maestro interrogou directamente o autor, mas Alfredo Keil não foi capaz de fazer a correcção, ou de dizer que nota havia de ser e não foi capaz porque estava em branco a-respeito do assunto, já de si agravado com a circunstância dos instrumentos referidos serem transpositores, dando assim lugar à consabida armadilha das notas de efeito e das notas escritas.

Mancinelli logo que percebeu que o compositor tinha apenas habilidade e que era quasi leigo nos segredos da Arte não o largou mais.

E as dúvidas começaram a chover, agora simuladas já se vê.

E Alfredo Keil viu-se na necessidade de ter que retirar-se, muito mortificado com a crueldade do italiano, aliás seu amigo.

Nas duas temporadas que se seguiram veio o maestro Campanini.

Mas em 1890-1891 voltou Marino Mancinelli.

A alturas tantas começaram os ensaios do *Frei Lutz de Sousa*, de Freitas Gazul, que subiu à scena na noite de 19 de Março de 1891, com a Theodorini, a Brambilla, o tenor Gabrielelesco e o barítono Menotti nos papéis principais.

Mancinelli, por necessidade, ou por se lembrar do que tinha «gozado» à custa de Keil, a alturas tantas do ensaio de leitura teve uma dúvida.

Preguntou ao compositor e este esclareceu-o immediatamente.

Convém notar que Freitas Gazul era excelente pessoa, mas tinha tanto de bom, como de desconfiado.

Um bocado depois nova pergunta do maestro e novo esclarecimento

prestado pelo autor da partitura, mas já dado de sobreceño franzido, talvez por supor que o célebre regente estava a querer «entrar com êle».

Veio terceira pergunta, veio ainda outra dúvida, mas à quinta Freitas Gazul já não pôde conter-se e perguntou por sua vez a Mancinelli:

—¿O maestro faz essas perguntas para ver se eu sei, ou é porque quiere aprender?

Foi remédio santo; Marino Mancinelli não perguntou mais nada.

...Mas vingou-se fazendo largos cortes na partitura, alguns muito pouco justificaveis, e vingou-se não ensaiando o *Frei Luiz de Sousa* com o interêsse com que levou a cabo a *Dona Branca*...

<sup>15</sup> — Não quis citar ninguém ainda vivo e é fácil de ver porquê.

Todavia os nomes de Viana da Mota e de Oscar da Silva são mundiais; António Eduardo da Costa Ferreira é menos conhecido que merece; Joaquim Fernandes Fão fez uma obra—a moderna banda da Guarda Nacional Republicana; Luiz de Freitas Branco tem obra vasta em todos os géneros e gostos; Pedro Fernando da Costa Pereira, criou personalidade a de dentro da música religiosa.

Muitos nomes mais poderia citar mas não o faço para não alongar a lista em demasia. Abro excepção para dois pela acção benemérita, inteligente e proficua que têm desenvolvido com inteira probidade—Ivo Cruz e Fernando Cabral.

<sup>16</sup> — *Luisa Todi* (conferência).

## INDICE ONOMÁSTICO

### A

*Afonso* (*Os—Reis de Portugal*), 86  
*Agoût* (*Condessa d'*), 133  
*Aguiar* (*Cecilia Rosa de*), 79, 80  
*Aguiar* (*Isabel Efigênia de*), 79  
*Aguiar* (*Luiza Joaquina de*), V. *Todi*  
*Aguiar* (*Luiza Rosa de*), V. *Todi*  
*Aguiar* (*Manuel José de*), 80  
*Aguiar* (*Maria Ierêsa de*), 79  
*Aguiar* (*Mariana Peregrina de*), 79  
*Albuquerque* (*Afonso de*), 86  
*Alexandrino* (*Cardeal*), 49  
*Almeida* (*Ana Joaquina de*), 80  
*Almeida* (*Francisco António de*), 26  
 a 28, 31, 34, 38, 70, 102  
*Almeida* (*Rodrigo Vicente de*), 63, 72  
*Almeida Garrett* (*João Eaptista da  
 Silva Leitão de*), 134  
*Almeidas* (*Os—D. Francisco e D.  
 Lourenço*), 86  
*Álvares* (*P. Tomé*), 17, 44 a 47  
*Amorim* (*P. M. fr. António de Jesus  
 Maria*), 127  
*Andrades* (*Os irmãos—António e  
 Francisco*), 136  
*Anglès* (*Higino*), 65  
*Araújo* (*Augusto Carlos de*), 134, 135  
*Araújo e Castro* (*lic.º Manuel de*),  
 51, 52  
*Arnelos* (*Francisco de*), 47  
*Arraes* (*D. fr. Amador*), 47

*Arroyo* (*João*), 109  
*Arroyo* (*José Francisco*), 108  
*Artur* (*Jorge*), 45  
*Arvers* (*Alexis Felix*), 105  
*Ataide* (*D. António de—conde da  
 Castanheira*), 46  
*Ataide* (*D. Jorge de—bispo de Lis-  
 boa*), 45, 46  
*Auber* (*Daniel François Esprit*), 103  
*Averroes*, 112  
*Avondano* (*Pedro António*), 38, 78,  
 79

### B

*Bach* (*Johann Sebastian*), 27  
*Baldi* (*João José*), 89, 91 a 94, 105,  
 128  
*Bandarra* (*Gonçalo Anes*), 87  
*Barão de Quintela*, V. *Quintela* (*Joa-  
 quim Pedro*)  
*Barão de Pôrto Covo da Bandeira*,  
 V. *Fernandes da Costa Bandeira  
 (Jacinto)*  
*Barata* (*António Francisco*), 42, 43,  
 47  
*Bárbara* (*Maria*), 78  
*Barbosa Carneiro* (*fr. Miguel*), 69  
*Barbosa Machado* (*Diogo de*), 41, 43,  
 52, 55 a 59, 62 a 67, 69  
*Barclay-Squire* (*William*), 79  
*Beaumont* (*Louis*), 75  
*Beckford of Fonthill* (*William*), 65

Beethoven (Ludwig van), 104  
*Beirão (Caetano)*, 77  
 Bellini (Vicenzo), 101  
 Benjamim (Manuel), V. Coelho de Magalhães (Manuel Benjamim)  
 Berlioz (Hector), 104  
 Boïeldieu (François Adrien), 103  
 Bontempo (João Domingos), 97, 99, 100, 130  
*Borges Carneiro (Manuel)*, 95, 96  
 Boscoli (Paolo), 127  
*Braga (Teófilo)*, 10  
*Bragança (D. Teotónio—arcebispo de Évora)*, 48  
 Brambila (Linda), 136  
 Buontempo (Francesco Saverio), 130  
 Burney (Charles), 74

## C

Cabral (Camilo), 76  
 Cabral (Fernando), 137  
*Cabral de Barros (João)*, 69  
 Cambert (Robert), 21  
*Camões (Luiz de)*, 86  
 Campanini (Cleofonte), 136, 137  
*Campos Ferreira Lima (Henrique de)*, 43, 44  
*Carbonne (P. João Baptista)*, 63  
 Cardoso (Domingos Ciriaco de), 108  
 Cardoso (fr. Manuel), 17  
 Carlós (José António), V. Seixas (José António Carlos de)  
 Carvalhaes (Manuel de), 130  
 Carvalho (Francisco), 47  
*Carvalho (fr. João do Rosário)*, 128  
 Carvalho (Padre), 115  
*Carvalho e Melo (Sebastião José de), V. Marquês de Pombal*  
 Casimiro Júnior (Joaquim), 101 a 106, 107, 133, 134  
 Cherubini (Luigi Maria Zenobio Carlo Salvatore), 104

Chopin (Friedrich Franz), 133  
 Ciabatti, 131  
 Cimarosa (Domenico), 89  
 Coelho (Domingos), 47  
 Coelho de Magalhães (Manuel Benjamim), 108  
*Conceição (frei Cláudio da)*, 78  
 Contreiras (João de), 47  
 Cordeiro da Silva (João), 38, 130  
*Corradini (Vincenzo)*, 132  
*Correia (D. Diogo—bispo de Ceuta e de Portalegre)*, 47  
 Correia (P. Manuel), 50  
*Correia de Abreu (João)*, 69  
 Correia de Azevedo (Luiz Heitor), 130  
*Corvino (Lucia)*, 71  
 Cossoul (Guilherme António), 103  
*Costa Cabral (António Bernardo da)*, 132  
*Costa Caldeira (Pedro da)*, 42  
 Costa Ferreira (António Eduardo da), 137  
 Costa Pereira (Pedro Fernando da), 135, 137  
 Cotumacci (Carlo), 37  
*Cravoé (Pedro Alexandre)*, 79  
 Cruz (Ivo), 137  
*Cruz Sobral (Anselmo José da)*, 78, 122  
*Cunha Saraiva (José da)*, 71, 75

## D

Daddi (João Guilherme), 106, 132  
 Daullé, 69  
*D'Avizio (Luigi)*, 74  
 Delgado (P. Cosme), 16  
 Delgado Janeiro (Alexandre), 43, 44, 63  
 Del Negro (Tomaz), V. Negro (Joaquim Tomaz del)  
*Deslandes (Venâncio)*, 44  
 Dias Soares (Rui), 54, 55, 58, 59

Di Giacomo (Salvatore), 77, 130  
 Dol (Giuseppe), 37  
*D. Afonso Henriques (El-Rei)*, 125  
*D. João* (duque de Barcelos), V. D. João IV (El-Rei)  
*D. João I (El-Rei)*, 125  
*D. João III (El-Rei)*, 16, 46  
*D. João IV (El-Rei)*, 18, 49 a 51, 53, 125  
*D. João V (El-Rei)*, 21 a 25, 29, 31 a 34, 63, 67 a 69, 73, 75  
*D. João VI (El-Rei)*, 93, 95, 122, 125, 123, 129  
*D. João I (duque de Bragança)*, 48  
*D. João II* (duque de Bragança), V. D. João IV (El-Rei)  
*D. João (Príncipe ou Príncipe Regente)*, V. D. João VI (El-Rei)  
*D. José (El-Rei)*, 32 a 36, 72 a 76, 79, 88  
*D. José III* (Cardeal Patriarca), 134, 135  
*D. Pedro (Infante)*, V. D. Pedro III (El-Rei)  
*D. Pedro II (El-Rei)*, 19 a 21  
*D. Pedro III (El-Rei)*, 35, 75, 76  
*D. Sancho I (El-Rei)*, 120  
*D. Sebastião (El-Rei)*, 47, 86, 121  
*D. Teodósio II (duque de Bragança)*, 49, 53  
*Dona Antónia (Infanta)*, 132  
*Dona Maria I (A Rainha)*, 36, 75 a 77, 88, 93  
*Dona Maria II (A Rainha)*, 132, 133  
*(Dona Maria Ana de Austria)*, 23  
*Dona Maria Bárbara (Infanta)*, 29, 31, 65  
*Dona Maria Francisca Isabel de Sabóia*, 21  
*Dona Maria Josefa de Bourbon (Infanta de Espanha)*, 77  
*Dona Maria Sofia Isabel de Neuburgo*, 21

*Dona Mariana Victoria de Bourbon*, 37  
 Donizetti (Gaetano), 101, 131  
 Duarte (Filipe), 108  
*Duarte (Manuel)*, 62

## F

*Faria (dr. José Alberto de)*, 133  
*Faria e Sousa (Manuel de)*, 17  
 Ferlendis (Giuseppe), 127  
*Fernando VI (Rei de Espanha)*, 31, 65  
 Fernandes (...), 135  
 Fernandes (P. António), 17  
 Fernandes (Francisco), 47  
 Fernandes (Gaspar) 47  
*Fernandes da Costa Bandeira (Jacinto)*, 122  
 Fernandes Fão (Joaquim), 137  
*Fernandes Peres (dr. Manuel)*, 42  
*Ferreira (Alexandre)*, 69  
*Ferreira (Sebastião)*, 42  
*Ferreira Borges (José)*, 126  
 Ferreira Veiga (José Augusto), V. Visconde do Arneiro.  
*Figueiredo (P. Joaquim José de)*, 80  
 Filgueiras (Luiz), 103, 136.  
*Filipe II (Rei de Espanha)*, 47, 87  
*Fonseca Magalhães (Rodrigo da)*, 97, 99  
 Fonseca Portugal (Marcos António da), V. Portugal (Marcos)  
*Fortunato de Almeida*, 47  
 Fragoso (António), 109  
*Franco (O bispo Cirilo)*, 18, 49  
 Franco Leal (Eleutério), 39  
 Freitas Branco (Luiz de), 41, 71, 137  
 Freitas Gazúl (Francisco de), 107, 108, 136, 137

## G

Gabrielesco (Gregorio), 136  
 Gama (Vasco da), 86  
 Gasparini (Francesco), 29

*Gavião Barreto*, 51  
 Gerbert (Ernst Ludwig), 77  
 Ghersem (Geri da), 49  
 Giorgi (D. Giovanni), V. Jorge (P. João)  
 Glareano, 49  
*Godinho de Nisa (Jerónimo)*, 67  
 Golete (Vicente), 47  
 Gomes (Francisco), 47  
 Gomes do Couto (P. Domingos), 62  
 Gonçalves (P. António), 62  
 Gonçalves (Manuel), 47  
 Gonçalves da Cunha Taborda (António), 109  
 Gounod (Charles François), 108, 133  
 Guerrero (Francisco), 16  
 Guimarães (Frederico), 108

## H - I

Händel (George Friedrich), 27  
 Haydn (Joseph), 28  
 Heitor (Luiz), V. Correia de Azevedo (Luiz Heitor)  
*Herculano (Alexandre)*, 23, 49, 84  
 Hérold (Louis Joseph Ferdinand), 103  
 Inocêncio (Manuel), V. Santos (Manuel Inocêncio Liberato dos)

## J - K

Jacinto (frei), 29  
 Jesus (fr. Rafael de), 53  
 Joaquim (António), 127  
 Joaquim (tenente Manuel), 51, 56 a 59, 62  
 Joaquina (Maria), 80  
 Jommelli (Niccolò), 35, 74  
 Jorge (P. João), 29  
*Junot (marechal)*, 94  
 Keil (Alfredo), 108, 136

## L

La Mara, V. Lipsius (Maria)  
 Lacerda (Francisco de), 109

Lambertini (Michel'Angelo), 41, 101, 109  
 Leal Moreira (António), 89, 93, 100  
*Leitão (João Carlos — bacharel)*, 123  
*Leitão de Andrade (Miguel)*, 87  
*Leitão Aranha (Lázaro—Principal)*, 69  
*Leopoldo I (Imperador da Áustria)* 23  
 Liberali (Giovanni), 127  
 Lima (Braz Francisco de), 36, 39, 76, 77  
 Lima (Jerónimo Francisco de), 36, 37, 39, 76, 77  
 Lipsius (Maria), 133  
 Liszt (Franz), 100, 131 a 133  
 Literes (António), 117  
 Lobo (P. Duarte), 17, 45, 46, 58  
*Lobo dos Santos Silva (D. Júlia)*, 133  
*Lodi (António)*, 89  
*Lombardi (Domenico)*, 132  
*Lopes (Beatriz)*, 62  
*Lopes (Pedro)*, 62  
 Lucas (António), 47  
*Luiz XIV (Rei de França)*, 21  
*Luiz XVI (Rei de França)*, 75  
 Lulli (Giovanni Battista), 21

## M

Machado (Augusto), 103, 108  
*Machado (dr. José)*, 51  
*Machado de Castro (Joaquim)*, 23  
*Maciel (Filipe)*, 69  
*Maciel Ribeiro Fortes (José)*, 116  
 Madre de Deus (fr. Filipe da), 21  
 Magalhães (P. Filipe de), 17, 44 a 47, 102  
 Mancinelli (Marino), 136, 137  
*Manteza (Margarida)*, 42  
 Marques (fr. José), 100, 102, 105, 128, 129  
 Marques Lésbio (António), 21

*Marquês de Pombal*, 22, 32, 33, 36,  
72, 73

*Marquês de Tancos*. 130

Martini (P. Giam Battista), 74

Martins (P. M. Francisco), 19, 53 a 62

Martins Freire (P. M. Francisco), V.

Martins (P. M. Francisco).

*Mártires (D. fr. Bartolomeu dos)*, 47

Massenet (Jules Émile Frédéric), 108

*Matos (Francisco António de)*, 78

*Matos (Manuel de)*, 69

*Matos Sequeira (Gustavo de)*, 79

Maurício (José), 39

Maurício (P. José), V. Nunes Garcia  
(P. José Maurício)

*Mayne (fr. José)*, 76

Melgaço (P. M. Diogo Dias), V. Mel-  
gás

Melgás (P. M. Diogo Dias), 14, 17, 19,  
41 a 43, 48, 63, 102

*Melgás Ferro (João)*, 42

*Melgás Ferro (Dr. João)*, 42

Melgaz (P. M. Diogo Dias), V. Melgás

*Melo de Matos (Gastão de)*, 122

Mendes (António), 47

Mendes (P. Manuel), 16, 17, 45, 46

*Mendes Pestana (Luiz)*, 79

*Mendonça Côte-Real (Diogo de)*, 43

Menotti (Delfino), 136

Mercadante (Saverio), 101

Migoni (Xavier), 101

Milán (Luis de), 117

Miró (António Luiz), 106

Montenegro (Roque Jerónimo), 127

*Monteiro e Azevedo (João António)*,  
122

*Morais e Vasconcelos (António)*, 66  
a 68

*Morais e Vasconcelos (Felizardo)*, 67

Morales (Cristobal de), 16, 59

Moreira de Sá (Bernardo Valentim),  
109

*Moretus (Baltazar)*, 45

*Mota e Silva (Pedro da)*, 67, 69

Mozart (Wolfgang Gottlieb), 38, 104

## N

Napoleão (Artur), 108

Narvaez (Luis de). 117

Nascimento Oliveira (António do),  
106

Negro (Joaquim Tomaz del), 108

Neto (D. José Sebastião — Cardeal),  
V. D. José III

Neuparth (Júlio), 108

*Nunes (Marcelina)*, 65

Nunes Garcia (P. José Maurício), 94,  
130

Nunes Pegado (P. Bento), 55

*Nunes Ramos (...)*, 130

## O

Oliveira (P. José), 127

*O'Neil (D. Maria Isabel)*, 133

*Orta Franco (Francisco de)*, 69

*Ottoboni (Cardeal Pietro)*, 25

## P

*Pagheti (Alessandro)*, 30

Paisiello (Giovanni), 37

Paiva (João de), 128

Paestrina (Giovanni Pierluigi da)  
24, 30, 49, 57, 135

Pecorario (António), 77

Pecorario (Gioacchino), 77

*Pereira (P. Joaquim)*, 80, 81

Pereira (Miguel Angelo), 108

*Pereira (Nunálvares)*, 86

Pereira Peixoto de Almeida Carva-  
lhaes (Manuel), V. Carvalhaes

*Pereira de Sampaio (Manuel)*, 63

*Pereira de Santa Ana (fr. José)*, 70

*Pereira de Sousa (P. António José)*,  
127, 128

*Pereira de Sousa Caldas (João)*, 122

Perez (David), 34, 37, 89, 130  
 Pessina (João), 79  
*Petrarca (Francisco)*, 87  
*Pezzoli (a)*, 131  
*Pimenta (dr. Alfredo)*, 72  
*Fimentel (Alberto)*, 115  
*Pina Manique (Diogo Inácio de)*, 121, 122  
*Finto da Silva (João António)*, 75, 76  
 Pires (Alexandre José), 127, 128  
 Pisari (Pasquale), V. Piseri  
 Piseri (Pasquale), 35, 74, 75  
 Pisini (João), V. Pessina  
 Pisrina (João), V. Pessina  
 Pittoni (Ottavio), 26  
 Porcaris (D. José de), 71  
 Porpora (Nicola António), 37  
 Portugal (Marcos), 92, 93, 94, 100, 105, 130  
*Príncipe das Astúrias, V. Fernando VI*

## Q

*Quintela (Joaquim Pedro)*, 122  
 Quirici (Giovanni), 136

## R

*Ramos de Abreu (dr.)*, 131  
 Rebêlo (João Lourenço), V. Soares  
   Rebêlo (João).  
 Rebêlo (P. Manuel), 17, 43, 44  
 Resende (Garcia de), 16  
*Ribeiro dos Santos (António)*, 72  
*Rocha Espanca (P. Joaquim José da)*, 44  
 Rodrigues (Francisco), 47  
 Rodrigues Coelho (P. Manuel), 29  
 Rodrigues Esteves (João), 25, 26, 50, 63, 64  
*Rodrigues do Vale (P. João)*, 42  
*Roiz (Maria)*, 62  
 Rosa (Cecilia), V. Aguiar (Cecilia Rosa de)

Rossi Caccia (Juana), 131, 132  
 Rossini (Gioacchino Antonio), 104, 122  
 Rousseau (Jean Jacques), 60

## S

Sá de Noronha (Francisco), 108  
*Sabbe (Maurits)*, 44  
 Saint-Saëns (Charles Camille), 108  
 Sampaio (dr. Gonçalo), 51, 52  
 Sampaio Ribeiro (Mário de), 44, 63, 70, 74  
*Santa Clara (dr. Francisco de Paula)*, 56  
 Santa Rita Marques e Silva (fr. José de), V. Marques (fr. José)  
*Santo Tomaz de Aquino*, 26, 63  
*Santos (Eugénio dos)*, 23  
 Santos (José Joaquim dos), 39  
 Santos (Luciano Xavier dos), 38  
 Santos (Manuel Inocência Liberato dos), 101, 133  
 Santos Pinto (Francisco António Norberto dos), 100, 106  
*S. Luiz (D. fr. Francisco de)*, V. Saraiva (Cardeal)  
*Saraiva (Cardeal)*, 41, 76 a 78  
 Scarlatti (A—cantora), 65  
 Scarlatti (Alessandro), 24, 26, 64  
 Scarlatti (Domenico), 24, 25, 29, 31, 64, 65  
 Schiassi (Gaetano), 34  
 Schira (Michele), 127  
 Schmidl (Carlo), 74  
 Seixas (José António Carlos de), 29, 65 a 70, 74, 130  
 Serrão (P. Silvestre), 106  
*Silva (André Xavier da)*, 80  
 Silva (António da), 39  
*Silva (dr. António José da — O Judeu)*, 31, 71  
*Silva (D. Joana Maria da)*, 66, 69  
 Silva (Oscar da), 137

- Silva Botelho (D. Alexandre — bispo de Elvas)*, 59
- Silva Carvalho (José da)*, V. *Sousa Carvalho (José de)*
- Silva Correia (Prof. Dr. João da)*, 9
- Silva Leite (António da)*, 39, 127
- Silva Leite (António Joaquim da)*  
V. *Silva Leite (António da)*
- Silva Santos (Dr. João António da)*, 53
- Soares (António José)*, 100
- Soares (P. Manuel)*, V. *Rebello (P. Manuel)*
- Soares (P. Manuel)*, 43
- Soares de Albergaria (Diogo)*, 47
- Soares de Albergaria (Lopo)*, 46, 47
- Soares Pereira (P. Macros)*, 49, 51
- Soares Rebello (João)*, 18, 19, 50 a 53, 55, 59, 61, 62
- Soares Rebello (P. Manuel)*, V. *Rebello (P. Manuel)*
- Sobrais (Os irmãos)*, 36
- Solano (Francisco Inácio)*, 39, 71
- Sousa (Alberto de)*, 74
- Sousa (P. António de)*, 42
- Sousa (David de)*, 109
- Sousa (João de)*, V. *Sousa Carvalho (João de)*
- Sousa (João de)*, 78
- Sousa Carvalho (João de)*, 36 a 39, 76 a 78, 89, 91, 92, 97, 102
- Sousa Carvalho (José de)*, 131
- Sousa Coutinho (D. Vicente — ministro em Paris)*, 75
- Sousa Moraes (João Carlos de)*, 109
- Sousa Viterbo (Francisco Marques de)*, 44, 63, 72, 78, 79
- Soya (Giovanni)*, V. *Sousa Carvalho (João de)*
- T**
- Taborda (António) V. Gonçalves da Cunha Taborda (António)*
- Tamberlick (Enrico)*, 131, 132
- Tedeschi (D. António)*, 30, 71
- Tedeschi (Guglielmo)* 71
- Teixeira (António)*, 25 a 28, 64
- Thalberg (Segismond)*, 132, 133
- Theodorini (Elena)*, 136
- Todi (Francesco Saverio)*, 39, 80, 81
- Todi (Luiza Joaquina ou Luiza Rosa de Aguiar)*, 39, 40, 79 a 81, 137
- Todi (Mariana)*, 80
- Todi (Nicola)*, 80
- Todi (Teresa)* 80, 81
- Torgh (Robert)* 18, 49
- Tornar (Roberto)*, V. *Torgh (Roberto)*
- Torres de Carvalho (António José)*, 42, 53
- Trabucco (Andrea)*, 27
- V**
- Vale Campos Barreto de Magalhães Bacelar (José do)*, 51
- Vasconcelos (Joaquim de)*, 10, 41, 56, 65, 101
- Vaz (Francisco)*, 65
- Vaz (Manuel)* 62
- Vaz Rego (P. Pedro)*, 19, 62, 63
- Venturino*, 48
- Verdi (Giuseppe)* 102, 132
- Viana da Mota (José)*, 137
- Victória (Tomé Luiz de)*, 43, 57
- Vieira (Ernesto)*, 41 a 43, 50, 51, 53, 64 a 66, 71, 75 a 78, 101, 109
- Vieira Lusitano (Francisco)*, 67
- Visconde do Arneiro*, 108
- Visconde de Barbacena*, 66
- Vitali (P. Filippo)*, 44
- W - Z**
- Weber (Karl Maria von)*, 65
- Wolf (Dr. Joahnes)*, 65
- Zoboli (tenor)*, 132

## ERRATAS PRINCIPAIS

<i>Página</i>	<i>Linha</i>	<i>Como está</i>	<i>Emendar para</i>
10	29	<i>confesso</i>	<i>confesso e</i>
10	30	<i>vocie</i>	<i>voci-</i>
20	25	um para qual	um para cada qua
37	10	deve teve ter	deve ter
57	27	<i>Mathæum</i>	<i>Mathæum</i>
61	34	Santa <i>Domare</i>	Santa ( <i>Domare</i> )
65	19	<i>Lasitana</i>	<i>Lusitana</i>
78	7	em Abo	em 1760
78	23	sada	sado
118	22	entremeados	entremeado
119	8	é	era

CORRIGENDA Á 2.<sup>a</sup> «ACHEGA»

## DAMIÃO DE GOES NA LIVRARIA REAL DE MÚSICA

A páginas 16, onde se lê, entre parêntesis: «tanto assim que houve de vincular a Casa de Bragança em morgadio ao herdeiro do trono para se lhe poder assegurar a manutenção de seu estado e de sua casa» acrescentar: «sem novo gravame para os povos».

Tiraram-se desta «Acheга» 300  
exemplares numerados e a sua com-  
posição e impressão foi terminada  
aos 15 de Maio de 1938, pelos bons  
ofícios do Sr. Inácio Pereira Rosa,

N.º 61

